Paulo Ricardo Kralik Angelini
Samla Borges Canilha
Verônica Farias Sayão
(orgs.)

Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa

navegar pelo (hiper) contemporâneo

EDUCS
PESQUISA

cartografias narrativas em língua portuguesa

PUCRS ESCOLA DE HUMANIDADES

CAPES

Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa

navegar pelo (hiper) contemporâneo

Fundação Universidade de Caxias do Sul

Presidente:
Ubiratã Rezler

Universidade de Caxias do Sul

Reitor:
Asdrubal Falavigna

Vice-Reitora:
Terciane Ângela Luchese

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:
André Felipe Streck

Pró-Reitora de Graduação:
Terciane Ângela Luchese

Pró-Reitora de Inovação e Desenvolvimento Tecnológico:
Neide Pessin

Chefe de Gabinete:
Givanildo Garlet

Coordenadora da EDUCS:
Simone Côrte Real Barbieri

Conselho Editorial da EDUCS

Alexandre Cortez Fernandes – Presidente do Conselho
André Felipe Streck
Clovis Eduardo Malinverni da Silveira
Flávia Brocchetto Ramos
Francisco Catelli
Guilherme Brambatti Guzzo
Janaina Macke
Márcio Miranda Alves
Marcell Bocchese
Odair Camati
Odilon Giovannini Junior
Pedro Lopes da Cruz
Simone Côrte Real Barbieri – Secretária
Terciane Ângela Luchese
Vinício Cecconello

Comitê Editorial

Alberto Barausse
Universitá degli Studi del Molise/Itália

Alejandro González-Varas Ibáñez
Universidad de Zaragoza/Espanha

Alexandra Aragão
Universidade de Coimbra/Portugal

Joaquim Pintassilgo
Universidade de Lisboa/Portugal

Jorge Isaac Torres Manrique
Escuela Interdisciplinar de Derechos Fundamentales Praeeminentia Iustitia/ Peru

Juan Emmerich
Universidad Nacional de La Plata/ Argentina

Ludmilson Abritta Mendes
Universidade Federal de Sergipe/Brasil

Margarita Sgró
Universidad Nacional del Centro/ Argentina

Nathália Cristine Vieceli
Chalmers University of Technology/ Suécia

Tristan McCowan
University of London/Inglaterra



Paulo Ricardo Kralik Angelini
Samla Borges Canilha
Verônica Farias Sayão
(org.)

Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa

navegar pelo (hiper) contemporâneo

EDUCS
PESQUISA

cartografias
narrativas | em
língua portuguesa

PUCRS | ESCOLA DE HUMANIDADES

CAPES

O rigor e a exatidão dos conteúdos publicados nesta obra são de responsabilidade exclusiva dos(as) seus(suas) autores(as) e organizadores(as).
© dos organizadores
1ª edição: 2026
Preparação de texto: Roberta Regina Saldanha
Leitura de prova: Helena Vitória Klein
Finalização de arte: Luana Stela Martini
Editoração: Igor Rodrigues de Almeida
Capa: Ana Carolina Marques Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS – BICE – Processamento Técnico

C328 Cartografias narrativas em língua portuguesa [recurso eletrônico] : navegar pelo (hiper)contemporâneo / org. Verônica Farias Sayão, Samla Borges Canilha, Paulo Ricardo Kralik Angelini. – Caxias do Sul : Educs, 2026.
Dados eletrônicos (1 arquivo).
Vários autores.

Modo de acesso: World Wide Web.
Apresenta bibliografia.
DOI 10.18226/9786558076124
ISBN 9786558076124

1. Ensaios portugueses. 2. Literatura portuguesa. 3. Escrita criativa. 4. Narração. I. Sayão, Verônica Farias. II. Canilha, Samla Borges. III. Angelini, Paulo Ricardo Kralik.

CDU 2. ed.: 821.134.3-4

Índice para o catálogo sistemático

1.Ensaios portugueses	821.134.3-4
2.Literatura portuguesa	821.134.3
3.Escrita criativa	808.1
4.Narração	398.2

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Carolina Machado Quadros – CRB 10/2236
Direitos reservados a:





EDITORA AFILIADA

EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Telefone (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197
Home Page: www.ucs.br – E-mail: educs@ucs.br

Sumário

Cartografias narrativas: um primeiro mapeamento – 7
Paulo Ricardo Kralik Angelini

É (im)preciso ler o mundo no presente – 11
Gustavo Henrique Rückert

Apresentação – 17
Verônica Farias Sayão
Samla Borges Canilha
Paulo Ricardo Kralik Angelini

CARTOGRAFIAS DO CONTEMPORÂNEO – 22

O tempo e a voz: deslimites da palavra e da poética "não natural" em *Bolor*, de Augusto Abelaira (1968) – 23
Maria Iracilda Gomes Cavalcante

A construção de um "nós" em *Novas cartas portuguesas* – 42
Ana Cristina Steffen

Ninguém matou suhura: quando a afirmação é colonizada como ameaça no conto homônimo de Lília Momplé – 61
Larissa Niewierowski

Territórios enunciativos da infância em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto – 79
Teresa Beatriz Azambuya Cibotari

O espaço em *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes – 97
Luciana Guirland Vieira

Duas anunciações portuguesas: a recriação do episódio bíblico da anunciação em José Saramago e Maria Teresa Horta – 105
Matheus Rodrigues Gonçalves

Cartografias do hipercontemporâneo – 126

Como rasurar a pedra: a inscrição da narrativa hipercontemporânea e as personagens-abismo – 127
Paulo Ricardo Kralik Angelini

A violência da fragmentação em *A casa do diabo*, de Mafalda Ivo Cruz: memória e narrativa – 151
Samla Borges Canilha

Fratura colonial em perspectiva: uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso – 169
Natalia Berto Cirio de Castro

Autismo, de Valério Romão: uma análise de aspectos estruturantes do romance da literatura portuguesa hipercontemporânea – 184
Ana Maria C. S. Wertheimer

Para poetizar a sala de aula: a narrativa de Afonso Cruz – 203
Caroline Valada Becker
Fernanda Borges

A crueldade da carne em *As pessoas do drama*, de H. G. Cancela – 226
Verônica Farias Sayão

Dissociação do eu em *Karen*, de Ana Teresa Pereira – 246
Tatiana Prevedello

O duplo narrador em *O verão selvagem dos teus olhos*, de Ana Teresa Pereira – 266
Alessandra Wink Guaragna

De todas as angústias: narração não natural e violência em *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho – 283
Matheus Medeiros Pacheco

Os novos velhos da literatura portuguesa – 302
Aline Corte

As viagens que ela não fez, a vida que não viveu – 314
Rosane Tremea

Cartografias narrativas: um primeiro mapeamento

O projeto de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade* nasce junto da minha chegada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em 2011, numa proposta que desde sempre articulou a literatura e a escrita criativa. O grupo de estudos vinculado à criação literária surgiu primeiro a pedido dos próprios estudantes à época, que sentiam falta de um ambiente mais voltado à prática e à discussão sobre a escrita criativa, no qual pudessem exercitar diferentes manifestações literárias e a leitura crítica a partir de propostas de atividades escolhidas pelo próprio grupo. Um ano depois, um grupo de estudos, destinado majoritariamente à leitura e ao debate sobre romances da literatura portuguesa de produção muito recente, foi criado, com eventuais inclusões de obras de escritores africanos em língua portuguesa. Era a consumação de um desejo antigo, o de fazer circular novas obras e novos autores portugueses entre nossos alunos de mestrado, doutorado e também de graduação. E era também uma maneira de eu manter meu foco na minha área de pesquisa, escolhida desde a minha licenciatura. Foi assim que, no grupo, juntos descobrimos autores que lançavam então suas primeiras obras, como Dulce Maria Cardoso, Valter Hugo Mãe (quando ele ainda usava apenas minúsculas), Gonçalo M. Tavares, Ana Margarida de Carvalho, Alexandra Lucas Coelho, Paulo Faria, H.G. Cancela, Afonso Cruz, José Luís Peixoto, Patrícia Portela, Joana Bértholo, Ricardo Adolfo, Isabela Figueiredo, João Tordo, Djaimilia Pereira de Almeida, nomes que, quinze anos

depois, configurariam-se como fundamentais na literatura portuguesa atual.

A proposta sempre foi trabalhar com a literatura do século XXI, com o desafio de lidar com obras que careciam de fortuna crítica, pois tinham sido lançadas há muito pouco tempo. Contudo, a certa altura, o grupo também começou a solicitar que trabalhássemos com títulos fundamentais da literatura portuguesa, textos que estavam no horizonte de muitas dessas novas obras, tanto de autores que ainda estavam na ativa, como José Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Maria Tereza Horta, Hélia Correia, Almeida Faria, Mário de Carvalho, como também daqueles que já haviam partido, como José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Maria Gabriela Llansol, Agustina Bessa-Luís, Nuno Bragança, Virgilio Ferreira, David Mourão-Ferreira, Carlos de Oliveira, entre muitos outros. Esse movimento acentuava a interdependência desses autores em diferentes tempos, na esteira do que Agamben, ao debruçar-se sobre o contemporâneo, afirma: só é contemporâneo aquele que desliza por tempos outros, aquele tempo que foi e aquele que virá. Por esse motivo, esta obra é dividida em dois grandes núcleos de textos: um que abarca obras e autores do século XX e outro com textos publicados no século XXI.

Por volta de 2016, passamos a utilizar a nomenclatura "hipercontemporâneo" para dar conta dessa produção literária recente, como aliás procuro aprofundar no ensaio "Como rasurar a pedra: a inscrição da narrativa hipercontemporânea e as personagens-abismo", disponível nesta obra. A edição da revista Letras de Hoje (volume 51) dedicada à literatura hipercontemporânea, editada por mim e pela professora Ana Maria Binet, da Universidade de Bordeaux,

foi o primeiro passo, e o texto introdutório dessa edição do periódico revelou-se, com o passar do tempo, como uma das primeiras referências do termo. Em 2016, portanto, escrevíamos:

> Da fragmentação do espaço e do tempo, própria do Modernismo do princípio do século XX, à fragmentação da imagem do mundo trazida pelas novas tecnologias, a literatura, e aqui, especificamente, a literatura em língua portuguesa, tem sofrido, através do nosso século e do precedente, uma evolução, por vezes violenta, quanto ao fundo e à forma. Mais do que um neomodernismo, a noção de hipercontemporâneo parece corresponder a uma verdadeira mutação, que nos permite ter uma visão, fictícia, mas talvez mais real do que a verdadeira, do que será o Homem e o seu mundo nas décadas vindouras (Binet; Angelini, 2016, p. 447).

Posteriormente, outros espaços sobre os estudos hipercontemporâneos apareceram, com ênfase na produção da professora da Universidade de Coimbra, Ana Paula Arnaut, que, recentemente, inclusive, criou um grupo de pesquisa para debater essa literatura, o *Dinâmicas da literatura hipercontemporânea*, do qual eu, Ana-Maria Binet e outros professores, especialmente de países europeus, como Portugal, Inglaterra, França, Espanha e Itália, fazemos parte. Esse movimento comprova a importância que uma parte da academia dedica a obras muito recentemente publicadas, desafiando cânones e conservadorismos.

Este livro, *Cartografias narrativas em língua portuguesa: navegar pelo (hiper)contemporâneo*, portanto, junta-se a essas iniciativas, no sentido de visibilizar novas autorias e suas obras, novas vozes das literaturas em língua portuguesa, mas também aquelas mais familiares ao leitor. No título, também um tributo a um periódico da PUCRS que foi imprescindível para essa movimentação em torno da literatura em língua portuguesa: o *Navegações*, do qual fui

editor responsável por anos, juntamente com Alva Martínez Teixeiro, então professora na Universidade de Lisboa, atualmente na Universidade da Coruña. Por ele, passaram muitos estudantes, entre os quais as minhas orientandas, que trabalharam como editoras e coorganizam esta obra comigo, Samla Borges Canilha e Verônica Farias Sayão.

Viabilizada pelo apoio financeiro do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS e da Capes, esta publicação também é a concretização de um projeto que traz os percursos e as leituras de muitos dos pesquisadores que a nós se juntaram no Cartografias nesses últimos anos. Assim como a obra *Mínimo múltiplo incomum*, organizada por Julia Dantas, Fred Linardi e por mim, e disponível de forma gratuita no site da Editora Zouk, comemorava os 10 anos do grupo de estudos em escrita criativa, esta *Cartografias narrativas em língua portuguesa: navegar pelo (hiper) contemporâneo* celebra 15 anos de atividades ininterruptas do "grupo dos portuguesinhos", como carinhosamente ficou conhecido nos corredores da Universidade, apelido cunhado pelo professor Carlos Baumgarten. Um grupo que segue na ativa e que sempre soube reunir mundos diversos em torno dos livros e do afeto.

Paulo Ricardo Kralik Angelini
Coordenador do grupo de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade* (CNPq).
Professor de literatura da Escola de Humanidades (PUCRS).

É (im)preciso ler o mundo no presente

Gustavo Henrique Rückert[1]

Navegar é preciso
Viver não é preciso
(Fernando Pessoa)

I

Tomo a liberdade de iniciar este texto com uma breve anedota. A certa altura, um renomado pesquisador português ministrava aulas no Brasil. Com autoridade, dissecava, em uma de suas aulas, a irônica figura da rapariga loura de Eça de Queirós (2026). No momento em que mergulhava em intricadas reflexões acerca da oposição entre aparência social e moralidade degradada, uma astuta aluna incitou: o enriquecimento rápido de Macário nas roças de Cabo Verde não seria delito igualmente questionável? O cos-

[1] Gustavo Henrique Rückert é professor de literaturas em língua portuguesa no Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente, realiza pós-doutoramento em Literatura Comparada no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, sob supervisão da Profa. Dra. Inocência Mata. Possui doutorado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Jane Tutikian. É bolsista de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Coordena o projeto de pesquisa *Representações da deficiência na literatura pós-colonial em língua portuguesa* (UFPel/CNPq). Poeta, é autor dos livros *Poemas de plástico* (2015) e *Serão as rosas vermelhas no escuro?* (2021). É organizador da antologia *A revolta dos pássaros* (2016). Encontram-se no prelo *O mar de Juju*, sua primeira narrativa infantil, e *O poema é um horizonte*, antologia de poemas moçambicanos contemporâneos organizada com Michelle Buss e Rassul Nobre. É integrante do grupo de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade*, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, desde o seu início, em 2012.

tumeiramente ponderado professor impacientou-se. Em notável esforço para conter a impulsividade que surgia em seu tom de voz, chamou anacronismo a essa leitura. Não se pode ler um texto do século XIX sob lentes pós-coloniais. De astuta a perversa, como quem saboreia o desespero alheio, a aluna afirmou que, de fato, a contextualização é sempre imperiosa. Por respeitar tal ensinamento, declarou que jamais cometeria o anacronismo de ler com olhos do século XIX enquanto habita o século XXI.

II

O contemporâneo é anacrônico, disse Agamben ao revisitar o conceito de "intempestivo" em Nietzsche. É exatamente por estar situado em seu tempo, mas não se adequar a suas pretensões, que melhor pode compreendê-lo. O contemporâneo mergulha a pena na obscuridade de seu próprio tempo, revela o passado que reside no presente que escreve. O contemporâneo é o corpo celeste que se afasta e do qual se vê apenas o rastro. "O contemporâneo é pontual em um compromisso ao qual se pode apenas faltar": ausenta-se pontualmente Agamben (2009, p. 65).

III

Fechar a porta aos imigrantes é anacrônico. O retorno dos ultranacionalismos é anacrônico. Morar em barracas de acampamentos improvisados é anacrônico. Pandemia em escala global é anacrônico. Desigualdade social é anacrônico. Direitos humanos são anacrônicos. Trabalho por aplicativo é anacrônico. Direitos trabalhistas são anacrônicos. Inteligência artificial é anacrônico. O preconceito racial é anacrônico. O preconceito de gênero é anacrônico.

O ódio a toda e qualquer diferença é anacrônico. A literatura do século XXI é precisamente anacrônica.

IV

O autor hipercontemporâneo escreve com e contra o seu tempo simultaneamente. Herda do século XX a crise identitária, a fragmentação, a descrença política, científica e, por que não dizer, narrativa. A elas, acrescenta uma busca incessante por raízes, o retorno pouco triunfal de um autor que busca se recompor em meio ao caos social, econômico, ecológico, político. A tecnologia, antes celebrada, possibilita o retorno ao início do século passado. Governos totalitários, polarização, trabalho precário e escrita automática. Ana Maria Binet e Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016) apontam que a criação do autor hipercontemporâneo é um testemunho do indizível, uma tentativa de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele já é. Recordo Alexandre O'Neill (2005, p. 370) a dizer "tens um glorioso passado futurível".

V

Cartografar o presente é perder-se de si. É navegar em um mar incerto sem epopeias possíveis. Porém navegar é preciso, sempre o foi. É preciso porque necessário, mas também impreciso porque não há ponto de chegada. "Não sei se tenho casa, mas é a casa que regresso", disse um personagem de Lobo Antunes (2009, p. 375), mas que poderia ser de Dulce Maria Cardoso, Isabela Figueiredo, Djaimilia Pereira de Almeida. Me perdi na leitura de Deleuze e Guatarri (1995). A cartografia é uma entrada em que não há saída. Ou uma entrada na qual há várias saídas

igualmente impossíveis, senão pela potência criativa de um mapa de desejos. O que deseja o leitor hipercontemporâneo?

VI

É preciso ler o seu tempo. É preciso ser anacrônico no seu tempo. É impreciso ler a urgência do século e traçar suas linhas de fuga. A literatura hipercontemporânea reivindica um leitor que navega pelos mapas antigos sobrepostos aos mapas do presente. O leitor hipercontemporâneo navega em hipertextos que buscam o rastro de um passado em rasura, viaja pelo seu *Google Earth* em busca dos monumentos pichados, constituindo novos padrões e novos descobrimentos que serão comunicados em um podcast. O leitor hipercontemporâneo é anacrônico para o renomado pesquisador, pois situado em seu tempo ao ler Eça de Queirós. O leitor hipercontemporâneo lê no trânsito do que foi e do que nunca será. Encontra-se em uma personagem perdida em seu século à procura do pai. De novo, o pai. O pai nunca esteve, ainda que sempre estará. O colonialismo também era o meu pai inscrito em um caderno de memórias coloniais, pós-coloniais, decoloniais... Ler o presente é conviver com nossos mortos.

VII

O grupo de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade* é anacrônico. Impossível falar deste livro sem o mencionar. Uma rede de afetos é anacrônica em tempos de individualismo. Um grupo de leitores é anacrônico na era da dopamina barata. Uma legião sem nome, de onde saíram renomados e anônimos professores, pesquisadores, críticos, editores, escritores é anacrônica em um tempo de formação por plataformas

digitais de ensino. Meu convívio com "os portuguesinhos" (como são carinhosamente conhecidos pelos corredores da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS) começou nos idos de 2012, mais precisamente no seu primeiro encontro. Voltava de minha defesa de mestrado quando o querido amigo e colega Ricardo (à altura, o criterioso membro avaliador de meu trabalho) propôs: teremos uma reunião de um grupo de pesquisa que estou começando, não quer vir junto? Sigo junto até hoje. Nos primeiros anos, em presença, café e doces. Depois, a distância, porque a vida profissional me levou para lugares prováveis e improváveis. Com quase quinze anos de existência, já são mais de uma centena de livros do século XXI que o projeto apresentou e analisou. Obras portuguesas e africanas de língua portuguesa. Obras de autores já consagrados no século XX e que seguem escrevendo. Obras de autores novos ou "novíssimos", como gostam de dizer do lado de lá do Atlântico. Obras pouquíssimo conhecidas do público brasileiro. Ainda: trabalhos de conclusão, bancas, simpósios, congressos, entrevistas, participação de autores de Portugal e da África, publicações e, agora, é claro, este livro que vos chega em tela, em todos formatos possíveis de leitura, pulsando as contradições do nosso tempo.

VIII

Os artigos deste livro navegam pelo contemporâneo e pelo hipercontemporâneo. Com precisão, destacam a imprecisão de nossos tempos, isto é, cartografam mapas de traços apagados, sobrepostos, contraditórios. Demarcam territórios sem fronteiras entre o espaço e o desejo. Me reencontro nesses textos com amigos, colegas, companheiros do *Cartografias* de todos esses anos. Me alegro também em perceber

a chegada de novos pesquisadores, com novas leituras e perspectivas. Aos leitores, que tomem esses artigos não somente como estudos isolados, mas como uma unidade-mapa resultante do trabalho de uma rede de cartógrafos. Esse mapa, aqui organizado por Paulo Ricardo Kralik Angelini, Samla Borges Canilha e Verônica Farias Sayão, é parte do kit de sobrevivência do leitor hipercontemporâneo em um mundo anticolonial. Navegar por estas páginas é preciso. Navegar pelo hipercontemporâneo é impreciso e inevitável. Recolher âncoras! Partir!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradutor Vinicius Nicastro Honesko Chapecó: Argos, 2009.

ANTUNES, António Lobo. **Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?** Alfragide: Dom Quixote, 2009.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447–449, 2016. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26164. Acesso em: 22 set. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995. 1 v.

O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

QUEIRÓS, Eça de. **Singularidades de uma rapariga loura**. Lisboa: Book Cover, 2006.

Apresentação

Esta obra é o resultado do encontro de alguns dos integrantes do grupo de estudos vinculado ao projeto de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade* ao longo dos últimos 15 anos. A publicação é dividida em dois grandes grupos, um dedicado a estudos do século XX e outro ao hipercontemporâneo.

No primeiro conjunto de ensaios, duas obras de referência do final dos 1960, início dos 1970, da literatura portuguesa. Maria Iracilda Gomes Cavalcante propõe, na formulação do conceito de um "diário *unnatural*", um estudo na perspectiva das vozes narrativas e da categoria do tempo para *Bolor*, obra disruptiva de Augusto Abelaira. Ana Cristina Steffen também analisa o narrador, no caso, as narradoras, na articulação do discurso como coletividade em *Novas cartas portuguesas*, examinando os meandros da escrita desse "nós", a partir de três aspectos centrais de análise: a intertextualidade, os nomes das personagens e o emprego dessa voz narrativa comunitária.

Dos anos 1980 e 1990, dois textos da literatura moçambicana e dois da literatura portuguesa. Larissa Niewierowski escrutina o conto "Ninguém matou Suhura", de Lilia Momplé, na perspectiva do poder colonial, da dominação do homem branco, da subjugação da mulher negra e da assimilação do homem negro com a cultura do colonizador. Já Teresa Beatriz Azambuya Cibotari analisa o primeiro romance de Mia Couto, do início dos 1990, *Terra sonâmbula*,

a partir da participação das crianças na construção de um território diegético que corresponde a um espaço simbólico e enunciativo. Ainda sobre os anos 1990, Luciana Guirland Vieira investiga a construção polifônica de António Lobo Antunes, *O manual dos inquisidores*, à luz de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, analisando se as configurações daquele lugar, uma quinta, poderiam ser denominadas como lar, espaço de vida íntima. Por fim, Matheus Rodrigues Gonçalves dedica-se a outra obra dos anos 1990, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, numa análise comparatista com *Anunciações*, de Maria Teresa Horta, esta já do século XXI. No estudo, examinam-se as obras, publicadas numa distância de 25 anos, no sentido das diferentes formas de leitura e representação literária de um mesmo episódio bíblico, à luz das teorias do imaginário.

O segundo grande grupo, dedicado aos estudos da literatura hipercontemporânea, aquela produzida no século XXI, é iniciado por Paulo Ricardo Kralik Angelini, num mergulho teórico a respeito do conceito hipercontemporâneo, com um panorama histórico-teórico das obras dos autores Ricardo Adolfo, Joana Bértholo, Manuel Bivar, H. G. Cancela, Dulce Maria Cardoso, Rui Couceiro, Catarina Gomes e Valter Hugo Mãe, e por Samla Borges Canilha, com um estudo voltado à obra *A casa do diabo,* de Mafalda Ivo Cruz, lançada em 2000. Angelini, por meio da metáfora da inscrição na pedra, expõe o complexo enlace que as categorias literárias administram às obras, evidenciando que a literatura atual necessita da contestação das tipologias textuais, a fim de desmineralizar as categorias narrativas mais clássicas. Sem restringir-se ao narrador, Angelini se debruça sobre as personagens-abismo e traça as marcas da angústia e das urgências que a contempora-

neidade imprime, transformando-as da mesma forma que modifica o mundo. Já Canilha realiza um recorte textual de sua tese de doutorado, enfocando a fragmentação e a multiplicidade de vozes, tempos e espaços narrativos como marcas disruptivas da escrita de Cruz, mas que esboçam, particularmente, um mergulho profundo na mente de duas personagens.

Uma década depois, temos duas obras de 2011 e 2012, respectivamente. A primeira, abordada por Natalia Berto Cirio de Castro, é *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e a segunda, analisada por Ana Maria Wertheimer, é *Autismo*, de Valério Romão. Castro, ao pontuar sua análise sobre a personagem central, Rui, disseca a narrativa dos expatriados portugueses após a independência de Angola e esboça, na figura de um menino-nação, como o colonialismo português afetou identidades, dinâmicas e vidas inteiras de formas inimagináveis. Wertheimer, por meio do diálogo teórico entre Genette e Bakhtin, delineia como violência, intertextualidade, estrutura não linear e multiplicidade de vozes narrativas compõem uma espécie de cartografia dos elementos da narrativa portuguesa hipercontemporânea.

Análises de obras ainda mais recentes são os estudos de Caroline Valada Becker e Fernanda Borges, sobre o texto *Vamos comprar um poeta,* de Afonso Cruz, lançada em 2020, e o ensaio de Verônica Farias Sayão sobre *Pessoas do drama*, de H. G. Cancela, de 2017. Becker e Borges dedicam-se ao olhar pedagógico da obra de Cruz, ao pontuarem os desdobramentos em sala de aula da leitura integral do texto, após a sua seleção no PNLD Literário de 2021. Ambas doutoras em Teoria da Literatura e atuantes no Ensino Básico brasileiro, elas evidenciam com sensibilidade a memória afetivo-literária como instrumento de mobilização de sabe-

res do campo da Teoria da Literatura, buscando reflexões sobre educação literária e assumindo o compromisso com a democratização do acesso ao livro e com a formação de leitores/as. Sayão, por sua vez, analisa a construção de uma das personagens de Cancela, principalmente a partir do conceito de teoria da crueldade, de Antonin Artaud. A autora, assim, investiga como os corpos passam a ser sexualizados e objetificados na obra de um romancista em que a linguagem está fortemente atrelada à corporeidade.

Dedicadas à obra de Ana Teresa Pereira, Tatiana Prevedello e Alessandra Wink Guaragna analisam *Karen* (2018) e *O verão selvagem dos teus olhos* (2008), respectivamente. Ambas pensam questões vinculadas à duplicidade: Prevedello analisa a construção da personagem protagonista, que se vê transferida, sem que consiga compreender exatamente como, para uma nova realidade, fazendo com que se encontre dividida, dissociada; e Guaragna, por sua vez, foca nas vozes narrativas ao analisar a configuração do romance a partir do princípio de dualidade narrativa, uma vez que a história é contada por meio de vozes tanto em terceira quanto em primeira pessoa – um recurso que está vinculado a uma personagem também em crise.

A violência aparece dissecada no texto de Matheus Medeiros Pacheco sobre a obra *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho, de 2016, no qual analisa a narração não natural de uma santa de madeira, que abre o romance.

Por fim, Aline Corte e Rosane Tremea trazem para o debate assunto e gênero que costumam ser pouco contemplados: a velhice e os relatos de viagem. Corte trata da primeira a partir da leitura de *Misericórdia*, de Lídia Jorge, e *O tamanho do mundo*, de António Lobo Antunes. Nesses

romances, os estereótipos de fragilidade associados à velhice dão lugar à representação de sujeitos de memória, desejo e agência, fazendo com que se tenha, então, um olhar crítico sobre o processo de envelhecimento. Já a narrativa de viagem *Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro*, de Susana Moreira Marques, é apresentada por Tremea a partir da própria experiência – estar viajando durante a leitura do livro – e das próprias motivações para ser, ela também, alguém que escreve sobre viagens.

Eis dezessete percursos exemplificativos entre as mais de cem leituras realizadas nos últimos 15 anos por dezenas de integrantes que orbitaram em torno da nossa cartografia comum. Aqui, uma pequena amostra do tanto que se fala, se escreve, se inscreve e se vive a literatura no nosso grupo de pesquisa. Boa leitura!

Paulo Ricardo Kralik Angelini
Samla Borges Canilha
Verônica Farias Sayão


Cartografias do
contemporâneo

O tempo e a voz: deslimites da palavra e da poética "não natural" em *Bolor*, de Augusto Abelaira (1968)

Maria Iracilda Gomes Cavalcante[2]

Considerações iniciais

"O bolor/nas paredes/deste quarto deserto/os rostos a apagar-se num frémito do espelho". Com essa imagem disfórica do amor, construída a partir da evocação do poema homônimo de Carlos de Oliveira, Augusto Abelaira inicia seu romance *Bolor,* uma obra atravessada pela ideia de corrosão e de deterioração das relações humanas. O romance tem, no desgaste através do tempo, a expressão mestra de sua construção, tematizando o aspecto penoso e asfixiante que se revela na crescente inquietação dos narradores/personagens, à medida que deixam transparecer a ruína que caracteriza suas relações.

A produção literária de Augusto Abelaira tem como marca a extrapolação dos limites delineados pelos protocolos tradicionais de leitura, cartografando novas formas de apresentar as categorias narrativas. Nesta obra, publicada em 1968, em plena Ditadura Salazarista, temos a expressão estilhaçada de "um sujeito em crise, num mundo em crise" (Tutikian, 2008, p. 87). A maestria de Abelaira manifesta-se pontualmente na sua capacidade de explorar e transformar as características formais do gênero diário, subvertendo os

[2] Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Acre. E-mail: maria.iracilda@ufac.br

aspectos provenientes da pretensa legitimidade da escrita intimista, ao apresentar um diário não convencional, mas *unnatural* (Oliveira, 2016, p. 98).

Brian Richardson, uma das vozes mais importantes no campo da *narratologia não natural*, aponta a insuficiência das categorias clássicas – cunhadas por nomes como Gérard Genette, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, Norman Friedman – para analisar textos cujas construções seguem simultaneamente várias bifurcações no caminho narrativo (Richardson, 2015, p. 54)[3]. Nessa dimensão, Genette (2017, p. 93) menciona brevemente "certos casos extremos como os romances de Robbe-Grillet, onde a referência temporal é deliberadamente sabotada", mas seu modelo não consegue lidar ou mesmo imaginar uma narrativa que desafie tão perfeitamente suas categorias de tempo e foco narrativo.

Richardson (2006) defende que o modelo teórico de Genette, assim como os de outros narratologistas clássicos, são geralmente adequados para analisar a grande maioria das obras de ficção realista e modernista, contudo, revelam-se insuficientes quando lidamos com textos modernistas tardios e post-modernistas. Para o estudioso, esse é o campo de análise das *unnatural narratives,* ou "narrativas não naturais": "É justamente essa 'lógica' que precisa ser investigada, e essa 'vertigem' que precisa ser saboreada" (Richardson, 2006, p. 6).

As "narrativas não naturais" são textos antimiméticos que violam os parâmetros do realismo tradicional – *beyond story* –, ou seja, vão além das convenções da narrativa natural, ultrapassando as formas de narrativa oral espontânea – *unnatural voices* (Richardson, 2011, p. 34). Caracterizam-se

[3] Todas as citações referentes à *unnatural narratology* neste texto apresentam tradução livre.

pela fluidez, pela transformação das convenções e pela criação de novos padrões narratológicos, produzindo, assim, uma desfamiliarização dos elementos básicos da narrativa, ao se afirmarem não simplesmente como narrativas não realistas, mas antirrealistas (Richardson, 2011, p. 34). Este é o caso de *Bolor*, de Augusto Abelaira, uma obra que embaralha as noções de tempo e foco narrativo, cujo leitor parece ser convidado a construir a partir dos pedaços de um espelho estilhaçado ou de uma pintura em *frames* que se deslocam em espiral.

É típico dos romances escritos em forma de diário que se respeite a sucessão temporal dos acontecimentos e o tom intimista marcado pela voz narrativa em primeira pessoa. Em *Bolor*, entretanto, a expectativa de verossimilhança realista é completamente subvertida, tendo em vista que a história é conduzida pelas vozes de diferentes narradores, que entram em colapso e se fundem. A esse tipo de voz narrativa Brian Richardson (2006) denomina "narrador permeável" (*permeable narrator*), caracterizado pela enunciação em primeira pessoa, mas cuja narração transgride os limites naturais dos conteúdos e percepções de uma única consciência, operando uma intrusão misteriosa e inexplicável da voz de outra pessoa na consciência do narrador (Richardson, 2006, p. 95).

A obra de Abelaira segue também uma organização temporal disruptiva, apresentando datas repetidas ou ausentes, marcas da anulação da ordem sequencial que apontam para um tipo de combinação denominado por Brian Richardson (2019, p. 108) como "temporalidade contraditória" (*contradictory temporality*). Nesses textos, não há uma história única e inequívoca a ser extrapolada pelo discurso; em vez disso, existem duas ou mais versões

contraditórias que viciam seriamente a própria noção de "fábula" (*histoire*) na medida em que é concebida como uma série única e autoconsistente de eventos que podem ser inferidos desse discurso (Richardson, 2019, p. 109).

Diante desse complexo labirinto de espelhos, neste texto, temos como objetivo analisar como as vozes narrativas e a categoria do tempo apresentam-se desconstruídas no romance *Bolor*, de Augusto Abelaira, focalizando como essa obra subverte a forma tradicional do romance, apresentando-se como um diário *unnatural*. Seguimos um percurso de leitura que dialoga com as noções de "narrador permeável" e de "temporalidade contraditória", de Brian Richardson (2006; 2011; 2015; 2019), a fim de investigar como se articula, no romance em questão, esse intrincado "jogo" de desconstrução das convenções da poética literária.

1 Vozes dissonantes: figurações da permeabilidade narrativa entre o "eu" e o "outro"

Bolor gira em torno de enigmas, que deixam o leitor na dúvida sobre a verdade da história que narra. Humberto, Aleixo e Maria dos Remédios são os narradores personagens que tomam indiscriminadamente a palavra, lançando o leitor em um cenário de dúvidas. A princípio, acreditamos que a narrativa gira em torno de um eixo definido, a intenção do narrador Humberto de entender sua esposa Maria dos Remédios, iniciando, para tanto, a escrita de um diário:

> [...] escondo-lhe, assim, que estou a observá-la, embora não com os olhos, mas com uma esferográfica, uma esferográfica azul, cilíndrica, macia, a observá-la e a procurar adivinhar quem ela é (ela, mulher subitamente

> desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem) (Abelaira, 1978, p. 13).

Maria dos Remédios, quando descobre o diário de Humberto, também dá início ao seu, escrevendo também no de Humberto:

> Eu, abaixo assinada, tua mulher, eu, Maria dos Remédios Varela Rodrigues, a quem às vezes (raras vezes) tratas por "querida", escrevendo agora com tinta preta (e não azul) para veres bem a diferença, eu, leitora diária do teu diário, leitora diária a fingir que só hoje o folheei, digo de súbito: "Mas é tão pouco? Porque não me confessaste que escreves um diário? Porque me escondes esses sessenta e dois metros de vida que não precisam de ser escondidos?" (Abelaira, 1978, p. 34).

A personagem se assume como narradora a partir da entrada de 1º de janeiro, capítulo que aparece duas vezes no diário e adquire duas autorias. Na primeira entrada, Humberto se questiona sobre o que escrevera até então e sobre o que ainda escreveria, entrecruzando o passado, o presente e o futuro: "Folheio não apenas as páginas azuladas, folheio também as brancas, as páginas que aguardam ainda a tinta azul" (Abelaira, 1978, p. 32). No segundo relato, Maria dos Remédios afirma escrever em tinta preta para diferenciar seu escrito do de Humberto, que escreve com tinta azul. A personagem questiona-se por que o marido esconde dela o diário, transpondo para o caderno sua vida íntima: "'Que me escondes, Humberto?', isso está aqui neste caderno secreto, enche todo este papel? Sem espanto... Não: com espanto" (Abelaira, 1978, p. 34). A sequência de questionamentos e ressalvas deixa claro que nada é seguro neste romance. Maria dos Remédios assume ser leitora frequente do diário do marido ao mesmo tempo em que passa a deixar seu diário aberto sobre a escrivaninha para que ele também o leia.

Por volta do fragmento "Sem Data", situado depois da entrada do dia 24 de março, Aleixo, amigo de Humberto e suposto amante de Maria dos Remédios, inicia também seu diário, passando a escrever na primeira pessoa das outras personagens, assim como estas faziam: "Que também escrevo como se fosse tu a escrever, que gostaria de comparar o que ambos escrevemos. [...] O meu diário é uma brincadeira, não o escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros" (Abelaira, 1978, p. 116). Para acentuar o tom de conflito no romance, Aleixo também provoca sua própria mulher, Leonor, deixando em casa seu diário para que ela o leia.

A esse ponto, não se sabe mais ao certo a quem pertence a voz narrativa, se aos três protagonistas, Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo, ou se a um deles apenas. Augusto Abelaira, por meio de uma escrita estilhaçada, tece uma narrativa que se apoia em uma voz não confiável que requer de forma indispensável a participação do leitor. Wayne Booth, em sua *Retórica da ficção* (1980), introduz duas noções essenciais: a de "narrador não confiável" e de "autor implícito". Mais tarde, Paul Ricoeur, no terceiro volume de *Tempo e narrativa* (1997), destacaria a importância do narrador não confiável ao afirmar que a literatura contemporânea reivindica um outro tipo de leitor: "um leitor que responde", capaz de preencher esses "lugares de indeterminação" (Ricoeur, 1997, p. 282, 289).

A escrita de um mesmo diário por três narradores personagens e o fato de esses relatos conterem as confissões do marido, da esposa e do pretenso amante são aspectos que acentuam a indefinição das vozes narrativas, contribuindo para a impossibilidade de uma identificação segura de quem está enunciando o discurso narrativo: "Não há

ela..., ela sou eu" (Abelaira, 1978, p. 154). Nessa dimensão, observamos que a profundidade da criação, fragmentação e reconstituição de vozes narrativas experimentais transcendem as perspectivas familiares de primeira e terceira pessoa, o que evidencia o esgotamento das categorias clássicas formuladas sobre o foco narrativo (Richardson, 2006, p. 3).

Uma das categorias cunhadas por Richardson que podem auxiliar na compreensão do processo de embaralhamento das vozes narrativas presentes em *Bolor* é a de "narrador permeável" (*narrator permeable*). Esse narrador brinca regularmente com a natureza e a função do pronome narrativo e utiliza um número considerável de perspectivas divergentes, ao abrir a narração com uma voz autoconsciente de primeira pessoa para, em seguida, oscilar entre narradores mais padronizados de primeira e terceira pessoa (Richardson, 2006, p. 101).

A indefinição quanto à voz que conduz a narrativa em *Bolor* descortina-se à medida que avançamos na leitura. Somos aos poucos apresentados à fábula do romance, uma trama que gira em torno da relação conflituosa de Humberto e Maria dos Remédios. Esse relacionamento nascera em meio à desconfiança visto que ele a conhecera, assim como a Catarina, sua primeira esposa, por meio de um trote telefônico. As duas ligaram para a casa de Humberto para passar o tempo, marcando um encontro e tirando a sorte para saber qual delas iria. Humberto, então, passa a adotar o pseudônimo de Daniel, enquanto as duas fingiam ser a mesma mulher, Julieta: "(suspeitei – suspeitei bem que havia mais de uma pessoa no outro lado da linha). [...] — É da casa do Daniel Marques?/ — Sou eu – sabendo

bem que ela (elas) sabia bem que eu não era [...]" (Abelaira, 1978, p. 69).

A princípio, Humberto aceitou a brincadeira, divertindo-se com a situação. Formava-se, assim, um triângulo amoroso que mais tarde envolveria também Aleixo, melhor amigo de Humberto. Ao descobrir essa espécie de "quadrilha amorosa", ele resolve também fazer parte dos encontros, alternando-se com Catarina e Maria dos Remédios, substituindo Humberto sem que ele soubesse.

Depois de um certo tempo, Humberto decidiu se casar com Catarina, deixando Maria dos Remédios de lado. Entretanto, com a morte da primeira esposa, ele se casa com a antiga namorada. É esse o ponto em que somos apresentados ao início da narrativa, passados seis anos do segundo casamento, Humberto se põe a refletir sobre os motivos que o tinham levado a se casar com Maria dos Remédios e sobre quem realmente era sua esposa: "Procurei decifrar-te a partir de um relógio, mas em vez de te apanhar no fim da meada [...] foi a mim que me encontrei" (Abelaira, 1978, p. 17).

A condução da narrativa por esse "narrador permeável" se expressa em uma voz onisciente, contudo ela rompe com o pacto de verossimilhança por manifestar-se numa primeira pessoa do singular ao mesmo tempo em que se transmuta para a segunda e para a terceira pessoa. A presença do "narrador permeável" provoca, assim, uma série de questionamentos sobre a vocalidade e a narração. A questão básica que se apresenta, portanto, gira em torno de saber identificar se essa voz é interna ou externa, se constitui uma projeção ou ilusão, se é a voz do narrador que conduz a ação ou de outro personagem falando a partir dele pelo processo de internalização da fala do

outro (Richardson, 2006). Todas essas hipóteses são plausíveis, todavia cada uma é contradita em muitos aspectos pelas múltiplas respostas possíveis. As vozes de diferentes narradores entram em colapso e se fundem, não sendo possível definir a quem pertencem, se aos três personagens principais ou a apenas um deles:

> Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto: ou o Humberto que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Aleixo que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... Ou o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... Ou a Maria dos Remédios que sonha ser o... (Abelaira, 1978, p. 111).

O texto acentua a metarreferencialidade à medida que avançamos na leitura e as personagens vão deixando patente que escrevem um diário e se demonstram cientes de que são objetos da escrita do outro e cooperam para essa escrita. Surge, assim, uma espécie de acordo tácito entre elas, instaurando-se certa colaboração para desenvolver essa escrita:

> — Devagarinho, devagarinho. Deixa-me escrever: 'Estive a pensar que...' Pensar é com s ou com ç? 'Estive a pensar que...' Podes continuar agora, já escrevi. — [...] escrevo que ela olha para mim em silêncio, e aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (Abelaira, 1978, p. 168-169).

A partir desse entrecruzamento de vozes, compreendemos que *Bolor,* de Augusto Abelaira, enquadra-se no que Maria Luiza Ritzel Remédios denomina como "uma tentativa de realizar uma literatura consciente em que o leitor se transporta ao interior do texto, tornando-se partícipe da manufatura do romance" (Remédios, 1986, p. 205). Nessa perspectiva, a obra subverte a lógica realista, a partir da articulação de uma multiplicidade de vozes narrativas que

se entrecruzam em um "jogo" em que um narrador se passa pelo outro, convocando o leitor a participar ativamente da configuração da obra.

2 No remoinho do tempo: cartografando o "agora" e o "depois" na espiral em vertigem

O "bolor nas paredes" e os "rostos que se apagam" como um fungo que se alimenta das partículas apodrecidas anunciam a ação corrosiva da passagem do tempo no romance de Augusto Abelaira. O tempo constitui uma categoria fundamental em *Bolor*, refigurando todo o discurso narrativo, ao seguir o que Brian Richardson (2019) denomina de "temporalidade contraditória" (*contradictory temporality*). Nos romances marcados por essa configuração temporal, a narrativa se move de um cenário para outro, e, invariavelmente, os tempos e espaços "separados" começam a se misturar, conforme as distinções entre cada grupo de eventos entram em colapso (Richardson, 2019, p. 110).

Em *Bolor*, a organização temporal contraditória é expressa na anulação da ordem dos fragmentos, no uso de datas repetidas ou ausentes, na alternância entre o passado, o presente e o futuro e entre os narradores e os diários, que podem ter sido reunidos por um suposto editor. O tom instável da temporalidade no romance coloca em suspeição a confiabilidade da obra. A todo instante a voz narrativa conduz a atenção do leitor à consciência da manipulação temporal do texto diarístico: "[...] quase não tenho vida própria [...] mesmo quando não escrevo, deixou de ser conjugada na primeira pessoa ou até na terceira pessoa referida a ti – mas numa primeira pessoa que é a tua" (Abelaira, 1978, p. 105).

A rasura na apresentação temporal desse diário *unnatural* é evidenciada em sua composição estrutural: a obra é composta por sessenta e dois fragmentos, com data de entrada de 11 de dezembro e data final de 18 de maio. A maioria dos fragmentos são datados, indicando dia e mês, mas sem mencionar a que ano pertencem; há quatro datas repetidas – 1º e 16 de janeiro, 10 e 14 de fevereiro –, e quatro fragmentos sem data – dois próximos à metade do livro e dois próximos ao final. Distribuídos entre esses fragmentos, seis outros se apresentam cindidos em partículas menores, introduzidas graficamente por três asteriscos (***), o que sugere que talvez tenham sido escritos em momentos distintos do dia.

A fábula é construída com base no tempo da enunciação, de modo que o tempo da história é exposto ao mesmo instante em que o(s) narrador(es) personagem(ns) reflete(m) sobre o processo de escrita do próprio texto: "Fecho o parêntesis, recomeço, mas desta vez na cama (a viver, não a escrever – escrever escrevo no dia seguinte que é hoje)... e deitámo-nos" (Abelaira, 1978, p. 52). Observamos neste excerto um aspecto marcante da temporalidade contraditória que ocorre quando os relatos de um conjunto de eventos se desdobram em outros, presumivelmente ocorrendo em outro momento, sem qualquer dispositivo de enquadramento para esclarecer as relações entre esses eventos díspares (Richardson, 2019).

Numa tentativa de marcar a credibilidade do registro diarístico, nas entradas de 2 de março e 13 de maio, observamos a menção a dois eventos historicamente datados que acentuam a pretensão de verdade no romance (Abelaira, 1978, p. 84; 159). O primeiro é a nomeação do Cardeal Costa Nunes para conduzir os festejos do 50º aniversário

de Fátima, e o segundo é a visita do Papa Paulo VI a Portugal, por ocasião dessa efeméride religiosa, fato situado historicamente no dia 13 de maio de 1967[4]. Essa pretensão de credibilidade em *Bolor*, entretanto, é perturbada por vários eventos, como o que ocorre na primeira entrada do romance, relativa ao dia 11 de dezembro. Nela, cria-se a expectativa sobre a página cento e quinze, escolhida aleatoriamente por Humberto para representar o futuro enigmático que aguardaria o leitor em *Bolor*:

> Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda branca, ainda parda, e pergunto-me: daqui a dois a três, a quatro meses, quando a alcançar – se a alcançar – terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras? E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? (Abelaira, 1978, p. 9).

Além dessa, diversas outras referências adicionais são lançadas no decorrer do texto, a fim de criar um clima de suspense e expectativa em torno da página cento e quinze. A fixação nela provoca uma série de questionamentos por parte do leitor em torno do diário e do próprio romance. Primeiro, que interesses emergem dessa quebra do estatuto da escrita diarística, dado que o autor do diário inicia a escrita não de modo sequencial, mas exatamente pela página cento e quinze? Em segundo lugar, como localizar tal página, se a cada versão impressa é alterada a paginação da obra? Essa instabilidade coloca em suspeita o que está

[4] *Diário da manhã*, Ano XXXVII, nº 12865, 14 de maio de 1967. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/DiarioManha/1967/14Mai1967/14Mai1967_item1/index.html. Acesso em: 13 nov. 2020.

sendo exposto a cada página, sugerindo diversas possibilidades de compreensão.

Na edição de *Bolor* publicada pela editora Lacerda, a menção à página cento e quinze é assinalada por uma nota de rodapé, pretensamente de responsabilidade "do Editor, mas não do romancista, nem sequer do autor (ou autores) do diário" (Abelaira, 1999, p. 106). Surge, assim, a pressuposição de que alguém teria recolhido os diários e realizado a editoração, organizando os fragmentos em uma sequência mais ou menos cronológica, publicando-os em um único livro. Seja a autoria dessa nota atribuída verdadeiramente ao editor do romance ou ao próprio Abelaira, sob a máscara de um editor, notamos que essa ambivalência do texto acentua o caráter disruptivo da obra.

A eleição dessa página cento e quinze em específico figura como marca do caráter contraditório da temporalidade em *Bolor*. Sua indefinição aponta para um alerta ao leitor de que se deparará com uma surpreendente revelação, destacando nessa página uma entrada distinta de todas as outras. Desse modo, instaura-se uma atmosfera de apreensão e desconfiança em relação a esse momento premonitoriamente antecipado, indicando que o "agora" e o "depois" não significam mais tempos claramente díspares, mas marcas da relatividade do tempo (Richardson, 2019, p. 109).

A temporalidade contraditória, conforme argumenta Richardson (2019), ocorre em um dos tipos mais proeminentes entre as narrativas pós-modernas mais extremas, na qual versões incompatíveis e irreconciliáveis dos eventos são apresentadas. A obra de Abelaira rasura a tradição do diário, explorando uma sequência temporal que segue cronologicamente de 11 de dezembro a 9 de abril. Contudo,

somos surpreendidos, a partir desse ponto, com a intercalação dos meses de janeiro e fevereiro, retornando-se, a seguir, aos meses de abril e maio, quando a temporalidade é novamente desestabilizada:

> Faz hoje oito dias que comecei. Resolvi divertir-me. Abri este caderno a meio, comecei a escrevê-lo com a data certa e depois fui escrevendo em direcção à primeira página, em direcção a Fevereiro, a Janeiro, a Dezembro. [...] Quando chegar ao fim do caderno termino a brincadeira (Abelaira, 1978, p. 117).

Esse diário contempla o fluxo da vida que somente faz sentido ao ser atravessada pela linguagem. A escrita desse diário *unnatural* não se detém em reproduzir o passado ou cristalizar o presente, tampouco convencer os leitores sobre a veracidade ou não dos fatos nele narrados. A preocupação mestra encontra-se, assim, em mostrar que a intersecção dessas diversas temporalidades constitui a essência desse jogo de escritura:

> As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da cento e catorze, como seria lógico, mas em dez de Dezembro. E quando amanhã (onze de Dezembro) começar este diário cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página cento e quinze, então ainda branca — como hei-de escrever —, mentirei escandalosamente. Porque essa página já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (coisas de cortar o meu coração e o coração do mundo), estará escrita há vinte e quatro horas, será o passado — foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira (Abelaira, 1978, p. 102).

Nesse fragmento, marcado com a inscrição "Sem Data", o narrador admite que só agora inicia de fato a escrita do diário, afirmando que está começando pela metade e só depois voltará às páginas do início. Nesse jogo, quando ele chegar à página cento e quinze de novo, essa página que teoricamente seria sobre o futuro, será sobre o passado, o

que vai dar a ele liberdade de voltar e ler tudo de novo, deixando em suspenso toda expectativa de organização temporal. Nesses termos, o conteúdo da página cento e quinze se torna altamente inquietante, visto que opera a desestabilização da noção de tempo e da vocação típica do gênero diário.

Paralelo a isso, a repetição das datas nas entradas de 1º e 16 de janeiro acentua o caráter contraditório da temporalidade no romance-diário: ao mesmo tempo em que essa repetição se revela como uma estratégia para conferir maior veracidade ao relato, demonstrando a compulsão pela escrita do diarista, acaba também por ferir a credibilidade do registro diarístico, tendo em vista que as duas entradas com a mesma data são atribuídas a escritores diferentes.

O caleidoscópio temporal avoluma-se ainda mais com a inserção de duas inversões cronológicas que se seguem ao fragmento datado de 9 de abril: surgem as entradas de 10 de janeiro e 10 de fevereiro, retornando-se, na sequência, às de 12 e 16 de abril, seguidas de 14 de fevereiro, quando, novamente, retoma-se o mês de abril: "Basta dizer-te que as datas são falsas: ainda ontem escrevi nove de Abril quando hoje são trinta de Janeiro. Porquê? Basta dizer-te que procuro avançar como se estas páginas fossem uma máquina de ver o futuro" (Abelaira, 1978, p. 137).

Ao longo do romance, o sentido disruptivo estabelecido a partir das coordenadas temporais contraditórias sinaliza para a desconstrução da fidedignidade do registro diarístico. Nessa dimensão, rompe-se não apenas com a expectativa de uma cronologia linear, mas também com a possibilidade de reconstituição ordenada da experiência narrada. A evidência da multiplicidade de sentidos que

subjaz dessa temporalidade contraditória em *Bolor* é a sua conclusão em aberto, que se reveste de um tom enigmático:

> Porque casaste comigo em vez de casar com outra? Por que me escolheste a mim como imagem da vida quotidiana, ponto de referência em relação ao qual uma diferente vida é possível – vida, parêntesis, na realidade inútil de todos os dias? Porque me sacrificaste ao casar comigo em vez de casares com outra? – outra, portanto, o ponto de referência em relação ao qual eu seria agora o parêntesis, o sonho? Pausa – Por que casei contigo? Por que te sacrifiquei ao casar-me contigo, tu, que se eu não tivesse casado contigo seria o parêntesis, o sonho, a imagem da beleza nesta vida? – Pausa – Embora, bem sei, nada disso tivesse importância, embora tudo continuasse igualmente errado?
> – T (Abelaira, 1978, p. 170).

Ao longo do tempo, diversos estudos têm apontado o caráter aberto do desfecho dessa obra de Abelaira. Em alguns, esse "T" final é entendido como uma referência ao Tempo, questão primordial em *Bolor,* em outras, sugere-se a impossibilidade de entrecruzamento entre essas duas linhas tangenciais, acentuando a distância diametral e a falta de comunicação entre os personagens Humberto e Maria dos Remédios. Outras leituras, ainda, parecem seguir uma interpretação de que esse "T" figura como um símbolo de uma folha arrancada, visto que o romance terminaria em data posterior a 18 de maio. Quaisquer que sejam os sentidos que atribuamos às várias leituras de *Bolor,* ficam claros o caráter aberto da obra e a apresentação imprecisa e contraditória da temporalidade, evidenciando uma preocupação em narrar não apenas o tempo presente, mas também a interpolação vertiginosa entre o passado, o presente e o futuro, entre o "estar sendo" e o "vir a ser".

Considerações finais

"O leito desmanchado/ o peito aberto/ a que chamaste amor". O romance de Augusto Abelaira parte de um tema aparentemente comum, a traição e a falência dos relacionamentos humanos para problematizar a ilusão de realidade, articulando um complexo labirinto de espelhos em que o leitor a todo instante é convocado a cooperar para a construção dos sentidos do texto. O bolor nas paredes do quarto deserto e o espelho estilhaçado em um murmúrio abafado de vozes convocam o leitor a questionar e anular as fronteiras entre realidade e ficção.

Nesse caleidoscópio de vozes refratadas, o leitor circula às escuras, sem poder fixar certeza alguma. Diante dessa série de ações embaralhadas no tempo, conectadas em espiral, nada é definitivo, não podemos confiar se as personagens realmente são quem declaram ser. A cada página, as vozes narrativas se revestem de uma profunda permeabilidade: pode ser Humberto se passando por Maria dos Remédios e Aleixo, pode ser ela fingindo ser o esposo ou o amante, pode ser Aleixo se passando pelo amigo e pela amante, ou ainda, pode ser que cada personagem escreva seu diário de modo independente das demais.

Ao tecer esse "jogo" narrativo, Abelaira brinca com as convenções da poética literária, rasurando convicções do narrador e do leitor ao implodir o conceito de diário como texto intimista, que se debruça sobre o passado em primeira pessoa. A vocalidade da obra não é dominada por um único narrador, mas estruturada por diversos narradores autônomos que invadem as consciências alheias e constroem sentidos à medida que a verdade de cada narrador/personagem é exposta.

Para essa complexidade, concorre também a notação temporal do diário. Nesse caleidoscópio de vozes narrativas, a figura governante (ou geradora) é a espiral, que se manifesta em numerosos padrões espaciais e também na temporalidade contraditória da obra (Richardson, 2015). A quebra na apresentação temporal surge a partir de camadas interpostas, de modo que a opacidade entre os amantes serve como uma analogia na relação entre autor e leitor.

Somos, assim, confrontados com a precariedade das categorias de real e de verdade nesse diário *unnatural*, marcado pela representação antirrealista entre o tempo e a voz. A série de eventos narrados em *Bolor* poderiam ocorrer exclusivamente como uma criação ficcional, cuja cronologia contraditória pode existir apenas como literatura. Esse movimento, ao mesmo tempo, desafia e frustra nosso desejo de reunir o emaranhado de fios que compõem a obra que estamos lendo, desvelando o esforço abissal que devemos exercer para torná-la uma única narrativa. Tornam-se, assim, claros e incontestes o valor da obra de Abelaira e seu sucesso e engenhosidade em construir uma literatura que desafia os limites da escritura realística e convoca o leitor a participar ativamente da obra.

Referências

ABELAIRA, Augusto. **Bolor**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

ABELAIRA, Augusto. **Bolor**. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1978.

BOOTH, Wayne C. **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Liberdade, 2017.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Unnatural Narratology, Unnatural Narrative: trasngressões e desvios da verossimilhança realista na narrativa contemporânea. **Revista Letras**, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 85-106, jul./dez. 2016.

RICHARDSON, Brian. **A poetics of plot for the twenty-first century:** theorizing unruly narratives. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2019.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural narrative**: Theory, History, and Practice. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2015.

RICHARDSON, Brian. What is Unnatural Narrative Theory? *In*: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (ed.). **Unnatural Narratives** – Unnatural Narratology. Berlin: De Gruyter, 2011, p. 23-40.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural voices**: extreme narration in modern and contemporary fiction. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2006.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. *In*: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997, p. 273-314.

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

TUTIKIAN, Jane. Augusto Abelaira: de palavras e de gestos. *In*: PEREIRA, Paulo Alexandre. (org.). **Voltar a ler**: Augusto Abelaira. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.

A construção de um "nós" em *Novas cartas portuguesas*

Ana Cristina Steffen[5]

Considerações iniciais

Quando *Novas cartas portuguesas* foi publicado em 1972, o então governo fascista de Portugal, chefiado por Marcelo Caetano, ordenou que o livro fosse recolhido para destruição. Suas autoras – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria de Fátima Velho da Costa – foram processadas judicialmente, acusadas de terem escrito conjuntamente uma obra pornográfica e imoral. O processo teve grande repercussão internacional, e as escritoras receberam a solidariedade de nomes da literatura e de intelectuais como Simone de Beauvoir e Marguerite Duras. O julgamento teve início em 25 de outubro de 1973, mas devido a numerosos adiamentos e imprevistos, somados à Revolução de Abril, em 1974, acabou dissolvido. Durante o processo, as três Marias – como ficaram conhecidas – também foram submetidas a interrogatórios individuais pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). O objetivo, ao separá-las, era descobrir qual delas era a responsável pela escrita dos trechos da obra considerados como os mais atentatórios à moral pública. As escritoras

[5] Possui Doutorado em Letras – Teoria da Literatura (PUCRS/2023). Sua atuação como pesquisadora está voltada principalmente às áreas da literatura brasileira, literatura de autoria feminina, teoria e crítica feministas, ficção histórica, e também à obra da escritora Dinah Silveira de Queiroz. Atualmente, é servidora pública da Secretaria de Estado da Cultura do RS, atuando como gestora cultural da Casa de Cultura Mario Quintana.

se recusaram a fazer tal revelação até o fim de suas vidas – Maria Teresa Horta, a última delas que ainda restava, faleceu no início de 2025.

O ato de não identificar a quem se deve a autoria de uma ou outra passagem, mais do que um ato de proteção mútua e lealdade, carrega a carga simbólica daquilo que é manifesto no texto de *Novas cartas portuguesas*: a escrita de um "nós". A obra, de teor reconhecidamente feminista, é atravessada em sua totalidade por um discurso que se constrói como coletivo e, mais do que isso, um coletivo feminino. A partir dessas constatações, o objetivo deste trabalho é examinar de que forma se desenvolve a escritura desse "nós" – oriunda também de um "nós" formado pelas três Marias –, responsável pela articulação de um discurso em que as mulheres são consideradas como grupo. Tal exame se dará basicamente a partir de três aspectos da obra: a intertextualidade, os nomes das personagens e o emprego de uma voz narrativa comunitária. Para isso, foram utilizadas obras de autores como Julia Kristeva, Ian Watt e Susan Lanser, além do texto introdutório e notas explicativas de uma das últimas edições de *Novas cartas portuguesas*.

1 O feminino intertextual

Em 2010, sob coordenação da pesquisadora e também escritora Ana Luísa Amaral, foi publicada a primeira edição anotada de *Novas cartas portuguesas*. Nela, foram feitas correções e incluídas notas sobre citações, intertextos, etc., além de uma introdução redigida pela própria Amaral. Nessa introdução, é recuperada brevemente a polêmica envolvendo a autoria do romance epistolar *Lettres Portugaises*, a partir do qual surgiu a ideia do livro das três Marias.

Lettres Portugaises foi publicado anonimamente por Claude Barbin em 1669; a obra é formada por cinco cartas de amor de uma freira, Mariana Alcoforado, do convento de Beja (Portugal), a um oficial francês, Noël Bouton, conde de Chamilly. Conforme Amaral (2010), a crítica atualmente se divide em atribuir a *Lettres Portugaises* à própria Mariana ou a Gabriel-Joseph de Guilleragues, um diplomata francês. Independentemente a quem pertença a autoria, fato é que o interesse em *Lettres Portugaises* permaneceu ao longo dos séculos, o que pode ser observado pelas variadas reedições em diversas línguas, dentre as quais se inclui uma edição portuguesa bilíngue, realizada em 1969 pela Assírio & Alvim. Tal edição, intitulada *Cartas portuguesas*, foi a utilizada pelas escritoras de Barreno, Horta e Costa para redigir sua obra, quando então as cartas da jovem freira completavam 300 anos de sua primeira publicação (Amaral, 2010).

A escolha das três Marias por utilizar *Lettres Portugaises* como matriz da obra que escreveriam se deu, conforme Amaral (2010), pelo que simbolizava a figura feminina de Alcoforado: "o estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio, e praticando um discurso de paixão avassaladora por aquele (o cavaleiro) que se apaixonara também, mas partira depois, para não mais regressar" (Amaral, 2010, loc. 56). Partindo dessa premissa, as autoras desmontam para então remontar um outro texto, no qual fronteiras e limites, tanto da temática quanto do próprio uso da linguagem, são estilhaçados (Amaral, 2010). Durante o período do Estado Novo em Portugal (1933-1974), "a figura de Mariana foi elevada ao estatuto de símbolo da mulher portuguesa, abnegada e sofredora; porém, as autoras de

Novas cartas portuguesas apropriam-se desse mito, recitando-o e subvertendo o significado que lhe tinha sido atribuído" (Amaral, 2010, loc. 5190). Assim, *Novas cartas portuguesas*, a partir de *Lettres Portugaises*, elabora uma outra Mariana, reescrevendo suas cartas e ampliando a sua narrativa que se multiplica, inclusive, em variadas Marianas. Essa reescritura pode ser aproximada da noção de intertextualidade, conforme a definiu Julia Kristeva; a autora assim nomeou a descoberta feita por Mikhail Bakhtin, de que "todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (Kristeva, 2005, p. 68).

A gênese da obra das três Marias é, assim, pautada na intertextualidade. O jogo intertextual, no entanto, não se restringe ao diálogo com *Lettres Portugaises*. *Novas cartas portuguesas*, desde seu início, em uma espécie de epígrafe, apresenta sua relação com outros textos: "(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores)" (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 7). Essa passagem, conforme indicado na edição anotada de 2010, é uma referência simultânea aos livros *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), de Maria Teresa Horta, *Outros legítimos superiores* (1970), de Maria Isabel Barreno, e *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa. O nome protagonista de Costa, homônima ao romance, é ainda evocado diversas vezes ao longo da obra. Outro nome que surge repetidamente é Maria, que, para além das ligações que se podem fazer com a figura da mãe de Jesus Cristo e com as próprias autoras, é o nome atribuído a todas as mulheres presentes no referido *Os outros legítimos superiores*. Outra referência que pode ser identificada é o livro de poemas *Minha senhora de mim* (1971), de Maria

Teresa Horta, em passagens como "*Minha senhora de vós*, ou menina tenra e casta, que só de minha ausência soubeste que lamentar-vos com arte" (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 111-112, grifo meu).

A intertextualidade, todavia, não se limita a livros das próprias autoras. São comuns, ao longo da obra, referências diretas ou indiretas a nomes como William Shakespeare e Lewis Caroll, além de portugueses como Luís de Camões ou da romancista Agustina Bessa-Luís. Além da literatura, também são aludidas outras expressões; exemplos disso são a série de televisão inglesa *The Forsyte saga* e o filme *Os verdes anos*, considerado um marco do Cinema Novo em Portugal. Ademais, ainda são mencionadas, por exemplo, a lenda medieval de Tristão e Isolda – utilizada como argumento por diversas obras artísticas –, além de numerosas referências a passagens bíblicas ou da mitologia cristã, como a aparição da Virgem Maria na cidade de Fátima, em Portugal, em 1917. Em uma primeira observação ao largo conjunto de obras aludidas, é notório o fato de parte significativa dessas referências dizerem respeito a personagens femininas. Nesse sentido, é paradigmática não só a reescritura de Mariana Alcoforado, mas as já citadas obras das três autoras *Maina Mendes, Os outros legítimos superiores* e *Minha senhora de mim.* Estas são carregadas de uma forte dimensão política; logo, anteriormente à publicação de *Novas cartas portuguesas*, suas autoras já se colocavam em uma posição de desafio aos papéis sociais e sexuais que tradicionalmente são esperados das mulheres (Amaral, 2010).

A alusão a personagens femininas em *Novas cartas portuguesas* pode ser compreendida como um dos componentes formadores do que aqui defendo ser um dos projetos

do livro: a visão das mulheres como grupo. Simone de Beauvoir, no início de *O segundo sexo*, afirma que "As mulheres – salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas – não dizem 'nós'. Os homens dizem 'as mulheres' e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito" (Beauvoir, 2016, p. 15). Desde a publicação da obra de Beauvoir, em 1949, muito o discurso feminista avançou. Dessa forma, talvez (e apenas talvez), a afirmação da autora francesa no século XXI não seja completamente verdadeira. É preciso considerar, porém, que, no momento em que teve origem a obra das três Marias, o cenário era distinto do atual; as décadas de 1960 e 1970, é relevante recordar, foram períodos marcados por reivindicações sobre os direitos das mulheres, quando, ainda mais do que hoje, muito havia a ser conquistado. Tais reivindicações se estendiam por variadas localidades pelo mundo, o que possivelmente contribuiu para a grande repercussão do processo judicial aberto contra as autoras – que, além disso, foi eleito como a primeira causa feminista internacional, em uma conferência da *National Organization for Women*, em 1973.

As *Novas cartas portuguesas*, assim, ao trazerem a referência a variadas personagens femininas, além de apresentarem outras tantas personagens suas, o faz de maneira a interligar essas mulheres. Primeiro, pelo aspecto inerente à própria noção de intertextualidade: quando se alude a determinada personagem, em mais de um momento, ela se refere a uma outra, pregressa a ela, que, por sua vez, tem, ou pode ter, uma outra ainda anterior. Exemplo disso é a presença recorrente dos nomes Isabel, Teresa e Fátima. Mais do que uma referência aos nomes

das próprias escritoras, eles estabelecem relações com, por exemplo, Isolda e a aparição da Virgem Maria – ambas anteriormente referidas. Além disso, essa ligação entre mulheres também pode ser observada em passagens como as presentes no capítulo "Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana":

> Digo: A mulher adúltera é ainda apedrejada de morte no Afeganistão e na Arábia Saudita. (Pergunto: Também o homem adúltero será apedrejado no Afeganistão e na Arábia Saudita?) Digo: Indirectamente, na América, como em tantos outros países, a lei protege uma estranha espécie de "pena de morte" aplicável às mulheres, ao lhe negarem o "controle" dos seus próprios corpos, conduzindo-as assim aos abortos ilegais: "calcula-se que morrem todos os anos por este motivo entre duas a cinco mil mulheres" na América. (Pergunto: Que fazem os cinco mil ou dois mil homens que engravidaram essas duas mil ou cinco mil mulheres mortas na América todos os anos?). Digo: Em Portugal a maior parte das mulheres não só e apenas são "escravas" do homem, como desempenham "alegremente", convictamente, o seu papel de mulher-objecto e não é necessário ser-se adúltera para se ser "apedrejada", aniquilada... basta que ela surja e fale como "um homem". [...] (Pergunto: Irmãs, que Anas ou Marianas terão ainda de ser ressuscitadas ou quando vivas postas à prova, idiotizadas, fracas, frágeis por lei, conveniência, crença e religião?) (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 316-317).

A partir dessas considerações, mais do que uma denúncia da situação feminina em diferentes localidades, é feita uma aproximação entre as mulheres pelo viés da opressão sofrida de diferentes formas, e em diferentes graus, mas compartilhada por todas. Isso ganha maior relevo na frase final da citação, com o emprego do vocativo "irmãs". Nesse contexto, o uso dessa expressão se constitui, a um só tempo, como um chamado à luta e uma forma de marcar a pertença a um coletivo – superando, ou buscando superar, o lapso registrado por Beauvoir. O termo "irmãs", é relevante

assinalar, é repetido mais de duas dezenas de vezes em *Novas cartas portuguesas*, fator que reitera a compreensão de uma proposta de tomada de consciência das mulheres como grupo, por meio do estabelecimento de uma irmandade solidária.

2 Os nomes femininos

O último trecho citado da obra das três Marias também apresenta outra particularidade significativa: a referência a "Anas" e "Marianas". Além da já mencionada repetição de "Maria", outros nomes femininos também são reincidentes; "Ana" e "Mariana" são exemplos disso, além de "Joana". A reutilização desses e de outros nomes tem um papel de grande relevância no que concerne a construção do sentido de um "nós" feminino. Ian Watt (2010), em seu estudo sobre Defoe, Richardson e Fielding, apresenta considerações importantes sobre o papel assumido pelo nome das personagens a partir da ascensão do gênero romanesco. Watt, inicialmente, estabelece um paralelo entre a tradição do pensamento realista e os primeiros romancistas. Segundo o autor, tanto filósofos quanto os ficcionistas "dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então" (Watt, 2010, p. 19). A particularização das personagens, desenvolvida em consequência, é, segundo Watt, uma temática ampla. Assim sendo, o estudioso, dentro desse tema, opta por abordar "a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real" (Watt, 2010, p. 19). Na vida social, os nomes próprios "são a expressão verbal da identidade particular de

cada indivíduo" (Watt, 2010, p. 19). O estudioso esclarece que, na literatura, foi o romance quem instituiu essa função.

Watt (2010) ressalta que, evidentemente, as personagens tinham nome próprio nas formas literárias que antecederam o romance. Porém, não havia intenção, por parte dos autores, de criar suas personagens como indivíduos. Dessa forma, com frequência, eram empregados nomes de figuras históricas, de personagens literárias precedentes ou, ainda, nomes que carregassem determinada característica, em acordo com a função desempenhada pela personagem. Essas tendências, salienta Watt, permaneceram por ainda muito tempo, mesmo depois do surgimento do romance – e não é incomum observar ainda hoje, na literatura contemporânea, o eventual emprego desse tipo de recurso. Os primeiros romancistas, no entanto, "romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo" (Watt, 2010, p. 20). Com isso, torna-se possível o que Watt afirma ser a função primordial do nome: "mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo" (Watt, 2010, p. 21).

Em *Novas cartas portuguesas*, a repetição dos nomes subverte, de certa forma, a função do nome conforme Watt descreve acontecer na literatura após o advento do romance. Em primeiro lugar, porque parte desses nomes se refere a personagens e/ou personalidades anteriores àquelas presentes no livro – em acordo com a intertextualidade presente na obra, conforme já foi exposto. Em segundo lugar, a maneira como são empregados os nomes pode ser compreendida como oposta ao propósito de particularizar indivíduos – sem com isso fazer uso da construção de

personagens "tipo". Em outras palavras, se a atribuição de nomes assume a propriedade de elaborar personagens que se constituem como seres específicos, o livro das três Marias busca justamente o contrário; não particularizando suas personagens, em consequência, é criada uma identificação em que elas são aproximadas como grupo. Portanto, a utilização de um mesmo nome para mais de uma personagem estaria em conformidade com o projeto que se revela ao longo do livro: o estabelecimento de um vínculo entre todas as mulheres, a fim de que nos percebamos como uma coletividade.

O reaproveitamento dos nomes pode provocar uma certa confusão nos leitores da obra; tal confusão, no entanto, pode ser interpretada como uma forma de marcar justamente a associação entre as personagens, o feminino que as liga. Nesse sentido, também é significativa a semelhança existente entre os nomes. "Ana" está em "Joana" e "Mariana", em que também está "Maria". Essa conexão se constitui, assim, como mais uma via de aproximação entre as personagens. E, para além disso, também pode ser ligada à "linhagem feminina" mencionada repetidas vezes no capítulo "Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800":

> Partindo de Mariana, a primeira, sou eu a sétima geração, rebento extemporâneo e filosófico desta linhagem feminina, que começa com os feitos profanos duma freira e que a partir daí se constitui e toma consciência de si, de sua necessidade, linhagem assim oposta ao esquecimento e à diluição, à absorção rápida de um escândalo na paz das famílias e das sociedades. Se homens constituíssem famílias e linhagens para se garantirem descendência de nomes e de propriedades, não será lógico que as mulheres utilizem sua descendência sem nome nem propriedade para perpetuar o

> escândalo e o inaceitável? (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 176).

No contexto da obra, essa linhagem pode ser entendida para além das gerações ligadas à Mariana Alcoforado: a linhagem, aqui, também faz referência ao elo que congrega diferentes mulheres. A passagem citada ainda menciona a linhagem "sem nome" das mulheres; como é costume até os dias correntes, em famílias formadas por mãe e pai, os filhos nascidos são batizados, usualmente, de maneira que o sobrenome do pai ocupe a última posição, depois do da mãe – ou, em alguns casos, o sobrenome da mãe não é sequer utilizado. Assim sendo, o que normalmente se dá é que apenas os sobrenomes paternos são transferidos para as gerações seguintes – daí a referência à linhagem feminina "sem nome". A partir dessas considerações, maior relevo ganha a proximidade entre os nomes femininos utilizados na obra: como não há continuidade de sobrenomes originários de mulheres, é estabelecida uma ligação entre elas por meio do primeiro nome. Somado a isso, esse trecho também ilustra outro aspecto recorrente em *Novas cartas portuguesas*: a denúncia da opressão e das violências as quais as mulheres são submetidas. Essas arbitrariedades, é imprescindível destacar, são apresentadas de modo a demonstrar que, mesmo após um longo tempo, alguns cenários pouco mudaram – exemplo disso é a própria questão do sobrenome. Mais adiante ainda no mesmo capítulo, a personagem questiona: "Qual a mudança, na vida das mulheres, ao longo dos séculos?" (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 176). A partir daí, ela desenvolve uma reflexão sobre a situação feminina na época de sua tia Mariana e aquela em que ela própria se encontra, ao que conclui que pouco se evoluiu. Essa reflexão surge, direta ou indiretamente, em

variados momentos do livro, como em um capítulo mais adiante, "Extractos do diário de Ana Maria, descendente directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940":

> Em que mudou a situação da mulher? De objecto produtor, de filhos e de trabalho dito doméstico, isto é, não remunerado, passou também a objecto consumidor e de consumo; era dantes como uma propriedade rural, para ser fecunda, e agora está comercializada, para ser distribuída (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 176).

Passados mais de 100 anos entre o nascimento de Maria Ana e Ana Maria, os diários de ambas apresentam exatamente o mesmo questionamento. A ligação entre essas mulheres, de diferentes gerações, supera assim os laços de parentesco. Ambas observam e são afetadas por realidades em que o gênero feminino segue subjugado. E, ao apresentar esse tipo de constatação, a obra das três Marias redunda em demonstrar as adversidades vivenciadas pelas descendentes de Mariana Alcoforado como comuns às mulheres, atravessando o decorrer dos séculos. Desse modo, a busca de um coletivo feminino mostra-se como fundamental para concretizar mudanças efetivas. E a necessidade de tal busca, em *Novas cartas portuguesas*, extrapola o aspecto temático: alguns de seus modos de narração são um indicativo disso.

3 A voz comunitária feminina

Mesmo não sendo uma presença contínua ao longo de toda obra, a narração a partir de um "nós" é parte significativa da construção da noção do coletivo feminino presente em *Novas cartas portuguesas*. Essa inconstância no que diz respeito ao narrador está ligada, em grande parte, ao fato de a obra ser de difícil classificação. Apesar de mais comumente tratada como romance, um simples folhear de páginas revela um livro não tradicionalmente pertencente

a esse gênero. Isso porque são intercalados poemas, cartas, recortes de diálogos, diários. Ainda que a convivência entre diferentes gêneros seja parte da linguagem do romance, conforme aponta Bakhtin (1998), a obra das três Marias leva essa convenção ao extremo – um exemplo se encontra nas passagens denominadas "Jogos", numeradas de I a V, que se aproximam das experiências da poesia concreta. Além disso, esses trechos são alguns daqueles em que não há presença de um narrador propriamente, e menos ainda de um narrador no plural. Ainda assim, é notória, nessas passagens, a recorrência de alguns dos aspectos anteriormente citados, como aquele referente aos nomes femininos.

A utilização desse pronome plural, da maneira como é empregado no livro das três Marias, aproxima-se do conceito de voz comunitária[6] proposto por Susan Lanser (1992). Apoiando-se na constatação de que os postulados da narratologia e das teorias da narrativa tradicionais são fundadas basicamente em um cânone literário exclusivamente masculino, Lanser busca explorar outras categorias surgidas a partir do exame de títulos escritos por mulheres que desafiam tais postulados. A autora, a partir da proposta de "autoridade narrativa" – aquela produzida a partir do próprio ato de escrever, publicar e de ser lido e respeitado –, propõe a definição de três modos de narração, originados na exploração de um *corpus* de autoria feminina. São eles: voz autoral (*authorial voice*), voz pessoal (*personal voice*) e voz comunitária (*communal voice*). Voz comunitária, segundo a autora, diz respeito a uma série de práticas por meio das quais se articula um coletivo de vozes ou uma voz coletiva, que compartilha uma autoridade narrativa. Em oposição a outros, esse modo de narração parece ser,

[6] Tradução livre da expressão original *communal voice*.

segundo aponta Lanser (1992), um fenômeno de grupos marginais ou reprimidos, não sendo comum na literatura dominante, masculina e branca, em que o narrar a partir de um "eu" já carrega, de algum modo, a autoridade de um hegemônico "nós".

Lanser (1992) afirma que, devido ao fato de tanto a narração quanto o enredo, no romance ocidental, serem individualistas e androcêntricos, a articulação de uma voz comunitária feminina é uma questão de discurso, mas também, quase sempre, mostra-se uma questão que envolve a trama da narrativa. Isso porque, defende a autora, embora seja possível representar as mulheres de uma comunidade sem a técnica da voz comunitária, seria difícil elaborar uma voz comunitária sem construir uma comunidade feminina. Logo, o texto é afastado de protagonistas individuais e de enredos pessoais, de maneira a questionar o contrato heterossocial responsável pela definição do lugar da mulher na ficção ocidental. Lanser (1992) ainda distingue a voz comunitária em três diferentes formas: uma singular, na qual uma narradora fala por um coletivo; uma simultânea, caracterizada por um "nós" que narra; uma sequencial, narrada alternadamente pelos diferentes indivíduos de um grupo, que redundam em formar um "nós". A autora aponta que os resultados de seu exame de obras que empregam, em menor ou maior grau, alguma dessas três formas sugerem possibilidades políticas de constituição de uma voz feminina coletiva por meio da narrativa.

Em *Novas cartas portuguesas*, a presença dessa voz comunitária se encontra em variados momentos e surge por meio dos modos simultâneo e sequencial. Exemplo do emprego da voz comunitária simultânea pode ser identifi-

cado já no capítulo de abertura, em passagens como: "Não será portanto necessário perguntarmo-nos se o que nos junta é paixão comum de exercícios diferentes, ou exercício comum de paixões diferentes" (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 9); "Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos?" (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 9). A presença dos pronomes "nos" e "nós", além dos verbos conjugados na primeira pessoal do plural, são um primeiro indicativo do uso dessa técnica narrativa. No entanto, para além disso, também é feita alusão ao coletivo "irmandade", que pode ser relacionado à presença recorrente da palavra "irmãs", segundo já foi apresentado. Além disso, em sequência, são mencionados outubro e maio: a alusão ao primeiro mês pode ser uma referência tanto à data da proclamação da república portuguesa (5 de outubro de 1910) quanto à Revolução Soviética (25 de outubro de 1917). A menção a maio, por sua vez, remete à revolução estudantil iniciada na França, nesse mês, em 1968, e ao dia do trabalho, originado em 1º de maior de 1886, em Chicago, o qual teve sua celebração proibida no período do regime fascista em Portugal, época em que a obra das três Marias foi escrita (Amaral, 2010, loc. 4799). Assim sendo, a frase final, "E de nós, o que faremos?" (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 9), atua como um chamado à revolução, uma revolução, nesse momento, das mulheres. Com isso, em *Novas cartas portuguesas*, fica manifesta a constatação de Lanser (1992) de que a voz comunitária é uma questão tanto de narração quanto de enredo.

A presença da forma sequencial da voz comunitária, porém, surge notadamente nas denúncias empreendidas.

Diferentes personagens femininas, mesmo em temporalidades divergentes – como é o caso das citadas Maria Ana e Ana Maria, por meio de excertos de seus diários –, alternadamente, falam de forma individual, mas em referência e como participantes de um grupo. Um segundo exemplo é a maneira pela qual são redigidos os capítulos denominados "Primeira carta", "Segunda carta", "Terceira carta". Tais capítulos, que se repetem e a cada nova reincidência são identificados por uma numeração em sequência, fazem referência (não identificada) a cada uma das três escritoras. Se mimetiza, assim, uma troca de correspondências entre elas, em que é discutido, por exemplo, o próprio processo de escrita. Na última dessas cartas, têm-se as seguintes passagens: "Escreve-vos, irmãs, carta última, porque muito instou comigo uma de vocês para que o fizesse. [...] Também me falta a vontade de vos (nos) acusar, empurrar, cravando devagar as palavras na vossa (minha) pele" (Barreno; Horta; Costa, 1974, p. 384). Aquela que redige a carta, como pode ser observado, refere-se a si mesma como um "eu" – os verbos conjugados na primeira pessoal do plural são evidências disso. Ao mesmo tempo, é de grande expressão que esse "eu" se inscreva em uma relação com as outras, por meio tanto do uso do vocativo "irmãs" quanto do uso dos pronomes da segunda pessoa do plural – "vos" e "vossa" – combinados com outros da primeira pessoa do plural – "nos" e "minha". A utilização da voz comunitária, assim, vai ao encontro da construção de uma coletividade feminina que, por variados meios, expressa-se ao longo de *Novas cartas portuguesas*. Conforme Lanser (1992), tanto o modo sequencial quanto o simultâneo desafiam uma autoridade narrativa individualista. Mas, além disso, a autora acrescenta que a voz comunal simultânea desafia a con-

venção de que sentimentos, percepções e pensamentos são necessariamente individuais; a voz sequencial, por sua vez, ameaça as convenções de coerência e continuidade comuns ao gênero romanesco. Logo, ao passo que a voz comunal simultânea é um componente fundamental para o projeto de uma narrativa que fale a e seja de todas as mulheres – desindividualizando suas vivências –, a sequencial, além disso, também é responsável pela ruptura apresentada na construção literária realizada pelas três Marias.

Considerações finais

Novas cartas portuguesas segue uma obra atual. Em primeiro lugar, isso se dá, lamentavelmente, porque a premissa das três Marias continua verdadeira: passados tantos séculos, muito ainda permanece do mesmo modo no que diz respeito à situação feminina. A atualidade do livro, no entanto, também se observa pelo rompimento empreendido com o gênero romanesco – se é que ele pode ser considerado como pertencente a tal. Mais do que subverter a Mariana Alcoforado por meio de uma reescritura que a reinventa e a multiplica, o emprego de diferentes gêneros, alguns talvez inclassificáveis, mostra-se ainda hoje como transgressor. Essa transgressão pode ser ligada diretamente àquela presente na narrativa que se constrói, da qual é exemplar a repercussão que a obra teve no momento de sua publicação. Inseparável disso, manifestadamente, há o fato de o livro ter sido escrito em meio a um governo fascista; logo, para além das acusações de imoralidade, o chamado à revolução que a obra carrega – que constituía uma ameaça ao regime daquele momento – também não passou despercebido.

A união feminina, que tem origem desde a escrita do livro a seis mãos, é um dos motes de *Novas cartas portuguesas*. A presença de um feminino que é plural, e que assim se expressa, é a responsável por estabelecer tanto a aproximação entre as mulheres quanto por, a partir dessa unidade, apontar a urgência da necessidade de mudança. E, para essa transformação, é fundamental, segundo o que emerge da obra estudada, um feminino que fale "nós". A presença desse pronome, e de toda a carga simbólica e política que ele pode conter, é elaboradora pelas três Marias por intermédio de variados recursos. Neste trabalho, destaquei três deles: a intertextualidade, com as menções às personagens femininas; os nomes próprios, com a ligação entre diferentes mulheres e a construção de uma linhagem a elas conectada; a voz comunitária, com o modo narrativo com o qual se identifica um "nós", e as implicações ideológicas que isso acarreta. No entanto, ressalto que outros aspectos ainda poderiam ser contemplados; a grandeza e a complexidade da obra produzida por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria de Fátima Velho da Costa oferece a possibilidade de inúmeros estudos. Isso porque, mesmo mais de 50 anos após a sua publicação, a escrita coletiva das autoras portuguesas segue desafiadora e provocativa, nos mais amplos e melhores sentidos dessas palavras.

Referências

AMARAL, Ana Luísa. Breve introdução. *In*: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Alfragide: Dom Quixote, 2010. *E-book*.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al*. 4. ed. São Paulo: Hucitec: Unesp, 1998.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2016. 2 v.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANSER, Susan Sniader. **Fiction of authority**: women writers and narrative voice. Ithaca; London: Cornell University Press, 1992.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildengard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Ninguém matou suhura: quando a afirmação é colonizada como ameaça no conto homônimo de Lília Momplé

Larissa Niewierowski (PUCRS)[7]

Considerações iniciais

Segundo Inocência Mata (2008), pós-doutora em Estudos Pós-Coloniais, a literatura ficcional, quando associada ao contexto histórico da sociedade que a produz, contribui para que, ainda hoje, seja possível compreender tanto um passado quanto um presente e um futuro impactados pelas heranças dos acontecimentos passados. Nas palavras da pesquisadora, no artigo "A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?", consta:

> O ponto de partida desse protocolo de transmissão de "conteúdos históricos" é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demónios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da "voz oficial": daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura" (Mata, 2008, p. 2).

Portanto, uma análise literária que busca identificar os discursos e as temáticas urgentes, assim como refletir sobre eles, torna-se essencialmente importante para uma parte da compreensão histórica, de acordo com o que é tematizado em cada cultura. De modo específico e pertinente a

[7] Mestre em Teoria da Literatura e licenciada em Letras – Língua Portuguesa e respectivas literaturas, ambos pela PUCRS com apoio CNPq e ProUni, respectivamente. Possui como linha de pesquisa o fenômeno da violência nas literaturas produzidas em países de língua oficial portuguesa.

este trabalho, as literaturas em língua portuguesa possuem um conjunto de temas históricos em comum, os quais são inseridos com frequência nos livros de ficção, de diversas maneiras. Isso ocorre, pois essas obras se situam dentro do contexto de uma política exploratória, exercida com violência irrestrita nas colônias portuguesas, em especial a brasileira e as africanas. Sendo assim, essas narrativas literárias se apropriam da história e/ou das vivências de cada grupo afetado, que as recontam de modos diferentes.

Nesse sentido, os pesquisadores Paulo Ricardo Kralik Angelini e Ana Paula Binet, em "Apresentação", denominam essas literaturas como hipercontemporâneas, por tematizarem a multiplicidade de vozes, a busca pelas raízes, a tematização da violência e da desumanização, dentre outros (Angelini; Binet, 2016). Logo, a literatura deixa de ser apenas um processo de criação literária e passa a incluir reflexões acerca do que houve de ruim, para conscientizar e prevenir (Mata, 2016, p. 82). Se antes essa escrita estava sob o signo da censura, por meio da colonização ou da ditadura de Salazar, a partir da literatura hipercontemporânea, ela ganha um espaço importante de denúncia.

Em relação às literaturas africanas, a especialista Terezinha Taborda Moreira, no artigo "História, violência e trauma na escrita Angolana e Moçambicana", mostra que as literaturas africanas dos países que tem a língua portuguesa como oficial também trazem enredos com problematizações históricas, personagens inseridas em espaços de traumas, violência colonial etc. (Moreira, 2015). Dentre as escritas pesquisadas por Moreira, grande parte aborda a história colonial, mas há outras que tentam resgatar o que foi perdido durante o colonialismo. De acordo com ela,

> Os escritores angolanos e moçambicanos trazem, assim, para sua escrita, a violência, a injustiça e a agonia que conformam suas experiências sociais, problematizando-as. Ao fazê-lo, confrontam o ato de narrar com a problematização do sujeito em contextos também marcados pela opressão da história (Moreira, 2016, p. 5).

Nessa direção, o conto "Ninguém matou Suhura", da moçambicana Lilia Momplé[8], foi escolhido para esta pesquisa em razão da sua representação do colonialismo na Ilha de Moçambique ainda colonial. Essa história faz parte de uma coletânea de contos de mesmo nome, que é a primeira obra de Momplé e foi publicada em 1988. Já referência na literatura moçambicana, Momplé teve obras publicadas no Brasil há apenas alguns anos.

Em vista disso, devido à temática, o conto é muito pertinente aos estudos feministas, pois trata das questões de poder e dominação do homem branco, da subjugação da mulher negra e da assimilação do homem negro aos costumes do colonizador, fazendo com que, por vezes, esse também cometa violências contra mulheres negras. Neste artigo, então, analisa-se a violência irrestrita do personagem denominado como Senhor Administrador contra a jovem negra Suhura. Como recorte específico, a jovem tem sua subjugação analisada e descrita no âmbito da violência patriarcal dentro de uma colônia.

[8] Lilia Momplé nasceu em 1935, na Ilha de Moçambique. É assistente social por formação, mas também foi professora, secretária-geral da Associação Moçambicana de Autores e representante de Moçambique em reuniões internacionais, como membro do conselho executivo da ONU, voltado à educação, ciência e cultura. Como influência para a escrita, cita sua avó, Eça, Pessoa e Craveirinha. Como escritora, recebeu o prêmio Caine para Escritores de África, com o conto "O baile de Celina", o prêmio da Novelística no Concurso Literário do Centenário de Maputo, com o conto "Caniço", assim como o prêmio José Craveirinha de Literatura.

O patriarcado colonial: a dupla opressão cometida contra a personagem Suhura

Em *Literatura, violência e melancolia*, o pesquisador Jaime Ginzburg (2012) afirma que a violência deve ser situada no tempo e no espaço para ser compreendida: "a violência é entendida como uma construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora das referências no tempo e espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência" (Ginzburg, 2012, p. 8). Nessa perspectiva, a violência presente no conto estudado está datada em 1970 e possui como contexto o período colonial na Ilha de Moçambique, já ameaçado pelas guerras coloniais emergentes: "a guerra que se travava lá fora nas matas" (Momplé, 2009, p. 64).

A partir de um narrador onisciente intruso, o enredo pode ser pensado em três partes distintas. Em um primeiro momento, o foco é o Senhor Administrador, sua família, seu trabalho na Ilha e sua relação com a população local. Ele é um português instalado na colônia para enriquecer e, por isso, ocupa a posição de administrador do território. Em um segundo momento, o narrador desloca a atenção para Suhura, cuja vida é marcada por desigualdades, no entanto, consegue encontrar apoio em sua avó e suas amigas. No terceiro momento, as trajetórias de Suhura e do administrador se entrelaçam, mas o contexto no qual estão inseridos expõe uma estrutura de opressão racista e patriarcal, na qual o administrador utiliza seu privilégio para explorar meninas negras.

Durante toda a narrativa, é perceptível que a violência é sempre naturalizada por parte do administrador. Nesse sentido, a feminista bell hooks (2014, p. 76) observa que "na

sociedade patriarcal, os homens são encorajados a canalizar as agressões frustradas em direção daqueles que não têm poder – as mulheres e as crianças". No entanto, para além dessa divisão binária entre homens e mulheres, é preciso não ignorar as interseccionalidades de classe e raça. Para tanto, Chandra Talpade Mohanty (2017) reverbera em sua pesquisa o posicionamento sobre não haver uma única forma de opressão, pois o patriarcado opera em diferentes dimensões. Corroborando esse ponto de vista, bell hooks (2014, p. 65) afirma que as feministas brancas se preocupam com o binarismo entre homem branco e mulher branca e suas implicações econômicas. De acordo com Mohanty (2017), pensar em uma única forma de opressão e generalizar as dores das mulheres de terceiro mundo são, também, mais uma forma de violência, já que isso as oprime tanto quanto as coloniza outra vez.

Assim, surge a hipótese, nos estudos feministas, de que homens negros e as mulheres negras de classe baixa não são capazes de oprimir ou serem oprimidos. Pelo contrário, a opressão patriarcal se adapta às diferentes realidades. Referência em estudos afro-americanos, Nah Dove diz que

> A dominação das mulheres, homens e crianças Africanos por mulheres, homens e crianças europeus leva à subjugação potencial das mulheres Africanas por homens e mulheres brancos, bem como pelos homens Africanos. A esta luz, é possível entender como a imposição de valores ocidentais em relações feminino-masculino mais igualitárias dos povos Africanos é tão insidiosa, especialmente quando à humanidade é requerido visualizar esta condição como progressiva, universal e natural (Dove, 1998, p. 10).

Percebe-se, portanto, que as mulheres negras africanas sofrem com uma dupla opressão, aquela que vem de seu próprio povo, os homens negros africanos, e aquela que

vem de povos externos, em especial, homens brancos. Na perspectiva de bell hooks:

> Desde os tempos da escravatura que as gentes brancas estabeleceram uma hierarquia social assente na raça e no sexo que punha os brancos em primeiro lugar, as brancas em segundo, ainda que por vezes no mesmo patamar dos negros, que se encontram em terceiro, e as negras em último lugar (hooks, 2018, p. 93).

No conto de Momplé, Suhura tem sua vida brutalmente interrompida ao ser vista e, imediatamente, desejada pelo administrador. Em relação a esse personagem, entende-se que, para ele, a violência contra mulheres negras é naturalizada a partir dos discursos racistas que fundamentam a colonização portuguesa, assim como da autoridade que lhe foi conferida pelo regime colonial. Sobre isso, o narrador relata que ele "tem plena consciência da auréola que o envolve, devido à elevada posição que ocupa na Ilha, onde é simultaneamente Administrador de Distrito e Presidente da Câmara" (Momplé, 2009, p. 59). Conforme afirma bell hooks (2014), a superioridade do homem branco legitima a opressão que ele comete, nesse caso, contra a mulher negra africana.

Descrita como uma jovem menor de idade que, apesar das dificuldades, encontra alegria na vida cotidiana, Suhura tem uma "natureza predisposta à alegria, o simples facto de viver a enche de satisfação" (Momplé, 2009, p. 75). Contudo, a inocência dela é violentamente destruída por causa de um singelo gesto sem destinatário: "de repente, num movimento breve e ocasional, ela olhou para trás a rir" (Momplé, 2009, p. 65). Um olhar para trás e um sorriso foram interpretados pelo administrador como provocação, levando-o a cometer a agressão sexual.

Para a pesquisadora Cinthia da Silva Belonia, no artigo "Violência contra a mulher negra: do racismo ao estupro", "tanto as mulheres brancas como os homens brancos justificavam a violação do corpo das negras cativas com o argumento de serem elas quem tomavam a iniciativa" (Belonia, 2019, p. 216). Assim, a mulher negra é estereotipada como selvagem e é hipersexualizada, enquanto a mulher branca é representada como pura (Belonia, 2019, p. 219). Portanto, Suhura é, primeiro, vítima do regime colonial e, em segundo lugar, subjugada por aqueles que são os representantes desse regime. Nas palavras de Belonia (2019, p. 220), "a violência sofrida por essas mulheres é, antes de tudo, racismo. No entanto, diferente dos homens do mesmo grupo racial, por ser do gênero feminino, elas sofrem mais".

Dentro desse violento contexto, era "como se a mulher negra fosse culpada pelo que lhe acontecia, pois eram vistas como animais que viviam com as pernas abertas" (Belonia, 2019, p. 216). Essa é, também, a visão que o administrador tem de Suhura, como informa o narrador: "é apenas mais uma bela negrinha que lhe passa pelas mãos, sem dúvida muito menos importante para ele que qualquer dos seus animais de estimação" (Momplé, 2009, p. 66). Ainda segundo Belonia, "essa violência contra o corpo da mulher negra se dá dessa forma porque ela sempre esteve atrás de todos na sociedade" (Belonia, 2019, p. 216).

Nessa perspectiva, o personagem Abdulrazaque é quem executa a ordem dada pelo administrador de "buscar" Suhura. Esse personagem representa o patriarcado em sua totalidade: africano negro, ele se vê mais inserido na sociedade branca, como um assimilado, do que inserido em sua sociedade de origem. Logo, ele replica o discurso

de seu chefe, sem saber que este não lhe considera como pertencente de um mesmo grupo e, inclusive, chama-o de "grande macaco!", conforme o narrador relata. Segundo Ferreira e Veiga, citados por Mata:

> é essa realidade da condição de não-cidadão do africano negro que a literatura se propõe denunciar – porque era determinado pelo colonizador que "os nativos das províncias portuguesas da África continental se [encontrem] ainda em determinado grau inferior de civilização" (Ferreira; Veiga, 1957, p. 11). Eram, afinal, "gentes do mato", com menos direitos do que qualquer outro subalterno (Mata, 2016, p. 87).

Entretanto, Abdulrazaque segue oprimindo as mulheres negras de modo violento, baseando-se na construção patriarcal. De acordo com Nah Dove, "a dominação das mulheres, homens e crianças Africanos por mulheres, homens e crianças europeus leva à subjugação potencial das mulheres Africanas por homens e mulheres brancas, bem como pelos homens Africanos" (Dove, 1998, p. 9). Com Abdulrazaque fazendo parte dos preparativos para o estupro de Suhura, o narrador ressalta: "como se já estivesse habituado a lidar com mortes imprevistas, encontra-se perfeitamente à altura da situação" (Momplé, 2009, p. 87).

Para que tudo seja realizado conforme a vontade do administrador, Abdul utiliza de violência física, psicológica e moral para ameaçar, principalmente, a avó de Suhura. Ao tentar recusar o "convite" feito à neta, ele enfatiza que estaria dando uma chance para a avó, ao pedir com educação e ao explicar a situação, mas, se preciso, tentaria algo pior. A partir desse ponto, na visão dele, a avó passa a ser ingrata por não obedecer, portanto, ele utiliza de violência verbal e psicológica para a desmoralizar e a coagir:

> — Velha, não sabe o que está a dizer! — berrou irritado
> — eu pedi à nuno Agira, que já foi mulher de muito

> administrador e de outra gente grande, para aconselhar, por respeitar a sua velhice. Eu podia chegar a sua casa e levar sua neta para o senhor administrador e pronto. Mas eu não gosto de faltar ao respeito e, por isso, pedi à nuno Agira para falar primeiro. E você, velha, em vez de ficar contente, quer discutir as ordens do senhor administrador? Onde é que aprendeu essas maneiras? Ou é essa gente, amiga dos terroristas que anda a virar a sua cabeça? (Momplé, 2009, p. 82).

Além das violências anteriores, Abdul também utiliza da força física: "acabou por se levantar, indo depois postar-se diante da avó, dominando-a com o seu corpo imenso" (Momplé, 2009, p. 82). Ao invés da violência sexual ser absurda, é a rejeição de um bondoso e grande homem que se torna absurda, o que o narrador também comenta de modo irônico ao repetir as qualidades do Senhor Administrador, desqualificando Suhura e invertendo a situação:

> pois não era que o senhor administrador, um homem tão importante em todo o mundo, tinha visto a sua neta Suhura e tinha gostado dela? Gostara tanto que queria dormir com ela, uma simples negra sem valor. E o sipaio Abdulrazaque estava ali para arranjar tudo da melhor maneira [...]. Este limitou-se a brindá-la com o seu sorriso de chacal (Momplé, 2009, p. 81).

Demonstra-se, pois, a naturalização da violência patriarcal por parte dos envolvidos. Segundo Abdul: "essa velha merecia umas boas palmatoadas. Onde se viu negar uma marrusse ao administrador? Esta gente anda com a grimpa muito levantada" (Momplé, 2009, p. 65). "Esta gente" seria o povo negro não assimilado:

> Em teoria, quanto mais os costumes dos considerados indígenas fossem apagados, mais o colonialismo exerceria poder ao assimilar quem gostaria de fazer parte da sociedade civilizada, pois esses sujeitos assimilados garantiriam menos contato dos portugueses com as culturas diferentes ainda dentro das colônias africanas (Niewierowski, 2024, p. 38).

Tal fala de Abdul mostra que ele, de fato, não se assemelha àqueles que fazem parte do seu "lado". De acordo com o estudioso das relações coloniais Aimé Césaire:

> Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. Nenhum contato humano, mas relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em criado, ajudante, comitre, chicote e o homem indígena em instrumento de produção. É a minha vez de enunciar uma equação: colonização = coisificação (Césaire, 1978, p. 25).

Esse homem negro africano, junto do homem branco, faz com que a ingenuidade de Suhura seja erradicada: "hoje caminha sem ver, indiferente a tudo que não seja o medo incontrolável do que a espera" (Momplé, 2009, p. 83). Dentro da perspectiva de Binet e Angelini (2016, p. 447), "do espaço da narração ao espaço do texto, a literatura hipercontemporânea coloca as suas personagens num cenário amiúde politizado, altamente tenso", o que ocorre no conto de Momplé.

No segundo contato entre o administrador e Suhura, o primeiro em que ela o vê, ele se "depara com ela de pé e completamente vestida. Também lhe desagrada o medo tão patente nos olhos da rapariga. Está habituado a encontrar negrinhas bem industriadas que o esperam na cama" (Momplé, 2009, p. 85). Sobre isso, bell hooks (2018, p. 108) afirma: "o mito perpetuado pelos brancos de que as negras eram donas de uma sexualidade apurada encorajava os violadores e abusadores sexuais brancos". De maneira absurda, desagrada ao administrador o fato de Suhura ser uma menina negra que aparentava não saber o que fazer,

uma vez que há a naturalização das mulheres negras como detentoras de muitas experiências sexuais, independentemente da idade. Desde o contexto colonial, esse ainda é um estereótipo que segue violentando mulheres negras dentro da sociedade ainda patriarcal.

Uma vez que o desejo pela menina é urgente, o administrador muda sua abordagem para a convencer: "procura então disfarçar a irritação que o domina e ensaia mesmo um sorriso, ao mesmo tempo que, com breve aceno, chama a rapariga para junto dele" (Momplé, 2009, p. 85). No entanto, Suhura o desobedece, e isso, conforme já mencionado, é intolerável dentro dessa relação colonial: "não podendo disfarçar a indignação que sente, já sem sorrir, dirige-se à rapariga" (Momplé, 2009, p. 85).

A partir disso, a dominação e a violência por meio da força são aplicadas a alguém que não possui resistência física parelha. Aliás, bell hooks (2018, p. 76) comenta que a "natureza masculina não estava ameaçada pelas mulheres negras porque eles podiam sempre usar a força bruta e o poder físico para subjugá-las". Trava-se, então, entre os dois personagens, uma luta surda e feroz, que o desejo violento do Senhor Administrador e o desespero da menina prolongam até a exaustão. Vence o mais forte (Momplé, 2009), evidentemente, o homem branco.

Para o administrador, a desobediência vinda de *outrAs*, mulheres, é tão grave que, enquanto subjuga Suhura, lembra do olhar de sua própria filha, Manuela: "por um breve instante, o homem e a rapariga encaram-se de frente e a ironia que brilha no fundo dos olhos de Suhura lembram ao senhor administrador um outro olhar, o inquietante olhar da sua filha" (Momplé, 2009, p. 86). Também oprimindo mulheres brancas, o administrador castiga a própria filha,

Manuela, pois ela sempre se posiciona contra o pai e declara não ver diferenças entre brancos e negros[9].

No entanto, por mais raiva que sinta de sua filha, ele não pode a matar, seja pelo laço afetivo e de sangue, seja pela estrutura familiar a ser mantida. Porém, nada o impede de fazer isso com Suhura e descontar na menina marginalizada todas as suas frustrações. Devido à comparação que ele mesmo fez, a ira do homem se torna ainda mais perceptível: "já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade" (Momplé, 2009, p. 86). Dentro do espaço pequeno de um quarto, Suhura é brutalmente subjugada pelo corpo do homem branco.

Na cena, o narrador relata o quanto ela tenta fugir e machucar o abusador. Segundo ele, a menina "estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim [ele], usa de toda a sua força, indiferente às consequências" e então "um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. Depois o silêncio e a imobilidade total" (Momplé, 2009, p. 86). A partir desse momento, narrado com frases curtas e de modo direto, sem interferências do narrador, Suhura passa por um processo de silenciamento ainda maior do que aquele já sofrido anteriormente.

Conforme o narrador descreve o que vê após o abuso – "o corpo inerte conserva uma obstinada atitude de recusa e uma flor de sangue contorna-lhe as magras coxas" (Momplé, 2009, p. 86) –, percebe-se que ele faz o relato com cuidado, vendo o corpo de Suhura com as marcas de luta sem o detalhar ou desrespeitar. Entretanto, ao narrar o que se passa pela mente do administrador, é possível perceber uma grande diferença: a brutalidade do ato é acompanhada

[9] Embora não seja o foco da análise, essa personagem rompe com o pai, deixando de ser a filha favorita para ser motivo de preocupação e desgosto em relação a sua família.

por indiferença, frieza, como se a morte da jovem fosse irrelevante diante da grandiosidade do dominador. Assim, o homem analisa sua "obra" e sua capacidade de ter feito o que fez:

> Para além de um irritado espanto, o senhor administrador sente apenas uma estranha curiosidade em conhecer a causa da morte: teria violentado a rapariga de tal modo que provocasse uma hemorragia fatal? Ou, no meio da sua estúpida agitação, teria ela própria batido com a nuca na cabeceira da cama? Ou morrera de puro susto? Interrogando-se assim intimamente, acaba de se vestir e sai do quarto, sem se voltar uma só vez (Momplé, 2009, p. 86).

Por meio de violências psicológicas, físicas e sexuais, ainda em vida, Suhura é silenciada de modo definitivo dentro de um sistema construído pela supremacia branca, no qual a violência irrestrita utilizada como forma de dominação e o patriarcado eram elementos essenciais de dominação de povos não brancos. Não obstante, após a morte, é avaliada por seu assassino, em busca da curiosidade mórbida sobre o que, de fato, causou a morte dela. Sendo assim, o corpo oprimido e violentado segue sendo violentado mesmo após a morte.

Nesse sentido, o filósofo e cientista político Achille Mbembe, em "Necropolítica", comenta sobre as colônias portuguesas: "são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos" (Mbembe, 2016, p. 133). "O autor ainda constata a possibilidade de as colônias serem governadas na ilegalidade absoluta" (Niewierowski, 2024, p. 70). Para explicitar que tais violências não são contestadas, o conto termina com Abdulrazaque retornando com o corpo morto de Suhura para a casa da avó.

Ao pensar que o discurso colonial implícito e explícito moldou, nas colônias, uma estrutura social, política e estrutural fundamentada em violências e racismo, não se pode deixar de mencionar a violência estrutural. Conforme ocorre na história de Momplé, esses sistemas perpetuam a pobreza, a falta de acesso aos direitos básicos e à sobrevivência, o que se agrava ainda mais no contexto das colônias portuguesas africanas. Logo, o administrador e, consequentemente, Abdul, estão protegidos por esse sistema, uma vez que o povo não pode contestar as ordens. Todavia, Abdul só está protegido enquanto for útil para o administrador.

A avó de Suhura, outra vez, desobedece Abdulrazaque, com o qual ela grita quando o vê chegar: "Mataram a minha neta! Mataram a minha Suhura! Porque fizeram isso, se ela foi, coitada! Ela não queria ir, mas foi! Coitada da minha Suhura!" (Momplé, 2009, p. 87). Ao se virar para a avó, ele usa o próprio corpo como mediador de violência física novamente e a segura pelo braço. Apertando firme, ele enfatiza: "não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?". A resposta que deveria ser dela é dada pelo narrador: "compreende muito bem" (Momplé, 2009, p. 87-88), pois essa ameaça de Abdul é também uma sentença de morte dupla.

Considerações finais

bell hooks (2014, p. 76) afirma que "numa sociedade patriarcal racista imperialista que apoia e desculpabiliza a opressão, não é surpresa que homens e mulheres julguem o seu valor, o seu poder pessoal, pela sua capacidade em oprimir os outros". Nesse caso, o poder que o Senhor Administrador tem é absoluto, fazendo com que ele possa

oprimir quem ele quiser, desde que não sejam brancos, pois até mulheres brancas estão em um nível mais alto do que os homens negros, que, por sua vez, estão em um nível mais alto do que as mulheres negras. Tal violência também ocorre de modo diferente para mulheres brancas, como expôs Mohanty em sua pesquisa.

No conto analisado, a avó de Suhura foi oprimida ao ser obrigada a entregar a neta para um estupro, mero capricho de um homem branco que não vê a mulher negra como um ser humano. Assim, a opressão por meio da agressão à avó e do terror psicológico cometido contra ela, para obedecer ao administrador, gerou a opressão em seu nível máximo: a morte da menina durante o estupro. Não bastando, o corpo morto da jovem foi contemplado friamente por aquele que tirou sua vida, logo, não foi possível fugir da violência sexual nem após a morte. Para o homem, ela foi "somente mais uma negrinha que lhe passa pelas mãos" (Momplé, 2009, p. 66), como foi abordado.

No ato de silenciar Suhura de modo permanente, a avó também foi silenciada, e a história se encerra de modo cíclico: o conto inicia com o título de "Ninguém matou Suhura", uma afirmação até então vazia, que poderia significar tanto que Suhura estaria viva após alguma tentativa de morte quanto que Suhura, de fato, teria sido morta por algo/alguém ou por ela própria. Ao fim, a mesma frase é colocada na narrativa, porém, com um único significado: a avó, que clama por justiça, jamais deverá tocar nesse assunto outra vez, ou Abdul seria obrigado a cometer algum ato violento final contra ela também.

Nesse sentido, Suhura morreu, mas ninguém a matou. Esse é o pacto obrigatório imposto pelo homem branco e reforçado pelo homem negro contra duas mulheres negras

distintas: uma menor de idade e sua avó. Pode-se compreender, portanto, que a ameaça de Abdul concretiza a opressão patriarcal branca sobre o corpo feminino negro dentro das relações coloniais. Na perspectiva de Nah Dove:

> Comportamento racista, estrutura social, e ideologia enraizados no caráter da experiência patriarcal Europeia estabelece o trabalho de base para a compreensão de sua importância para a construção da supremacia branca. [...] Neste sentido, a racialização violentamente imposta do mundo pode ser vista como uma invenção europeia que é, essencialmente, culturalmente patriarcal e geneticamente influenciada na origem (Dove, 1998, p. 13).

Conforme Mohanty (2017), essas mulheres seguem colonizadas ao serem excluídas de estudos feministas ou generalizadas nos estudos feministas de mulheres brancas. Desse modo, um conto com contexto tão violento, unindo ficção e história, consegue tanto recuperar um contexto problemático passado, quanto expor, por meio da singularidade da autora, os horrores que seguem repercutindo nas heranças coloniais.

Por fim, "Ninguém matou Suhura" expõe como a violência contra as mulheres negras é atravessada por questões raciais, de classe e de gênero, assim como é perpetuada por discursos que reforçam a desumanização e o silenciamento delas. A história de Suhura transcende a ficção, servindo como um retrato contundente das estruturas de opressão que persistem em nossos contextos hipercontemporâneos, exigindo reflexão e resistência.

Referências

BARBERENA, R. A. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, out./dez. 2016. DOI: http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2016.4.26163. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/26163. Acesso em: 10 jul. 2024.

BELONIA, C. da S. Violência contra a mulher negra: do racismo ao estupro. **Revista Crioula**, [*S. l.*], n. 24, p. 214-221, 2019. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.163163. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/163163. Acesso em: 30 mar. 2025.

BINET, A. M.; ANGELINI, P. R. K. Literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, 2016. DOI: 10.15448/1984 7726.2016.4.26164. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26164. Acesso em: 8 nov. 2023.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

COSTA, H. S. Poder e violência no pensamento de Michel Foucault. **Sapere Aude**, Minas Gerais, v. 9, n. 17, p. 153-170, 2018. DOI: https://doi.org/10.5752/P.2177-6342.2018v9n17p153-170. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/16152. Acesso em: 10 jul. 2024.

DOVE, N. Mulherisma africana: uma teoria afrocêntrica. **Jornal de Estudos Negros**, Brasília, v. 28, n. 5, p. 515-539, 1998. Disponível em: https://institutoressurgir.org/wp-content/uploads/2018/07/Nah-Dove-Mulherismo-Africana-Uma-Teoria-Afroc_ntrica.pdf. Acesso em: 30 mar. 2025.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. São Paulo: Autores Associados Ltda., 2012.

HOOKS, b. **Não serei eu mulher?** As mulheres negras e o feminismo. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

HOOKS, b. **Não sou eu uma mulher:** mulheres negras e feminismo. [*S. l.*]: Plataforma Gueto, 2014. Tradução livre. Disponível em: https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf. Acesso em: 3 jun. 2023.

MATA, I. A mediação literária da realidade colonial: representações da realidade nas literaturas africanas em português. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 81-93, 2016.

MATA, I. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?. **O Marrare**: revista da pós-graduação em literatura portuguesa, Rio de Janeiro. n. 8, p. 20-34, 2008. Disponível em: www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm. Acesso em: 30 mar. 2025.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Artes & Ensaios Revista**, Rio de Janeiro, n. 32, dez. 2016. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n32.p122%20-%20151.

MOHANTY, C. T. Sob os olhos do ocidente: estudos feministas, discursos coloniais. *In*: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, I. *et al*. (org.). **Traduções da cultura.** Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL: Editora da UFSC, 2017.

MOMPLÉ, L. **Ninguém matou Suhura**. 5. ed. [*S. l.*]: edição da autora, 2009.

MOREIRA, T. T. História, violência e trauma na escrita literária angolana e moçambicana. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios**, [*S. l.*], v. 1, n. 27, p. 1-12, 2016. DOI: 10.5752/P.2358-3231.n27p1-12. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/cadernoscespuc/article/view/11649. Acesso em: 30 mar. 2025.

NIEWIEROWSKI, L. **O imigrante em Portugal:** uma análise literária sobre a condição migrante das personagens Boa Morte, de *Maremoto*, e Gisberta, de *Pão de Açúcar*. 2024. 133 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

Territórios enunciativos da infância em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto

Teresa Beatriz Azambuya Cibotari[10]

Considerações iniciais

Terra sonâmbula, de Mia Couto, é uma das mais célebres obras da literatura moçambicana. Publicado no ano de 1993, o romance foi considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX. A obra é constituída a partir da alternância entre dois planos narrativos: no primeiro, com narrador heterodiegético, figuram o menino Muidinga e o velho Tuahir, dois personagens que fogem da guerra e chegam até um machimbombo (ônibus) queimado, no meio de uma estrada, onde encontram vários corpos. Lá, o menino acha, junto a um desses corpos, um conjunto de cadernos, chamados Cadernos do Kindzu, que compõe o segundo plano narrativo, no qual o personagem Kindzu narra sua trajetória, de forma autodiegética.

O espaço ermo – um ônibus queimado em meio a uma estrada deserta – é o lugar onde as personagens passam a habitar e onde começam a se conhecer. Escondem-se da guerra e da vida; surgem na obra desprovidos de um

[10] Doutora em Letras – Teoria da Literatura (PUCRS). É também professora na PUCRS, Escola de Humanidades, no curso de Pós-Graduação Literatura, Artes e Filosofia. O trabalho de pesquisa do qual este estudo é parte foi financiado pela Capes (tese de doutorado, 2023). Sobre o tema da infância e democracia, publicou o artigo "A criança cabe no exercício da democracia?", no Jornal Zero Hora (abril de 2023). É Conselheira da Escola do Legislativo Roberto Andrade, da Câmara Municipal de Gravataí. Trabalha com temas relacionados à literatura, infância, educação antirracista, educação política, democracia e cidadania.

mapeamento prévio e são engendrados a partir da relação estrita com esse espaço – "Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada" (Couto, 2015, p. 9) é a frase que abre o romance.

No presente estudo, discutimos se o fato de que à criança seja dada voz[11] (no âmbito diegético) corresponde a uma enunciação discursiva da descolonização (no âmbito extratextual). A partir disso, propõe-se a correspondência entre as estratégias de silenciamento e de enunciação realizadas narrativa e simbolicamente na obra, com a produção do discurso descolonial e decolonial[12].

[11] A oralidade é um conceito bastante importante no estudo e na crítica das literaturas de países africanos. Leite (2012) aborda densamente o tema, situando o termo *oralidade* em sua relação com a oratura, com as tradições orais e com a literatura oral. A partir disso, é necessário considerar que o termo *voz* assume relação estreita com a oralidade e é, muitas vezes, empregado como seu sinônimo. No entanto, embora consciente da importância da *voz* e da *oralidade* para os estudos africanos, adotamos, neste estudo, o termo *voz* em entendimento relacionado ao campo narrativo. Reis (2018, p. 527), no *Dicionário de Estudos Narrativos*, assim conceitua o termo: "1. O conceito de *voz* reporta-se, numa aceção lata, a um efeito de enunciação e de composição que se manifesta ao nível do enunciado. [...] 2. A questão da voz narrativa alarga-se a domínios que não se restringem à esfera do narrador, enquanto enunciador formal do relato. Ela relaciona-se com o discurso das personagens (v. *personagem, discurso da*) e envolve a configuração de outras vozes narrativas". Este trabalho, portanto, considera a oralidade como um dos componentes possíveis para a voz narrativa ou para o discurso, mas não restringe o uso do termo *voz* a essa acepção.

[12] Neste estudo, considera-se um conjunto de conceitos que é amplamente discutido nos estudos pós-coloniais: colonização, colonialidade, descolonização e decolonialidade. De modo resumido, para a compreensão do que se coloca neste trabalho, entende-se por colonização a ação imperial de tomada de poder e de ocupação de territórios, especialmente por parte de países europeus na África e na América; a ela se contrapõe a descolonização, que diz respeito aos procedimentos de insurgência dos sujeitos e das sociedades contra esses ex-impérios, visando à libertação. A colonialidade, por sua vez, refere-se à permanência dos legados da colonização e das estruturas coloniais de poder em sociedades emancipadas, mesmo após a conquista da independência; a ela se opõe a decolonialidade, que referencia uma luta viva, um questionamento permanente de métodos de silenciamento de grupos, de pessoas; refere-se também a uma atitude investigativa que busca combater a invisibilização de sujeitos dentro de

Na mesma senda, a concessão dessa voz e a produção desse discurso podem ser associados à discussão sobre a participação da criança no processo democrático e sobre como a literatura e a filosofia africanas, que pensam a infância como a possibilidade de invenção de novos mundos, constituem-se como oportunidade de inclusão do sujeito infantil.

Esta análise é um percurso que coloca em evidência a participação das crianças na construção de um território diegético correspondente a um território simbólico. Isso ocorre por meio de uma ocupação pela voz, ou seja, a infância fala, e o direito à enunciação que lhe é concedido na narrativa de Mia Couto aponta para um processo de emancipação coletiva, já que uma sociedade não se torna verdadeiramente emancipada apenas em parte. A cultura é um elemento fundamental nessa discussão, porque atravessa de modo subsidiário todas as demais instâncias.

1 Territórios interditados: o silenciamento infantil

Inicialmente, as ações de *Terra sonâmbula* limitam-se ao território do ônibus queimado, onde se encontram Muidinga e Tuahir. Os primeiros movimentos de rompimento da circunscrição espacial dão-se a partir do plano imaginário, quer seja pela leitura dos Cadernos de Kindzu, por meio dos quais o menino Muidinga passa a conhecer outros lugares, ou pela evocação de *flashes* de lembranças, que surgem eventualmente para o menino. Essa incursão no espaço exterior, porém, mesmo que meramente imaginada, é sempre invalidada pelo adulto. No episódio em

um sistema social ou de sociedades dentro de um sistema macrossocial. Sobre o tema, ver: Maldonado-Torres (2019); Mignolo (2007), Valiente (2022).

que Muidinga lembra de ter frequentado uma escola, no início do romance, diz-lhe o velho:

> — *Tio, tio! Eu me lembrei da minha escola!*
> [...]
> — *Escuta uma coisa de vez por todas: nunca houve nenhuns outros meninos, nunca houve nada. Ouviste? Fui eu que te apanhei, baboso e ranhado* (Couto, 2015, p. 36).

Do mesmo modo, a leitura que Muidinga faz dos Cadernos de Kindzu é criticada: "— Aposto que você está a pensar nessa porcaria dos cadernos" (Couto, 2015, p. 33), diz Tuahir ao menino. A crítica faz-nos notar uma ação de silenciamento em direção à voz do menino, com o objetivo de restringi-lo ao núcleo inicial de existência – o machimbombo, o velho, o menino. O sentido desse mecanismo enunciativo é, na concepção do velho, uma forma de proteção, pois ele não quer que o menino saiba de seu passado. Ao mesmo tempo, Tuahir, ao silenciar Muidinga, imobiliza a criança para o futuro e para outras possibilidades de existência.

Somente no quarto capítulo, intitulado "A Lição de Siqueleto", é que se inicia concretamente o movimento de tomar o espaço além do machimbombo, tarefa enunciada pela criança: "— Você quer sair, não é? — Quero, tio. Esta estrada está morta" (Couto, 2015, p. 61). Tal ocupação, porém, ocorre baseada numa premissa falsa, uma mentira contada ao menino Muidinga, por parte do adulto Tuahir. Ao expressar seu desejo de sair da área do machimbombo queimado, o menino é envolto numa armadilha feita pelo velho, que tenciona levá-lo a andar em círculos para voltar sempre ao mesmo lugar. A cena evidencia vários aspectos importantes a serem considerados: o primeiro, que a criança é consciente e se dá conta da necessidade de sair daquele lugar e de emigrar em busca da própria vida;

Muidinga queria "tentar descobrir nem sabia o quê, uma *réstia de esperança*" (Couto, 2015, p. 61, grifos meus). Em contraponto, o adulto é colocado como o eixo de desqualificação dessa busca, porque tem medo, porque mente. O resultado disso é que, numa dessas incursões falaciosas, a armadilha torna-se concreta para ambos, que caem num buraco, apanhados pelo personagem Siqueleto. Por um lado, o protagonismo concedido à infância deixa evidente a sua visão de mundo, sensível, ingênua e esperançosa, que deseja sair do espaço de restrição e de morte. Por outro lado, é mostrado o ponto de vista do adulto, incoerente, mentiroso e gerador de resultados prejudiciais a ambos.

Esse ímpeto do menino representa de modo muito profundo o sentido primitivo da descolonização, que é referido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2019). Ao reportar-se às palavras de Franz Fanon, acerca da relação entre as colônias e a Europa, o filósofo camaronês esclarece que

> Fanon não propunha simplesmente não "seguir" essa Europa: ele propunha "abandoná-la", porque seu jogo terminara. Chegara a hora de passar a "outra coisa", dizia. Daí a necessidade de retomar a "questão do humano". Como? Andando "o tempo todo, noite e dia, em companhia do ser humano, de todos os seres humanos". É isso que fazia da comunidade descolonizada uma *comunidade em marcha*, uma comunidade de caminhantes, uma vasta caravana universal (Mbembe, 2019, p. 19-20, grifos meus).

Atentemos para a importância da representação construída. No caso de *Terra sonâmbula* (Couto, 2015), não é o adulto que decide marchar, é a criança; na sua enunciação é que se constrói o desejo de mobilidade. Portanto, é na voz infantil que se inscreve a representação da comunidade e do discurso descolonial. Muidinga busca a companhia de outros seres humanos e quer integrar-se à comunidade de

caminhantes; deseja ir além das fronteiras e abandonar o território de esquecimento e morte, o que, simbolicamente, pode ser interpretado como abandono do tempo e do espaço coloniais, que também eram um lugar de esquecimento, silenciamento e morte.

As experiências seguintes de ocupação do espaço externo no romance tratam do aspecto da confiança. Apreendidos pelo personagem Siqueleto, que fora a primeira experiência de contato concreto com outro ser humano fora do núcleo inicial de personagens, Tuahir ensina ao menino: "— Não confia, miúdo. Aquilo nem hiena não é" (Couto, 2015, p. 66). Já no quinto capítulo, que se intitula "O Fazedor de Rios", Tuahir e Muidinga encontram outra pessoa, chamada Nhamataca. Trata-se de um antigo amigo de Tuahir; ambos trabalhavam juntos no tempo colonial. O homem foi encontrado na árdua tarefa de cavar um caminho para fazer um rio. Por mais estranho que isso possa parecer, Tuahir adere à empreitada:

> — *Nós te ajudamos, Nhamataca.*
> Para Muidinga aquele é um projeto demasiado louco. Melhor é virarem as costas às razões de Nhamataca, pouco importando que fossem ou não verdade. Ele e o velho tinham outras intenções, não se podiam desviar por irrealidades. Tuahir negou. Ele acha que devem juntar forças com o fazedor de rios (Couto, 2015, p. 85).

A criança, portanto, é desconsiderada. Mesmo que ela tente trazer o velho à razão, Tuahir prefere associar-se a outro adulto, invalidando, mais uma vez, a perspectiva infantil. O rio nasce, mas Nhamataca é tragado pelas águas, que, logo em seguida, são absorvidas pela terra, deixando Tuahir e Muidiginda na solidão do caminho, novamente. O velho volta a andar em círculos, perdido, e "Muidinga começa a desconfiar das certezas do seu guia"

(Couto, 2015, p. 87). É nesse momento que o garoto assume a bússola do percurso: os dois viajantes se deitam, e o velho admite sentir falta das estórias lidas por Muidinga, ou seja, os Cadernos de Kindzu. Ele, que não havia levado o caderno, lembra-se de cor do relato e passa a contá-lo ao velho. O que ocorre, portanto, é uma enunciação da criança. É por meio de sua voz que a vida de Kindzu e os espaços por ele habitados surgem, e é nisso que se funda a própria modificação do espaço concreto habitado pelo velho e pelo menino. É a partir da enunciação infantil que os dois conseguem retornar ao machimbombo e que se opera uma profunda modificação nesse espaço, conforme consta no trecho a seguir:

> À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: *nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu*. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões (Couto, 2015, p. 97, grifos meus).

Assim, as efetivas modificações do espaço diegético não se dão propriamente pela ação das personagens adultas, que se configuram, reiteradamente, como estruturas de interdição, visto que tentam limitar a ação e a experiência infantil. Contudo, essa tentativa sempre termina mal: Nhamataca cavou um rio, mas tudo voltou ao lugar de antes. Tuahir andou, porém não foi além de perder-se, em círculos. O que se verifica é que somente a voz infantil – dimensionada na ação de ler os cadernos encontrados no machimbombo – é capacitada a operar transformações geográficas, movimentando a estrada, sendo bússola de retorno para um lugar seguro. Essa dinâmica operada na

obra de Mia Couto inscreve a infância como operadora de um discurso decolonial, articulada à produção do discurso descolonial, que está enunciado especialmente nos Cadernos de Kindzu.

2 Ocupação pela voz: a infância além da fronteira

É no segundo plano narrativo, composto pelos relatos de Kindzu, que encontramos as referências a elementos do discurso descolonial, tais como a Independência de Moçambique, a guerra propriamente dita, o escuso poder da Igreja e, até mesmo, questões como a nacionalização de bens, como vemos narrado no oitavo Caderno de Kindzu:

> Aconteceu quando Quintino decidiu visitar a velha casa onde trabalhara como empregado doméstico. Ia ver se ainda sobravam os valiosos bens dos patrões. Não usaria a palavra roubar. Talvez *nacionalizar.* Nacionalizar uns bens a favor do povo original (Couto, 2015, p. 139, grifos do autor).

Esses e outros temas da retórica descolonial estão presentes nos relatos de Kindzu. Mas é preciso perceber que somente a leitura efetuada pelo menino Muidinga, quando faz isso em voz alta de forma direcionada ao velho é que torna esses temas presentificáveis. Desse modo, embora *Terra sonâmbula* não contenha um narrador infantil, a enunciação feita pela criança é a via pela qual o discurso descolonial se apresenta. Isso se dá especialmente na relação dessa enunciação com a transformação do espaço.

A escolha em colocar a criança como articuladora dos discursos *de* e *des*colonial traz sotoposta uma orientação social, que diz respeito à consideração da criança como sujeito e à inclusão desse grupo na dinâmica da discussão sobre os fundamentos da colonização e da colonialidade.

São esclarecedoras, nesse sentido, as considerações de Volochínov (2013) ao afirmar que

> a estrutura sociológica dos estratos superiores da linguagem e as *orientações sociais* nela contidas determinam em grau significativo a criação ideológica, e em particular a artística, de uma pessoa dada e nessa criação encontram-se seu desenvolvimento final e sua conclusão [...] (Volochínov, 2013, p. 153, grifos do autor).

Nesse contexto, é possível afirmar que a obra de Mia Couto está agenciada pela ideia de uma infância emancipada e partícipe de seu contexto social, o que pode ser creditado, inclusive, às obras do sistema literário moçambicano que a precederam, como é o caso de *Nós matamos o Cão Tinhoso,* de Luís Bernardo Honwana, publicada em 1964, que já trazia crianças em lugar de protagonismo. Entretanto, Mia Couto avança nessa perspectiva, colocando a criança como emancipada, atuante e, também, transformadora do seu espaço e do seu tempo. Essa metamorfose simbólica é a representação de outra transformação mais profunda. Acerca do espaço e do tempo africanos, Mbembe (2019) pontua que

> está em curso uma reorganização formidável dos espaços, da sociedade e da cultura. Ela procede através de muitos desvios e muitas oscilações. Por todos os lados, ela se traduz numa acentuação das formas de mobilidade, uma radicalização das disputas de pertencimento e exclusão, o deslocamento relativo dos critérios da dominação, a formação de identidades negativas e uma recomposição simbólica substancial da realidade (Mbembe, 2019, p. 178).

O autor camaronês ainda salienta que um dos aspectos dramáticos da colonização foi a ação de "fixar fronteiras rígidas naquilo que era, estruturalmente, um *espaço de circulação* e de barganha, flexível, de geometria variável" (Mbembe, 2019, p. 188, grifos do autor). Desse modo, *Terra*

sonâmbula proporciona a representação da transformação cultural em curso no próprio continente africano e coloca a criança como esse ponto de ruptura de uma fronteira fixa, tanto no que se refere à concepção do espaço (porque as crianças representam justamente o trânsito, a mobilidade) quanto aos elementos que passam a fundamentar a sociedade (porque as crianças tornam-se sujeitos não somente de sua própria história, mas também da história coletiva).

No que se refere à coletividade, cabe o registro de uma cena em que as crianças aparecem em conjunto, no romance de Mia Couto. No nono Caderno de Kindzu, intitulado "A apresentação de Virgínia", lemos a história da velha portuguesa, viúva há dez anos, que tem uma relação íntima com a infância; recebe em sua casa "os meninos negros [que] lhe redondam a existência, se empoleirando, barulhosos, no muro. Ela nem zanga" (Couto, 2015, p. 154). É interessante notar como as crianças, em conjunto, dão sentido tanto à existência presente da personagem quanto às suas próprias lembranças. Em determinada altura do capítulo, Kindzu, já homem, aparece na casa de Virgínia, à procura de Gaspar, o filho desaparecido de Farida. Decidem retornar ao casarão antigo onde a velha portuguesa morava com seu marido. Lá, ela

> recorda seu cruzamento com Gaspar, o menino de Farida. Lembra uma incerta manhã, alguém batendo em sua janela:
> —*Vavó: está um menino morto no seu quintal.*
> Virgínia acorreu às traseiras e viu um corpo estendido entre os capins. Não estava morto. Apenas dormia, exausto. Ela confirmou que o menino ainda estava vivo mas não o apanhou nem o amparou. Foi buscar uma pá e atirou-lhe com terra, enquanto dizia:
> — *Morre, meu menino. É melhor morrer-se, enterradinho, que ficar aqui. É que esta vida não dá acesso aos meninos.*

> As outras crianças chegaram e lhe viram sepultando o vivo. Se intrometem, suspendendo a intenção da velha.
> — *Vavó, deixe ele viver! Só um bocadinho!*
> — *Para o quê?*
> — *Para ele nos contar a estória dele.*
> *Virginha duvidou, mas concorda. E assentaram. O intruso que se mantivesse e repousasse até se recompor da palavra* (Couto, 2015, p. 158-159).

Embora longo, trazemos esse excerto porque é bastante emblemático e resume, de certo modo, os pressupostos da infância aos quais adere o romance em questão. Primeiro, encontramos o reconhecimento do adulto de que o território moçambicano em guerra é um território infértil para a infância. Ainda que por meio de uma ação absurda, que é a de enterrar o menino vivo, Virgínia demonstra a consciência de que a vida, naquele lugar, não tem espaço para as crianças. Além disso, sepultar o menino vivo simboliza de modo muito potente o silenciamento ao qual é reiteradamente submetido o sujeito infantil. Na compreensão da velha portuguesa, o chão é o único lugar de acolhimento dessa infância interdita, contudo cobra seu preço: o emudecimento permanente.

É um conjunto de crianças que surge para resgatar Gaspar. E, muito mais do que salvá-lo de um sepultamento real, salva sua voz, suas palavras; os meninos pedem à velha que deixe Gaspar viver para que ele possa contar a sua estória. A infância aparece, aqui, representada em sua insurgência, porque as crianças se intrometem na ação da velha; mas também em sua capacidade transformadora, porque salvam a própria eloquência infantil. O discurso que está subjacente a essa construção simbólica pode ser interpretado como a admissão da voz infantil como único modo por meio do qual o espaço e a vida podem ser transformados.

Além disso, há um ponto essencial a ser considerado no que se refere ao menino Muidinga e ao papel fulcral da infância na constituição do enredo da obra. A despeito de toda a violência, que, desde o início, ameaça ou é exercida contra esse menino, é a infância que dá conta da existência estrutural do segundo plano da narrativa. Isso porque, mesmo que os Cadernos de Kindzu não tenham sido escritos pela criança que ele foi, é pela voz da infância que eles passam a existir: somente quando Muidinga os lê é que eles se dão a conhecer. E esses Cadernos não são lidos apenas com os olhos; são lidos em voz alta para o velho Tuahir: "O velho pede então que o miúdo *dê voz* aos cadernos" (Couto, 2015, p. 134, grifos meus). Ou seja, é pela enunciação de uma criança que ocorre a existência do segundo plano do romance, no qual constam as concepções de infância que norteiam o discurso subjacente ao tecido narrativo.

Esse segundo plano abre-se entre o primeiro e o segundo capítulos do qual tratamos anteriormente. "Quem neste mundo dá validade a uma criança?" (Couto, 2015, p. 20) é a pergunta contida no primeiro Caderno de Kindzu e que norteia o mapeamento conceitual da infância formatado no livro. Uma série de tentativas de invalidações do sujeito infantil é evidenciada no decorrer de toda a história, e chama atenção especialmente o aspecto da violência física, normalizada pelos personagens adultos, ao menos como conceito internalizado. A indagação acima, posta assim no início do romance e enunciada na voz de Kindzu, faz o contraponto a essa normalização e deixa evidente o discurso sobre a infância que se quer propor: o de que as crianças são, sim, desconsideradas, mas esse é justamente um aspecto para o qual se chamará a atenção, ao longo do enredo.

Ainda nos Cadernos de Kindzu, encontramos outros pontos que delimitam a concepção de infância expressa na obra. No segundo Caderno, intitulado "Uma cova no teto do mundo", Kindzu narra o encontro com seu pai, o velho Taímo, já morto. Isso ocorre num sonho, durante a viagem inicial de Kindzu, e um dos diálogos se dá nos seguintes termos:

> — *Pai, fica só mais um bocadinho.*
> Eu lhe queria guardar mais no tempo, amolecer em estado de filho. Ele acedeu demorar-se um tantito. Nos sentámos na praia de areia brilhante. Eu desejava que ele me contasse as estórias que nunca tinha desfiado. Mas ele ficou suspenso, fechado como era seu costume. Para entreter o silêncio peguei um pauzito e pus-me a riscar a terra. O chão estava crivejado de casinhas de caranguejo. De vez em quando espreitavam, lançando seus olhos telesféricos. Mas o sonho me dava mais sono. *Era dessas profundezas que só a infância concede* (Couto, 2015, p. 45, grifos meus).

Na voz do narrador em primeira pessoa é que encontramos as convicções de infância assumidas no romance. Notemos que, diferentemente dos signos da *indiferença* ou da *insignificância* com os quais relativamente as crianças foram designadas ao longo do tempo (Ariès, 1986), em *Terra sonâmbula* concebe-se a infância como meio de acesso a espaços de profundidade, o que pode ser observado na expressão destacada no trecho anterior. E, assim observados, os dois planos narrativos que se alternam no romance parecem destinar-se a funções distintas no que se refere ao discurso decolonial produzido a partir da infância.

3 O território, a voz e a invenção de um novo mundo

O escritor moçambicano Mia Couto é notavelmente conhecido, especialmente no romance analisado, pela

habilidade em transgredir a língua portuguesa por meio de seus neologismos. Além de conferir poeticidade ao texto literário, tal procedimento estabelece índices simbólicos que merecem ser notados. Volóchinov (2018) ensina que é um equívoco promover uma ruptura entre a língua e seu conteúdo ideológico. Nesse sentido, afirma que "a palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana" (Volóchinov, 2018, p. 181) e que "no geral a tarefa de compreensão não se reduz ao reconhecimento da forma usada, mas à sua compreensão em um contexto concreto, à compreensão da sua significação em um enunciado" (Volóchinov, 2018, p. 177). Alçando a infância à categoria verbal, Mia Couto também nos faz notar, mais uma vez, que ela é um pressuposto enunciativo e ideológico da obra, contido sempre na voz em primeira pessoa dos Cadernos de Kindzu.

Além disso, a elaboração verbal presente no romance remete a um aspecto filosófico que deve ser recuperado. Renato Noguera e Marcos Barreto (2018), no trabalho intitulado "Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas", distinguem o termo *infantilização*, que carrega um sentido negativo, da expressão *infancialização*, à qual atribuem o caráter de pressuposto filosófico para a educação. A partir do olhar para as filosofias ubuntu e teko porã, os autores recuperam o sentido de infância no contexto dos povos bantu e dos grupos etnolinguísticos – como o Xhosa – que utilizam a palavra *ubuntwana* para designar infância e *umntwana* para denominar criança. Diferentemente do caso latino, em que infância é etimologicamente definida

pela negação do ato de falar[13], *ubuntwana* é um vocábulo que articula "ubuntu" e "twana", cujo sentido "remete para o afeto enamorado pela humanidade" (p. 628). Dessa forma, ao adotarem uma visão afroperspectivista, que toma a palavra *ubuntwana* no seu sentido de "infância como agente de provocação, capaz de afetar afetivamente" (Noguera; Barreto, 2018, p. 629). Noguera e Barreto (2018, p. 626) defendem a ideia de que "infancializar é uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida".

E é exatamente isso que lemos em Mia Couto. O que está colocado como pressuposto filosófico-narrativo é a ideia de que a infância é uma possibilidade de invenção de novos mundos, de novas realidades, de novos territórios. Fundamentado no sentido das culturas locais africanas, portanto, o verbo *infanciar* carrega um sentido bastante profundo, utilizado de forma consciente no romance em questão.

Nisso percebe-se a importância da obra literária como discurso cultural. Mbembe (2019, p. 24) nos faz notar que "é no plano cultural e do imaginário que as transformações em curso estão mais vivas". Propor uma narrativa que aponte para essa transformação da visão da infância é um recurso que adere à série de estratégias filosóficas e criativas que também subsidiam as mudanças sociais. O filósofo camaronês, nesse sentido, afirma que

> Para que a democracia se enraíze na África, seria preciso que ela fosse carregada por forças sociais e culturais organizadas; por instituições e redes fundadas diretamente pelo gênio, pela criatividade e principalmente

[13] Segundo a origem latina do termo, a infância era considerada a partir do signo do *déficit* ou da *ausência*, como uma característica inerente da expressão do imaginário infantil: "criança é o que não fala (*infans*), o que não tem luz (o *a-luno*), o que não trabalha, o que não tem direitos políticos, o que não é imputável, o que não tem responsabilidade parental ou judicial" (Sarmento, 2003, p. 52-53).

> pelas lutas cotidianas das próprias pessoas e de suas tradições de solidariedade (Mbembe, 2019, p. 25).

O território enunciativo da infância é, pois, um espaço simbólico que subsidia a construção de uma geografia real e verdadeiramente democrática e emancipada.

Considerações finais

Da alternância entre os dois planos narrativos, um que *mostra* e outro que *fundamenta* a infância, é que se compõe a obra de Mia Couto, como proposta para uma nova Moçambique. Em suma, o núcleo familiar exercido pelos personagens Muidinga e Tuahir é o terreno em que a violência contra a criança é mostrada, mas, também, combatida. A insistência de Muidinga em filiar-se a Tuahir, em falar, em enfrentar ou em posicionar-se é uma evidência de que a infância contida na obra é insurgente. Ainda que essa insurgência nem sempre possa ser efetivamente concretizada, ela é insistente e decisiva: afinal, porque Muidinga teima em prosseguir a leitura dos Cadernos de Kindzu é que Tuahir – e nós – tem acesso aos pressupostos sobre a infância que embasam a obra. Esses fundamentos retratam a criança como sujeito, em sua plena capacidade de falar o seu próprio mundo e, também, o mundo dos outros.

Ainda, é preciso considerar que a junção dos dois planos, ao final do romance, também se dá pela infância: Gaspar, o menino desaparecido que motiva parte da viagem de Kindzu, é quem faz essa intersecção e semeia todas as palavras na terra:

> De suas mãos tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos

> poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra (Couto, 2015, p. 197).

No chão dessa nova Moçambique, que aspira por tempos melhores, está uma infância atuante, a qual desloca a estrada em que as personagens se movem, transporta trajetórias individuais e coletivas e se coloca, inclusive, como alternativa à própria guerra. A infância praticada no romance de Mia Couto condensa a realidade de violência e de interdição a que pode ser submetida uma criança no âmbito familiar, uma vez que este é o núcleo configurado pelo velho Tuahir e pelo menino Muidinga. Contudo, esse mesmo universo infantil apresentado é, sem dúvida, sublevado, porque se posiciona, porque delimita os vínculos, porque insiste em falar, mesmo quando silenciado. Nesse sentido, o discurso decolonial produzido a partir de uma visão renovada do sujeito infantil acaba por produzir, também, o discurso descolonial, o qual se constitui de uma nova terra semeada por páginas em que figura uma infância combativa e, principalmente, que foi *lida* e *ouvida*.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula.** 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

HONWANA, Luís Bernardo. **Nós matamos o Cão Tinhoso**. São Paulo: Kapulana, 2020.

LEITE, Ana Mafalda *et al*. (org.). **Nação e narrativa pós-colonial II – Angola e Moçambique**. Entrevistas. Lisboa: Colibri, 2012.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSFOGUEL, Ramón

(org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite:** ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MIGNOLO, Walter D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial** – Reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, 2007.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Childhood & philosophy**. Rio de janeiro, v. 14, n. 31, p. 625-644, set./dez. 2018. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6593654.pdf. Acesso em: 10 nov. 2022.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Imaginário e culturas da infância. **Cadernos de Educação**, Pelotas, v. 12, n. 21, p. 51-69, 2003. Disponível emhttps://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/1467 Acesso em: 10 abr. 2021.

VALIENTE, Silvia. ¿Como pensar lo decolonial en nuestros días?. *In*: SILVA, Gilberto Ferreira (org.). **Da descolonização à descolonialidade:** fazeres/pensares em educação. Curitiba: CRV, 2022.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaievich. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 2. ed. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018. 376 p.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaievich. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. 273 p.

O espaço em *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes

Luciana Guirland Vieira[14]

Este trabalho pretende analisar o romance *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes, à luz de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. Publicada em 1996, a obra de Antunes é um marco não apenas em sua carreira literária, mas também na literatura portuguesa contemporânea. Narra a saga de uma família portuguesa do salazarismo aos anos 1990, passando pela Revolução dos Cravos, em 1974. O autor criou 19 diferentes narradores para contar a mesma história. Temos, portanto, variadíssimos pontos de vista, nos quais podemos encontrar a representação de diversas classes sociais, gêneros, faixas etárias, posicionamentos políticos etc., constituindo-se, assim, como um excelente exemplo da polifonia vista por Bakhtin em Dostoiévski. Nosso foco, entretanto, será o espaço onde se passa a maior parte da ação do romance: uma magnífica quinta em Palmela, interior de Portugal, propriedade de Francisco, um dos ministros de Salazar e protagonista da história.

A suntuosidade da quinta tem um importante papel narrativo. Numa primeira camada, ela reflete a arrogância e prepotência de Francisco, que está no auge de sua carreira como braço direito de um ditador fascista. A

[14] Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS (2017), com bolsa integral (CNPq). Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, pela PUCRS (2023). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com ênfase em Direção Teatral (2004).

propriedade descrita pelo autor nos parece imensa, com os mais variados espaços: a mansão, os currais, os casebres dos empregados, o pomar, a piscina, a estufa, o pântano. É habitada por um número significativo de pessoas – Francisco e sua família e os numerosos criados – e de animais – vacas, porcos, galinhas, ovelhas, cães de guarda e os emblemáticos pássaros invasores: as gralhas e os corvos. Salazar e sua comitiva reúnem-se ali com frequência para discutir o destino do país.

> [...] os advogados, os banqueiros, os gestores, os deputados e os ministros que chegavam à quinta [...], invisíveis nos vidros opacos de um cortejo de automóveis fúnebres avançando pelo caminho de ciprestes que separava o portão da casa. [...] Se fechavam na sala do piano a tarde inteira com as criadas de luvas brancas num corropio de bandejas, a governanta a mandar-me brincar para as traseiras, o caseiro a afugentar os corvos e a calar os cães, os advogados, os banqueiros, os gestores, os deputados e os ministros que regressavam já de noite aos seus carros imensos, desapareciam na estrada de Lisboa (Antunes, 1998, p. 14).

Os jardins são fabulosos e o interior da mansão é decorado com a maior ostensividade possível: escadarias ladeadas por anjos de granito, caríssimas obras de arte, mobiliário luxuoso, um piano de cauda com o retrato autografado da rainha da Inglaterra repousando sobre ele. Um espaço, enfim, bastante adequado para abrigar as reuniões de Salazar e sua equipe e também perfeito para intimidar os mais humildes – como os criados, a quem Francisco dispensa o mesmo tipo de tratamento que aos animais da quinta.

Mas seria esse espaço apropriado como lar? Seria possível uma vida íntima, familiar, nesse ambiente? Bachelard ajudou-nos a entender que não. É evidente que uma família, ao habitar semelhante lugar, seja disfuncional. “É preciso

procurar, na casa múltipla, centros de simplicidade. Como diz Baudelaire: num palácio 'não há um cantinho para a intimidade'" (Bachelard, 2012, p. 33), diz-nos o autor. A disfunção familiar começa com um casamento equivocado. Francisco apaixona-se – ainda jovem e já poderoso – por Isabel, uma mulher que nunca conseguiu, ao longo da saga, amar ninguém. Dentro de sua prepotência, ele ignora ou finge ignorar que esse amor seja unilateral. Na grandiosa quinta de Palmela, Isabel não consegue encontrar seu lugar, o espaço de intimidade em que consiga sentir-se minimamente acolhida. O núcleo familiar é partido, como podemos prever, quando ela abandona o marido e o filho pequeno por um amante, a quem igualmente não consegue amar. Mais adiante na narrativa, finalmente encontramos uma Isabel razoavelmente feliz, após ter abandonado também esse homem, que era também rico, para isolar-se em um diminuto apartamento de um quarto no subúrbio de Lisboa. Aos olhos de Francisco, sua nova morada é horrível, paupérrima, decadente.

> [...] a minha mulher num andarzito sem elevador, sem cozinheira, sem criadas, uma sala a necessitar de pintura, [...] num sofazito de vime, com uma lata de conservas e um frasco de perfume vazio no parapeito da janela, [...] pratos e talheres por limpar no lava-louças, [...] num apartamento horrível de modista de bairro, [...] um quarto de banho com uma cortininha de plástico, uma prateleira de vidro sem bisnagas e sem lápis, um dentifrício pisado ao acaso, uma escova enfiada num copo como uma pluma de gaio num chapéu tirolês, uma rolha de cabelos no lavatório, [...] nem uma criada, uma cozinheira, uma mulher a dias que te limpe este nojo [...] (Antunes, 1998, p. 330-332).

Porém, na voz de Isabel, podemos perceber outras qualidades:

> [...] completamente sozinha sem o peso insuportável de acharem que gostavam de mim, me acordarem a meio da noite sobressaltando-me de perguntas [...] sozinha sem anjos na quinta e sem gravuras de hotel, sozinha para sempre na varanda com a ausência de rebanhos e a ausência das nuvens, foi para ficar sozinha, longe deles, da sua angústia e da sua pressa, da sua ansiedade de antes e do seu desprezo de depois, [...] foi para ficar sozinha que aceitei o apartamento em Lisboa, uma sala e uma marquise onde não me inquietavam, não me aborreciam, não me visitavam nem me tocavam nem me faziam perguntas, onde me deixavam em paz, [...] em paz diante da janela à espera que os prédios fronteiros dessem lugar aos rebanhos e às nuvens de Sintra, à espera que os prédios fronteiros dessem lugar ao mar (Antunes, 1998, p. 367).

Sozinha em seu apartamento humilde, trabalhando como modista e sem depender de ninguém, Isabel finalmente encontra a paz. O espaço que agora habita reflete a simplicidade da vida que sempre desejou. Ela conseguiu concretizar o sonho da *cabana do eremita* do qual fala Bachelard, conseguiu encontrar uma morada que, por sua simplicidade, pode finalmente ser um refúgio. Vejamos o que o filósofo nos diz sobre isso:

> [A cabana do eremita] Deve receber sua verdade da intensidade de sua essência, a essência do verbo habitar. Logo, a cabana é a solidão centralizada. [...] A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema. O eremita está *só* diante de Deus. [...] A cabana não pode receber a menor riqueza "deste mundo". Tem uma feliz intensidade de pobreza. A cabana do eremita é uma glória da pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio (Bachelard, 2012, p. 49).

É interessante observar, ao final do trecho narrado por Isabel, que ela se remete à sua casa natal em Sintra, de onde podia avistar rebanhos, nuvens e o mar, quando olha pela janela do pequeno apartamento. Na morada humilde, há finalmente espaço para o devaneio da casa natal, do qual Bachelard também fala em *A poética do espaço*.

Voltando à quinta: é com a partida de Isabel que se inicia a grande fratura na vida emocional de Francisco e do filho deles, João. Em seguida, com a Revolução dos Cravos, cai a ditadura de Salazar. Francisco, num surto paranoico, expulsa a criadagem a tiros, acusando-os de serem comunistas e de quererem roubar-lhe a quinta. Sem os cuidados dos criados, ocupada por um Francisco enlouquecido e falido, o lugar vai gradualmente adquirindo o aspecto lúgubre e decadente das casas assombradas:

> A quinta ao abandono de agora, sem vacas, sem ovelhas, sem trator, sem porcos, que o pântano devorava a pouco e pouco com os seus eucaliptos monstruosos e o seu choro de rãs, as árvores do pomar emaranhadas e sem folhas, as calhas de rega que o capim engolira, as faias e os ciprestes depenados pelos corvos, a água da piscina, sem reflexos, a apodrecer como uma órbita morta, [...] o piano com o retrato autografado da rainha incapaz de uma nota, os quadros no chão, os tapetes desbotados, a capela invadida pelas trepadeiras com as lagartixas e os vermes da terra na pia batismal, no altar (Antunes, 1998, p. 21).

A degradação progressiva da quinta abandonada reflete a deterioração psíquica de Francisco, até ele finalmente sofrer um AVC. É então internado numa clínica para idosos pelo filho João, que, por sua vez, expulso de casa pela mulher, vai viver na quinta. Frágil, João nunca soube ser independente, nunca conseguiu deixar de ser o menino abandonado pela mãe. A quinta adquire um aspecto mais deprimente ainda: sem dinheiro, ele dorme na cozinha, numa cama de armar, pois é a única peça da casa que consegue manter quente. Guarda suas meias e cuecas nas gavetas, misturadas aos garfos enferrujados e às facas sem fio. A decadência de João e a da casa estão profundamente ligadas. Ele não foi capaz de mudar o rumo da quinta.

> A minha filha mais velha [...] ao aparecer na quinta para ralhar comigo examinando indignada as janelas sem vidraças e as tábuas podres do soalho, examinando indignada um tacho de sopa fria no piano ao lado do retrato da rainha, examinando indignada as cascas no tapete (Antunes, 1998, p. 11).

O que João faz, em segredo, é construir um barco na garagem, para fugir. A fantasia escapista torna-se mais triste e patética ainda se olharmos para a localização de Palmela no mapa de Portugal: não há água por perto.

> Eu a construir um barco nos destroços da garagem que os destroços de um carvalho ameaçavam (os ramos baixavam o teto e as raízes erguiam o soalho), a construir um barco para partir um dia. [...] E o que toparei à saída são os campos defuntos, os anjos amputados, as janelas sem vidraças, a horta revolvida pelos cães, a cama amparada ao fogão de lenha sem lenha e o eco da minha tosse nas salas vazias (Antunes, 1998, p. 19).

Bachelard fala, no livro já citado, sobre a casa onírica e os devaneios com a casa natal. Segundo o filósofo, o nosso primeiro lar estaria para sempre gravado em nós, e voltaríamos com frequência a ele em nossos devaneios, mesmo que já não mais exista. Essas memórias seriam constitutivas de nosso ser, e, segundo Bachelard, precisamos delas para nos manter psiquicamente saudáveis. "A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade" (Bachelard, 2012, p. 36).

> E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda (Bachelard, 2012, p. 29).

> Para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não mais existe. Centros de tédio, centros de solidão, centros de devaneios se agrupam para constituir a casa onírica, mais duradoura que as lembranças dispersas na casa natal (Bachelard, 2012, p. 35).

No caso de João, entretanto, esses devaneios adquirem uma dimensão verdadeiramente patológica. Preso ao passado da quinta gloriosa, ele mal consegue viver o presente. Cercado de decadência, problemas e privações financeiras, o personagem, fraco demais para buscar ações que o livrem dessa situação, refugia-se o tempo todo nas suas lembranças de infância e adolescência, nas quais a quinta tem um papel fundamental. João não faz mais parte desse passado, tampouco consegue habitar o doloroso presente, sendo obrigado a viver numa espécie de tempo intermediário, um tempo limiar:

> E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que pensava. Não na quinta de agora com as estátuas do jardim quebradas, a piscina vazia, o capim que devorava os canis e destroçara os canteiros, a grande casa destelhada onde chovia no piano com o retrato autografado da rainha, [...] ao entrar no tribunal não pensava na quinta de agora mas na casa e na quinta do tempo do meu pai de escadaria ladeada de anjos de granito e dos jacintos que cresciam ao longo das paredes, uma agitação de criadas nos corredores do mesmo modo que as pessoas se agitavam no vestíbulo do tribunal [...], e eu indiferente ao tribunal, indiferente ao advogado, a lembrar-me daquele julho antigo em Palmela (Antunes, 1998, p. 9-10).

Além de encontrar-se num tempo limiar, João está também num espaço limiar: nem na quinta, nem no tribunal. Concluímos, pelas considerações acima, que, em *O manual dos inquisidores*, os espaços onde se dão as ações estão plenos de funções narrativas. Sua descrição, quase

sempre detalhada, jamais é gratuita. Lobo Antunes sabe trabalhar o espaço a favor de seu romance com maestria.

Referências

ANTUNES, António Lobo. **O manual dos inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Duas anunciações portuguesas: a recriação do episódio bíblico da anunciação em José Saramago e Maria Teresa Horta

Matheus Rodrigues Gonçalves[15]

Maria, José e o mito

Neste ensaio, exploramos a representação do episódio bíblico da anunciação em duas obras da literatura portuguesa: *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, e *Anunciações* (2016), de Maria Teresa Horta, ambos escritores portugueses de extrema relevância no âmbito das letras de seu país e no das literaturas de língua portuguesa. As duas obras que aqui tratamos, separadas por 25 anos entre suas publicações, demonstram uma forma de *labor* de reconstrução da narrativa bíblica que, dada sua natureza mítica, está amplamente inserida na cultura latina e ibérica do país de seus autores, sendo perpetuada a partir da religião e das artes.

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo,* Saramago se propõe a recontar toda a vida e trajetória do messias bíblico, o que possibilita ao autor construir a sua própria versão literária de episódios ocorridos no "Novo testamento", a partir de sua visão racional e, até mesmo, cética. De forma semelhante, em *Anunciações*, Horta dedica-se a recontar integralmente o episódio bíblico da anunciação, no qual

[15] Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Investiga aspectos culturais da literatura brasileira e das literaturas ibéricas pelo viés da História e da Sociologia da Literatura.

figuram a virgem e o anjo mensageiro, mas acrescentando ao mito os aspectos eróticos de sua poesia feminina e feminista.

No entanto, apesar de as duas obras servirem-se do mesmo referencial bíblico, situado no "Novo testamento", reconhecemos que elas diferem no enfoque narrativo e no formato empregado, haja vista que, em Saramago, a reconstrução da anunciação constitui um dos muitos episódios recriados pelo autor no romance, sendo, portanto, uma parte significativa na narrativa de um todo; já em Horta, temos uma narrativa que busca, do início ao fim, a reconstruir integralmente o episódio bíblico, acrescentando desdobramentos. Assim, para que fosse possível explorar esse tema de forma ampla, a pesquisa está pautada em teorias advindas do campo das teorias do imaginário, em consonância com um *modus* de análise de viés comparatista. Enquanto as primeiras auxiliarão na compreensão do tema trabalhado pelos autores, o segundo ajudará a estabelecer um diálogo entre as duas obras, a fim de tecer uma reflexão sobre os seus propósitos.

1 A anunciação bíblica

O episódio da anunciação constitui uma das narrativas mais importantes do "Novo testamento" bíblico. Inserido no evangelho de São Lucas (1: 26-38), o episódio relata a anunciação da vinda do Messias à Virgem Maria, feita pelo anjo Gabriel. De acordo com a narrativa religiosa, o anjo mensageiro descera à terra para anunciar a Maria, outrora desposada por José, varão da linhagem de Davi, o seu destino como mãe do unigênito de Deus. Essa anunciação, que dá nome ao episódio, instiga dúvida e fascínio na jovem mulher, que acaba por aceitar a missão divina

ao proferir a frase: "faça em mim segundo tua palavra" (Bíblia, 2002, p. 1787). Esse episódio, que relata a chegada de um messias, é uma imagem mítica por excelência, pois nela está enraizada a anunciação de um novo tempo, de um novo Deus, e de uma nova mensagem (testamento), sendo um momento crucial para a posterior formulação do cristianismo.

Em relação aos mitos e suas narrativas, o teórico romeno Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (1972), ao buscar por uma definição de mito que fosse satisfatória para o que se propunha a delimitar em seu estudo, opta por aquela que entende que todo mito conta uma história sagrada, a qual remonta a um acontecimento ocorrido em um tempo primeiro, primordial, um princípio. De acordo com o autor, os mitos narram a maneira como entes sobrenaturais lograram estabelecer uma determinada realidade, seja ela uma realidade total, um fragmento dela ou todo um universo; ilhas, plantas, comportamentos humanos ou instituições, seja qual for a realidade estabelecida, "É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser" (Eliade, 1972, p. 6).

Nesse sentido, a anunciação é uma das muitas narrativas míticas encontradas no "Novo testamento", mas difere-se das demais – como o nascimento de Cristo, que instaura o rito do Natal; o primeiro batismo de Cristo, que instaura o rito do batismo cristão; a última ceia, que instaura o rito da Santa Eucaristia etc. –, pois ela marca o ponto primordial para a existência, narrativamente, da nova mensagem e, religiosamente, do novo tempo. Em outras palavras, a anunciação instaura Cristo, pois é a partir do momento mítico em que Maria aceita a missão de Deus que o verbo se faz carne e passa a habitar entre

os homens, construindo uma nova fé, dotada de mitos e ritos próprios. O mito da anunciação, portanto, conta-nos como essa realidade cristã passou a existir, de onde ela surgiu, por qual meio surgiu (da mulher sem mácula, sem pecados) e em qual contexto (o da árdua vida dos judeus sob o domínio romano, contexto de tensões e de conflitos). Esse aspecto instaurador presente no mito da anunciação encontra respaldo em Eliade, que aponta para o fato de que "os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do 'sobrenatural') no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje" (Eliade, 1972, p. 6).

Enquanto narrativa mítica, a passagem bíblica da anunciação foi abundantemente explorada nas artes ao longo dos dois mil séculos do cristianismo. Desde os primeiros ícones bizantinos do século XIII até as experimentações da arte moderna, foi na arte pictórica que o episódio bíblico ganhou maior repercussão. Gênios renascentistas como Da Vinci, Botticelli, Van Eyck e Fra Angélico ajudaram a imortalizar a cena da anunciação no imaginário cristão e na tradição artística da Europa e do novo mundo. A cena clássica, retratada pela tradição pictórica ocidental, mostra Maria disposta no espaço de seu lar, seja em um quarto ou em um jardim, quando da chegada do anjo. Maria é quase sempre retratada em repouso, lendo o livro sagrado ou então em pé, diante do mensageiro, ou indo em sua direção. O anjo é comumente retratado na companhia do espírito santo, este simbolizado por uma pomba branca, e traz em sua mão um lírio ou um cajado. Obras como a *Anunciação*, de Fra Angélico, incluem uma coluna ou pilastra que separam o anjo e a virgem na perspectiva visual, reforçando os preceitos do dogma católico-romano da castidade da menina.

Dessa forma, pode-se dizer que há, para cada época e para cada forma de expressão artística, uma representação da anunciação da poesia catequista ao teatro cristão; dos antigos vitrais das igrejas às obras de grandes mestres da pintura; da arte moderna à fotografia digital; da música sacra ao cinema experimental. Essas representações e *reinterpretações* da narrativa mítica são responsáveis por reverberar o mito e garantir a sobrevida de seu propósito primeiro.

2 A anunciação saramaguiana

A vasta obra romanesca do escritor José Saramago pode ser dividida em três ciclos que representam três distintas fases de sua produção literária (Arnaut, 2011, p. 27). De acordo com Ana Paula Arnaut, o primeiro ciclo da obra saramaguiana é o ciclo da "portugalidade intensa"[16], no qual "perpetuam temas e as questões históricas directa ou indirectamente relacionados com a História e com a Cultura portuguesas, seja de um passado mais remoto seja de um tempo mais recente" (Arnaut, 2011, p. 25), como em *O memorial do convento* (1982); o segundo ciclo, o "ciclo humanista", diz respeito à fase da produção saramaguiana na qual são introduzidas questões e preocupações humanas de cunho universal, como o tema da morte em *Intermitências da morte* (2005); o terceiro e último ciclo, o dos "romances-fábulas", é aquele em que se encontram obras como *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009), nas quais, segundo Arnaut (2011, p. 25), destacam-se um tom mais

[16] De acordo com a autora, o primeiro ciclo saramaguiano corresponde às obras produzidas entre as publicações de *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995); o segundo, às produzidas entre as publicações de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *As intermitências da morte* (2005); o terceiro, às obras publicadas entre *As intermitências da morte* e *Caim* (2009).

cômico e uma cor "agora mais suave" que o autor e seus narradores utilizam para construir tanto a ação quanto os temas e as personagens que a sustentam.

A obra saramaguiana, portanto, revela-se como um espaço no qual abundam e circulam os aspectos históricos, universais e fabulosos (em ambos os sentidos da palavra) de toda a humanidade. No espaço de sua obra, a todo instante a história, as crenças e os mitos gerados e fomentados pela humanidade são postos à prova. Por isso, não é de se estranhar que, em obras como *As intermitências da morte*, a própria morte deixe de cumprir seu papel metafísico e passe a reproduzir atitudes humanas, ou como *Caim*, em que o próprio protagonista errante desafie a todo instante a autoridade onipotente de Deus, ou ainda como *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em que a própria história do messias bíblico é reescrita com o máximo de humanidade e realismo.

Tanto em *Caim* quanto em *O evangelho*, Saramago acrescenta a sua marca literária às narrativas míticas da tradição cristã. No entanto, enquanto em *Caim* Saramago explora os limites do mito cristão do primeiro assassino, a partir das lacunas possibilitadas pelas escrituras; em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, o autor busca reescrever o Cristo-mítico em relação ao Cristo-histórico, aproveitando-se da mesma natureza das lacunas deixadas pela narrativa do mito e pela narrativa da história. Nesse sentido, Teresa Cerdeira (2000) considera que:

> É assim, no acto de emendar a História, que José Saramago intervém com seu discurso ficcional. Não porque acredite apenas que à ficção não cabe o resgate do referencial, mas por um facto mesmo que lhe serve de *a priori*: o que todo discurso – enquanto linguagem –, seja ele o discurso da História, estabelece com o referente uma lacuna irreparável (Cerdeira, 2000, p. 200).

Em *O evangelho*, Saramago narra a história de vida de Jesus Cristo desde a sua anunciação feita pelo anjo mensageiro à virgem de Nazaré até o seu final trágico na cruz, que, em Saramago, surge como uma descrição em tudo literária da obra "A crucificação de cristo", do pintor e gravurista Albrecht Dürer. Ao longo da obra, o narrador saramaguiano não poupa em dar sinais de suas visões particulares a respeito da fé, da igreja e da religiosidade. No âmbito dos ciclos de obras do autor, *O evangelho* está situado naquele primeiro ciclo, o das obras de "portugalidade intensa", haja vista que, nesse caso, a obra está intimamente relacionada à cultura fortemente cristã e católica do país de origem do autor e, por isso, representa uma releitura de tudo aquilo que fundamenta as bases morais e simbólicas da sociedade e dos costumes de Portugal.

O autor começa a história de Jesus de Nazaré, em O evangelho segundo Jesus Cristo, a partir de uma introdução à rotina de vida de um humilde casal nazareno, Maria e José, que viviam "num lugarejo chamado Nazaré, terra de pouco e de poucos, na região da Galileia, em uma casa igual a quase todas, como um cubo torto feito de tijolos e barro, pobre entre pobres" (Saramago, 2005, p. 29). A precisa descrição da humildade do casal e do cenário em que vivem estabelece uma espécie de pano de fundo para o desenvolvimento da figura messiânica que será anunciada, ressaltando o caráter revolucionário de um personagem que teria como destino desafiar as estruturas daquela sociedade e questionar o seu *status quo*.

Nesse contexto, a Maria de Saramago é construída como uma mulher humilde que vive com o marido José, um carpinteiro de poucos dotes. Maria é descrita como uma

"raparigazinha frágil" de dezesseis anos de idade, que vive para realizar atividades comumente relegadas às mulheres naquele tempo (fiar, tecer, cardar, buscar água), trajando velhos vestidos sujos e remendados e andando descalça pelos lugares aonde vai. Essas descrições de Maria fazem da personagem de Saramago uma Maria mais histórica do que mítica, fato que se constata desde sua primeira aparição na obra, quando José retorna ao lar tomado pela vontade de consumar o ato sexual com a mulher, que logo corresponde aos desejos do varão.

Saramago imprime um caráter realista à narrativa da vida de Cristo ao subverter o mito cristão e o dogma católico-romano da virgindade da mãe do Messias, agregando características humanas ao corpo divino e ressaltando-as por meio da narrativa. Nesse sentido, uma Maria humana, "maculada", simboliza uma mãe de carne e osso, capaz de gerar vida de maneira não mítica, pois passa a ser uma mulher cujo corpo está preparado, paradoxalmente, tanto para a cópula quanto para a missão de que será encarregada. Também, ao atribuir a inconsciência de Deus para os atos puramente humanos, estabelece simultaneamente uma provocação ao distanciamento entre Deus e os homens ao passo que reforça a urgência de fazer-se carne em Cristo.

Na obra, o episódio da anunciação feita pelo anjo Gabriel se dá como um momento breve na narrativa da vida de Jesus Cristo, pois é o momento que precede o início da história deste. Em Saramago, a mesma caracterização de simplicidade do jovem casal surge no trato dado ao anjo, que, na narrativa, surge como um "um pobre desses de pedir" (Saramago, 1999, p. 31) que busca por comida naquele lugar de habitantes humildes. Maria se compadece do pedido e, com a permissão do marido, oferece uma tigela de comida ao pedinte, que a consome rapidamente:

> Maria veio abrir, o pedinte ali estava, de pé, mas inesperadamente grande, muito mais alto do que antes lhe tinha parecido, afinal é certo o que se diz, que há uma enormíssima diferença entre comer e não ter comido, porquanto a este homem era como se resplandecesse a cara e faiscassem os olhos, ao mesmo tempo que as roupas que vestia, velhas e esfarrapadas, se agitavam sacudidas por um vento que não se sabia de donde vinha, e com esse contínuo movimento se nos confundia a vista, parecer os farrapos finas e suntuosas telas, o que só se estando presente se acredita (Saramago, 1999, p. 32).

O favor de Maria suscita uma breve revelação do anjo que, por um instante, mostra-se sob outra aparência: alto, com rosto resplandecente e os olhos faiscantes, acompanhado de um vento misterioso que parece preencher o lugar das habituais asas; as roupas como de refinadas telas. Saramago (1999, p. 32) finaliza a cena com um tom mítico de milagre ao concluir que "só se estando presente se acredita", reforçando a natureza dualmente milagrosa e duvidosa de toda aparição.

Seguindo o mito da anunciação, no qual o anjo saúda a virgem clamando "Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!", o anjo saramaguiano diz: "Que o Senhor te abençoe, mulher". Porém acrescenta: "e te dê todos os filhos que a teu marido aprouver, mas não permita o mesmo Senhor que os vejas como a mim me podes ver agora, que não tenho, ó vida mil vezes dolorosa, onde descansar a cabeça" (Saramago, 1999, p. 33). Esse aspecto humanizado do anjo é marca do autor, que, na preocupação do anjo pelo bem-estar dos homens, agrega implicitamente uma crítica ao papel de Deus na miséria da humanidade.

Em seguida, ao deparar-se com a rapariga que segura a tigela vazia entre ambas as mãos, o anjo derrama sobre a louça um punhado de terra que retira do solo, e após dizer as palavras "O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra,

nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou" (Saramago, 1999, p. 33), instiga a curiosidade na menina, que, sem entender, pergunta ao homem o sentido do gesto. É quando o pedinte anuncia a gravidez da mulher e a sua própria identidade de anjo.

> Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar, Como soubeste que estou grávida? Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães. [...] E tu quem és para não teres precisado ouvi-lo da minha boca? Sou um anjo, mas não o digas a ninguém (Saramago, 1999, p. 33).

Essa breve cena entre a mulher e o anjo disfarçado como pedinte constituem a anunciação saramaguiana apresentada no romance. Em Saramago, a ocasião perde a atmosfera puramente espiritual do contato de Maria com o espírito santo de Deus, comum às reinterpretações dessa narrativa mítica. O efeito sagrado da anunciação de Saramago está na humanidade trocada entre as personagens, no gesto de generosidade da menina que estende a tigela de comida ao homem humilde, mesmo sendo ela e o marido dois pobres habitantes daquele simples lugarejo. Fica claro que a missão dada a Maria se deu por sua generosidade, como se o anjo passasse por Nazaré a testar a bondade das mulheres, diferentemente da narrativa bíblica, na qual Maria é escolhida pela pureza e por sua união com José, que era da descendência de Davi. Assim, fica subentendido que as personagens simples e mundanas de Saramago não têm linhagem alguma que sustentem seus grandes feitos, mas são dotadas de grande humildade e generosidade de gente simples.

A Maria saramaguiana é uma mulher do lar, enclausurada em uma vida pequena de tarefas e deveres. É uma

mulher que não possui grandes prazeres, para a qual o corpo serve para os serviços domésticos e para as vontades do marido. O anjo de Saramago, por sua vez, é um anjo dotado de sentimentos humanos, mesmo que, aparentemente, não compreenda a humanidade e suas dores; é enigmático, capaz de ler os sinais dos olhos, e as suas falas parecem advindas de um plano outro, no qual elas são fatos já estabelecidos. Nesse sentido, a anunciação saramaguiana extrapola a narrativa mítica do episódio primeiro, pois reconstrói completamente aquilo que é canônico no âmbito da tradição, acrescentando-lhe novos tons, fazendo-se uma *releitura*.

3 A anunciação hortiana

No âmbito de uma literatura portuguesa contemporânea cujas raízes remontam ao século XX, a obra de Maria Teresa Horta figura como um universo de símbolos e ressignificações de uma cultura portuguesa em processo de transição entre o tradicional e o novo. Exemplo disso encontra-se em muitas de suas obras que exploram a questão do feminino, do corpo, do prazer e também da religiosidade. Em obras como *Espelho inicial* (1960), *Minha senhora de mim* (1971), *Os anjos* (1983), *Les sorcières – Feiticeiras* (2006) e *Anunciações* (2016), as constantes relações e conflitos entre as dicotomias "carne x espírito", "masculino x feminino", "sagrado x profano", suscitam uma espécie de tensão recorrente no espaço de sua obra, mas que também é responsável por reforçar o devir político a partir do corpo feminino e de sua liberdade (d)e expressão. A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta é também fruto dos processos de lutas pelos direitos das mulheres, bem como pela liberdade de expressão artística e civil em Portugal, então assolado

pela ditadura salazarista. A respeito desse aspecto, afirma a pesquisadora Miriam Bittencourt:

> Ao erotizar de temas comuns à escrita feminina, como maternidade, relação amorosa e anjos, a poetisa não retoma o essencialismo sexista, mas coloca o feminino em uma nova perspectiva de experiências libertárias que expõe a conquista histórica do feminismo no século XX (Bittencourt, 2005, p. 108).

Nesse sentido, o próprio romance *Anunciações* (2016) surge como mais uma das incursões de Horta a esse universo do corpo, do prazer e do espírito, pois nele a autora se propõe a narrar uma versão própria do episódio bíblico da anunciação de Maria pelo anjo Gabriel. Porém, diferentemente do episódio mítico, na obra de Horta, o anjo e a virgem são moldados de maneira nada convencional, pois, nos versos da autora, ganham a roupagem de amantes oníricos, divididos entre o prazer carnal e o dever divino. Também a narrativa do romance foge ao convencional, pois é fragmentada, em versos dotados de lirismo, nos quais habitam imagens evasivas e fugazes que condicionam as ações, suscitando à narrativa uma sensação de entrelugar em meio ao devaneio e a realidade – o sonho.

A estética onírica e fugaz de *Anunciações* é fruto do domínio que Horta tem sobre o verso lírico, sobre o mito e sobre o imaginário. Nesse sentido, na obra, encontra-se grande parte dos temas presentes na tradição pictórica da anunciação[17], que a autora refaz em sublimes imagens poéticas, como o lírio e a pomba – "Por que te fazes acompanhar/ de uma pomba/ e um lírio como se fosse/ um círio?"

[17] Também a capa do livro apresenta uma reprodução da Anunciação, de Botticelli, reforçando o papel da narrativa no âmbito do imaginário pré-concebido pela tradição.

(Horta, 2016)[18] – bem como o livro e as vestes azuis – "O livro/ mal se equilibra/ no cimo do joelho coberto/ pelo manto azul/ que deixa ver/ o vestido escarlate" (Horta, 2016). São detalhes que reforçam o sentido mítico da narrativa e o seu espaço em uma cultura simbolicamente compartilhada.

A curta narrativa do episódio bíblico da anunciação é estendida por Horta, que narra idas e vindas entre os dois amantes. Gabriel, em um primeiro momento, anuncia a missão a Maria, que reluta em aceitá-la por não entender os propósitos de Deus. A virgem, encantada pela manifestação do anjo, bem como o anjo, encantado pela visão da mortal, desencadeiam o romance que resulta nas visitações de Gabriel à terra, até o momento em que a jovem, por fim, aceita o seu destino como mãe do filho de Deus, uma vez que, diante do caos amoroso, "a maternidade é o que lhe resta" (Reis, 2020, p. 33). Os diversos poemas da obra, que se encontram agrupados em quatorze seções, intituladas "estações", em referência às quatorze estações da *Via-crúcis* de Jesus Cristo, constituem uma narrativa fragmentada, mas nem por isso menos rica no que tange às descrições das personagens e de suas ações.

A Maria construída por Horta é paradoxalmente elaborada com atributos de menina e de mulher: é uma menina diante das incertezas do mundo e uma mulher em seus desejos e paixões, o que reforça sua condição de virgem. Essa construção da personagem parece instigar a percepção de que Maria, como uma jovem mulher, encontrava-se em um constante limiar entre a inocência e o pecado; a

[18] Pelo fato de ter sido utilizada a versão *e-book* da obra em questão, na qual não há indicação de páginas, optamos por referenciar apenas a autora e o ano da obra. As informações sobre a edição aqui utilizada encontram-se nas referências deste ensaio.

virgindade e o prazer, a autenticidade e o dever. A exemplo, o poema "Maria", responsável por dar início à sequência narrativa da obra, trata de uma descrição puramente lírica da virgem momentos antes da aparição do anjo:

> **MARIA**
> Debruçada em si mesma
> no início do seu dia
> Maria estava longe
>
> que em si mesma se perdia
>
> Cabelos de cor sombria
> o olhar arrebatado
> onde o azul tomava
>
> o tumulto do cobalto
>
> Inquieta e arredia
> de estranheza sem saudade
> de si mesma nada sabe (Horta, 2016).

A imagem de uma Maria distante, "debruçada sobre si mesma", confere à personagem um distanciamento da realidade, reforçado pelo olhar arrebatado de quem "em si mesma se perdia". Essa primeira imagem da Maria hortiana distingue-se daquela da narrativa mítica bíblica, pois, por meio dos artifícios líricos da narrativa fragmentada, Horta rompe com a narrativa da pureza de Maria. Essa Maria solitária e de olhar arrebatado, que sobre si mesma se debruça e se perde, está em busca de seu próprio corpo e prazer. O ato de masturbação da jovem surge cifrado pelo verso lírico, que, em diversos poemas da obra, confere à tradicional imagem do livro de Maria o sentido de vulva. No poema que segue a sequência narrativa, no qual Horta descreve o pouso do anjo, os versos incluem a primeira menção desse livro que, na tradição pictórica, a virgem ostentava durante a vinda de Gabriel: "inclinada

num livro /Maria mal ergue as pálpebras /de veludo /mas ao folhear as páginas /no ardor do uso, estremecem /na pressa os seus dedos /de fuso" (Horta, 2016). Ao deparar-se com o anjo, a postura da virgem é descrita como algo entre o encanto e o espanto, cobertos de erotismo:

SUSSURRO
Tinha asas sem costura
como escreveu o poeta

Tão lívido que a Maria
se afigurou ser feito
de sussurro e de suspiro

Tão trémulo
que lhe parecia
empurrado pela aragem

Da condição da folhagem (Horta, 2016).

É uma descrição liricamente sublime, na qual o erotismo se esconde na sutileza das imagens poéticas empregadas. O sussurro que dá nome ao poema, quando acompanhado dos suspiros e da "aragem" da "condição da folhagem", sugerem a percepção de que Gabriel surgira repentino como se evocado pelos gestos de prazer da virgem que folheava o "livro mínimo" (Horta, 2016). Dessa forma, a virgindade e o desejo de Maria parecem ser os critérios que fizeram com que o anjo fosse enviado a ela, como se estivessem, corpo e mente, preparados para receber o filho de Deus por meio do mensageiro. Nesse sentido, a questão da virgindade da jovem nazarena ganha um poema inteiro dedicado ao seu mito:

VIRGINDADE
Quem criou o mito
da tua virgindade?

Sendo o dogma, sendo a lenda
a invenção do invento
seu início e seu sustento

(quantos versos quantos ventos
quantas memórias e sigilos
quanto segredo lavrado...)

A recriar a matriz
o sagrado e o enigma
do teu corpo idealizado

(quanto degredo e mistério
de origem e desconcerto
preconceitos e negrumes

Fantasia desavinda
a tapar o resguardado
de uma pureza ilusória
a iludir a entrega
do teu corpo apaixonado (Horta, 2016).

O poema da virgindade claramente desmitifica a narrativa bíblica, questionando a problemática da virgindade perpétua de Maria como tratando-se de um invento, dogma, lenda ou mito. Não se pode afirmar quem discursa no poema, isto é, quem o narra, se o anjo, se a própria poetisa ou se Deus, mas trata-se de uma reflexão que afirma a criação da virgindade da personagem e a idealização do seu corpo como modelo de mãe e de mulher na cultura.

Nessa história, o anunciado Jesus torna-se o símbolo vivo da relação entre a jovem mortal e o divino, representado pelo anjo pelo qual enamorou-se, como bem demonstra o poema "Símbolo Vivo", um dos últimos da obra, no qual a personagem declara: "Foste luz/ e foste esquivo/ Pomba/ Milhafre/ ou anjo – tanto faz.../ Dentro de mim/ está o

símbolo/ vivo" (Horta, 2016). Cristo, portanto, será o fruto do amor desmedido e conturbado entre a humanidade e o divino, pelo qual virá a padecer.

A Maria Hortiana é uma jovem em busca do próprio prazer e de um lugar no mundo, por isso não pode aceitar cegamente a missão oferecida por Deus; o anjo Gabriel de *Anunciações* é um anjo desviado, que questiona a todo instante o seu dever divino enquanto luta contra os próprios sentimentos humanos. A união de ambas as personagens no desenrolar do romance representa duas almas atormentadas por dúvidas em relação ao mundo e aos deveres divinos que lhes foram impostos por Deus. Nesse contexto, o jogo dúbio da narrativa lírica e fragmentada de *Anunciações* não permite que o leitor determine com clareza o que é fato ou metáfora no âmbito do texto, reforçando a sua relação com o versículo bíblico, texto passível de toda e qualquer incursão hermenêutica. A escolha de abordar o episódio da anunciação como um romance entre Maria e o anjo Gabriel é miticamente disruptiva, pois desmonta o mito para então reconstruí-lo, adicionando novas camadas e pontos de vista. Ao final do romance, o leitor poderá refletir sobre em que medida Gabriel apenas cumpriu o que lhe foi mandado, e Maria foi usada para a vontade maior, sendo ambos instrumentos de um destino inexorável.

Ao criar uma Virgem Maria consciente de seu próprio corpo e vontades, Horta aproxima a Maria mítica da mulher mundana, vista pela igreja como pecadora. De acordo com Fabio M. da Silva (2022), em seu estudo sobre a reinterpretação da imagem de Maria, em *Anunciações*, "a Maria-humana-desobediente de Maria Teresa Horta vai então identificar-se com essa Eva, mulher primeira, já que na narrativa ainda não atingiu o patamar da santidade"

(Silva, 2022, p. 176). Já segundo Patrícia Reis (2020, p. 33), em *Anunciações*, "Há uma dimensão de luta contra o cânone católico que é um gesto político cujo objetivo é o de reclamar a libertação da mulher, a paridade a nível sexual, o desejo e o prazer". Assim, Horta constrói uma Maria simbolicamente ligada à narrativa mítica da anunciação, mas inova ao acrescentar as marcas de sua escrita, que atribui à relação entre mulher e sagrado um viés que é carnal e transcendente, ligado ao corpo e suas sensações e aos seus mistérios. O corpo dessa Maria hortiana é um corpo "a-ser-sagrado", sendo também um corpo excepcionalmente político, tanto antes quanto depois de aceita a sua missão.

4 As anunciações portuguesas

A presença da mitologia cristã nas obras de José Saramago e de Maria Teresa Horta tem como princípio a relação que ambos, como escritores, possuem com o seu país de origem. Em se tratando de Portugal, país no qual, ao longo do século XX, a propaganda e a educação impulsionadas pela ditadura salazarista fomentavam um ideal de cidadão que abarcava também a fé católica, toda releitura e reinterpretação do texto bíblico e dos mitos cristãos carregam em si uma proposta revolucionária.

Não por menos, como já dito anteriormente, a reescrita da história de Jesus Cristo por Saramago configura uma reescrita da própria história dos homens. Ao chamar atenção para o que de mais humano há em figuras tão distantes como Jesus, Maria e José, e ao exaltar os defeitos e abusos da autoridade de Deus ao longo da história do próprio filho, acaba por construir uma nova visão (crítica) de cristianismo para a sociedade fervorosamente católica em que o autor vivia. Da mesma maneira, a reconstrução

do mito da anunciação por Teresa Horta busca colocar a mulher no centro da narrativa mítica ao exaltar seus aspectos humanos e divergentes. Horta dá um sentido carnal a dois corpos outrora puramente míticos, estáticos no tempo e na tradição dos poemas e das pinturas, sobretudo no que diz respeito ao corpo da mulher. Ao erotizar a figura de Maria, Horta erotiza um corpo que virá a ser o modelo cristão de mãe, logo, um corpo em tudo castrado pelos dogmas da religião e da tradição da arte.

Em relação à anunciação presente em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, ela foge do simbolismo tradicional frequentemente encontrado nas artes. Não há, na Maria e no anjo saramaguianos, maiores referências icônicas ou imagens que remetam diretamente à tradição pictórica ocidental. A Maria de Saramago é desprovida de trajes longos e coloridos, de um quarto confortável e de qualquer livro. A Maria saramaguiana é, inclusive, descrita como uma rapariga de poucos dotes, frágil e iletrada. É um retrato das mulheres de seu tempo, engolidas pela história. Em Saramago, Maria é uma lacuna a ser preenchida, receptáculo. O mesmo tratamento é destinado ao anjo mensageiro, que, diferentemente dos demais anjos que povoam as obras do autor (anjos em armaduras, empunhando espadas e leis), vive sob a forma de um homem simples e que, mesmo quando surge em sua forma original, veste trajes simplórios e não ostenta asas.

Em *Anunciações*, por sua vez, o jogo entre a narrativa poética e a tradição pictórica faz-se presente desde a capa que reproduz a *Anunciação*, de Botticelli, na qual Maria, em pé, diante do livro, recebe o anjo que a reverencia no espaço do quarto. Ao longo do romance, as diversas evocações às imagens poéticas das asas, do lírio, do pombo,

do cajado, bem como as menções ao livro, reforçam o imaginário. As descrições do anjo hortiano correspondem ao lirismo das imagens poéticas e pictóricas, que constroem com delicadeza o seu belo rosto e as suas fascinantes asas, mas que, na narrativa, são acompanhadas de uma mentalidade conturbada, humana e, por isso, pecadora.

A Maria de Horta é menos histórica do que a de Saramago e mais mítica, pois sua construção logra evocar os temas pictóricos da anunciação – o que é de grande valia para uma narrativa em poemas, na qual as referências visuais contribuem para a visualização da mensagem poética. Por ser mais mítica, é também mais trágica e, a todo instante, dá sinais de sua possível transcendência. A erotização da Maria hortiana parece um caminho sem volta para a personagem, que, mesmo após aceitar a missão sagrada, sente o vazio da ausência de seu amante. A Maria de Saramago, no entanto, tem sua imagem construída a partir de cenas da vida comum, em um tempo no qual uma menina jovem é a todo instante vista como mulher, seja pela sua sociedade patriarcal ou pelo seu Deus. A tragédia dessa última Maria é a tragédia da futura mãe do filho de Deus e, nesse sentido, mesmo não sendo casta como na narrativa bíblica, é castrada pelo seu tempo e pelo seu destino. Nesse sentido, a virgindade parece constituir um tema importante para ambos os autores portugueses, sendo ela inexistente em Saramago e rompida e debatida em Horta, o que garante a sua relevância no estabelecimento do mito e, por conseguinte, em sua reconstrução.

Assim sendo, ambas as recriações do episódio bíblico da anunciação denotam, em menor ou maior grau, relações com o mito primordial do qual decorrem. A necessidade de narrar duas histórias de natureza religiosa, apesar da

divergência no plano do enfoque, evidenciam a preocupação de Maria e José, os dois autores portugueses do século XX, em explorar e extrapolar os mitos que permeiam as bases de sua cultura ibérica, bem como em reconstruir filosofias e narrativas oficiais a partir das lacunas deixadas pelo texto sagrado e pela história.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim). **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 25-37, jan./jun. 2011.

BÍBLIA. A anunciação. *In*: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002. 1.787 p.

BITTENCOURT, Miriam Raquel Morgante. **A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta**. 2005. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Na crise do histórico, a aura da História. *In*: CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado:** ensaios de Literatura. Lisboa: Caminho, 2000. p. 197-213.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HORTA, Maria Teresa. **Anunciações**. Alfragide: Dom Quixote, 2016. *E-book*.

REIS, Patrícia do Pilar Henrique. **Narrativas bíblicas na poética de Maria Teresa Horta**. 2020. 93 f. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2020.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Fabio Mario da. Reinterpretando a imagem da Virgem Maria: uma leitura da obra Anunciações de Maria Teresa Horta. **Iberic@l**, n. 13, p. 169-178, 2018.

Cartografias do hipercontemporâneo

Como rasurar a pedra: a inscrição da narrativa hipercontemporânea e as personagens-abismo

Paulo Ricardo Kralik Angelini[19]

Movimento um: olhar a pedra

Quando o primeiro indivíduo desenha as primeiras figuras na pedra, elabora o primeiro exemplo de representação. A coisa ali representada automaticamente torna-se símbolo de um real não apenas na pedra, mas também no mundo. Quando o primeiro desenho na pedra contrasta com um segundo desenho na pedra, com um terceiro, quarto e quinto, aquelas representações começam a ser pensadas dentro de conjuntos, em contraste ou em harmonia. O olhar, então, encaminha-se para a classificação. É aquilo um animal ou um humano? Um sentimento ou uma

[19] Paulo Ricardo Kralik Angelini é professor da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras e na coordenação do curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa. É doutor em Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, instituição onde também realizou, em 2016, seu estágio pós-doutoral, com orientação da professora Dra. Helena Buescu. Coordena o projeto de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade* (CNPq), e faz parte dos grupos de pesquisa "Dinâmicas do hipercontemporâneo", liderado pela professora Dra. Ana Paula Arnaut, e "Estudos da narrativa (hiper)contemporânea". É organizador, em parceria com colegas, das obras *José Saramago: o inventor de bússolas*; *O outro, esse estranho*; *Inventário da infância: o universo não adulto na narrativa*, *A criação da memória: rastros autobiográficos na literatura portuguesa*, e possui dezenas de artigos e capítulos de livros publicados sobre a literatura portuguesa contemporânea e hipercontemporânea.

comida? Que outras coisas existem em pedras parecidas? Quais cabem num conjunto e quais cabem em outro?

Inerente ao conhecimento, à transmissão do conhecimento, está uma certa necessidade de organização, de classificação. Gonçalo Tavares (2021, p. 24, grifos do autor), em seu *Atlas do corpo e da imaginação*, afirma que "organizar é arrumar o que existe, é limpar os obstáculos à utilização do que já existe: *é tornar eficaz a utilização do passado*; de certa maneira é *direcionar o que já se pensou*, o que já se fez, o que já se falou".

Otimizar o tempo e a memória para evitar que se morda o tronco de uma árvore: isto não é um alimento; isto é paisagem. Racionalizar sobre algo é, em algum momento, inserir as imagens dessas coisas numa mesma pedra, em conjuntos específicos. De novo Tavares (2021, p. 24, grifos do autor): "Os conceitos são *gavetas* que servem para classificar os conhecimentos [...] Os conceitos são *organizações verbais*, arrumações verbais; os conceitos são palavras arrumadoras".

Desde que o homem começou a sistematizar, portanto, ele também iniciou com os processos de classificação: "isto vai para aqui, aquilo vai para ali" (Tavares, 2021, p. 24). Mamífero, vertebrado, sul, norte, passado, presente, drama, comédia, são gavetas mais ou menos espaçosas onde, pretensamente, de forma confortável ou não, guardamos as coisas. E todo o sistema de classificação traz junto, evidentemente, o processo de inclusão e de exclusão. Conforme Tavares, a classificação é negativa somente se for autoritária, normativa. Todo o conceito "que possibilita discordância, rejeição – isto é, que admite diálogo e que não impõe o fim da conversa, este tipo de conceito então, pelo contrário, é benéfico; mais, é indispensável" (Tavares, 2021, p. 25).

Portanto, toda classificação traz junto a si a contestação. A primeira pessoa que levantou o dedo e contestou uma representação ou um conjunto percebeu que aquela coisa ou estava mal desenhada ou não pertencia àquela pedra, ou a nenhuma outra pedra, ou pertencia a mais de uma. Por isso, é positivo, de acordo com Gonçalo Tavares, que os conceitos não se solidifiquem, mas que sejam flexíveis. Que circulem. Como resolver? Rasurando a pedra e desenhando novos conjuntos.

O exemplo pictórico absolutamente didático carrega a força visual. Contudo, a análise textual escorrega mais abstratamente. A linguística e a teoria da literatura utilizam-se de outras pedras para escreverem-se e inscreverem-se como conhecimento válido, e, por isso, classificação é o que não falta em ambas.

As categorias narrativas existem e são, muitas vezes, cômodas gavetas abertas para uma transmissão pedagógica de um conhecimento específico. No caso da teoria da literatura, o que não faltam são gavetas e contestadores, dedos levantados, novas hipóteses na ponta da língua, a dizerem que nossas gavetas não servem mais. Ou mesmo a dizerem que existem novos lugares melhores que gavetas para guardar as coisas.

Todo o exercício de Wayne Booth, em *A Retórica da ficção*, obra publicada em 1961, foi uma tentativa de recuperar as pedras largadas pelos teóricos da literatura que valorizavam um certo apagamento do autor (no que diz respeito a comentários, a intrusões), enquanto inscrevia em outras pedras os bons exemplos que um narrador falastrão pode ser. Booth quer mostrar, na sua obra paradigmática, que não existe literatura sem retórica e que até o exercício mais dissimulador de tentar fazer a mão do autor desaparecer

do texto é por si um movimento de retórica, de presença, de subjetividade. Contudo, algumas vezes, mesmo o crítico das generalizações (dos outros), acidentalmente ou não, cai na armadilha da normatização. Isso porque, conforme também Booth (2022, p. 14) categorizou e, portanto, não conseguiu escapar da contestação: "Por mais cuidadoso que tenha tentado ser, sei que os especialistas em cada período ou autor certamente encontrarão erros de fato ou de interpretação que nenhum especialista cometeria". Porque categorizar necessariamente implica tomada de lado, e, por vezes, ao dizer que aquilo não cabe ali, o sujeito cria uma outra categoria para colocar o que tirou da primeira.

Wayne Booth reclama da classificação anterior à dele, chamando-a de *embaraçosa* e *inadequada*. Diz o ensaísta norte-americano: "Se pensarmos nos muitos dispositivos narrativos da ficção que conhecemos, logo percebemos a embaraçosa inadequação de nossa classificação tradicional de 'ponto de vista' em três ou quatro tipos, variando apenas a 'pessoa' e seu grau de onisciência" (Booth, 2022, p. 157). Numa segunda edição da mesma obra, corrigiu a si próprio. Escreveu num prefácio que uma revisão seria necessária, especialmente na bibliografia, "que estava envelhecendo velozmente", e não se furtou de relatar que sentiu a sua obra ser contestada: "*A retórica da ficção* sofreu sua cota de ataques" (Booth, 2022, p. 11).

Movimento dois: riscar a pedra

Wayne Booth contesta para ser também contestado. A contestação de categorias pré-estabelecidas é bastante comum na teoria da literatura. Categorias existem como pressuposto didático. Resumem páginas de teorizações em três ou quatro palavras. Obviamente, as paredes construí-

das para cada categoria pretendem-se mais concretas do que de fato são, e assim, é bastante fácil raspar o dedo nessas paredes e provocar demolições. Riscar e quebrar a pedra.

A contestação, por exemplo, dos estudos de Wayne Booth, desde que estabeleceu suas próprias contestações, atravessa o tempo. Talvez um dos exemplos mais profícuos seja o de Paul Ricoeur, que questiona uma certa severidade do crítico da Universidade de Chicago na concepção do conceito de narrador não confiável, conceito que ele próprio criou. Publicado em 1985, mais de duas décadas depois, o terceiro volume da obra *Tempo e narrativa* traz um capítulo chamado "Mundo do texto, mundo do leitor", no qual Ricoeur debate as ideias de Booth e revê o conceito de não confiabilidade, dizendo que quanto mais suspeito for um narrador, tanto melhor o romance irá desempenhar "sua função de crítica moral convencional, eventualmente sua função de provocação e de insulto" (Ricoeur, 1997, p. 282). Porque quanto mais o narrador apresentar hesitações, desvios, artifícios desestabilizadores, mais lacunas haverá para o leitor preencher, uma vez que a literatura dos nossos dias exige um novo leitor, um leitor que responda ativamente às regras do jogo. A literatura hipercontemporânea, conceito do qual me ocuparei mais adiante, ainda que não rompa com a realidade, de acordo com Ana Paula Arnaut (2018, p. 22), torna-a "mais flutuante, porque dada de forma menos e menos linear, passando, muitas vezes, a ter que ser adivinhada, investigada pelo leitor. O jogo torna-se, então, mais jogo, obrigando a aumentar as apostas: do autor e de quem o lê".

De qualquer forma, essas categorias tão contestadas seguem sendo debatidas, porque serviram de base para a

criação de novas categorizações. É a sobrevivência da pedra. Vera Nünning, professora da Universidade de Heidelberg, por exemplo, organizou uma obra chamada *Unreliable narration and trustworthiness* (*Narração não confiável e confiabilidade*, tradução livre) – já no título, a evidência de que, mais de 50 anos depois, em 2015, revisitou Wayne Booth.

São vários os autores dessa antologia que em seus ensaios citam Booth: Gunther Martens, Peter Hühn Nünning, Ansgar Nünning, Matthias Brütsch, Andreas Elter, Stephan Jaeger, entre outros. A própria Vera Nünning amplia a discussão e diz que, nos nossos dias, narradores não confiáveis são extremamente comuns nos livros, nos filmes e na vida real. De crianças a políticos, o ser humano descobriu as vantagens de manipular terceiros: trapaças, mentiras e manipulação são ingredientes comuns nos processos comunicativos de hoje. Basta lembrarmos a indústria das *fake news*, que, apoiadas em narrativas de lógica absurda, comovem milhões e elegem presidentes mal-intencionados.

Outro nome que amplifica os estudos da narratologia é o de Brian Richardson (2006), que reforça a necessidade de alargar as categorizações das narrativas, uma vez que há toda uma nova forma de escrever. Contudo, o autor igualmente mergulha nos escritos de Wayne Booth, especialmente no conceito criado de autor implícito. Richardson é um dos nomes centrais de pesquisadores que se valem de uma teorização que mergulha em elementos não miméticos (ou *unnatural*) nessas narrativas. Há, contudo, em suas anotações, o resgate a nomes como Wayne Booth, já citado, e também de Gérard Genette, muitas vezes como forma de contestação, como, por exemplo, em relação ao ponto de vista. As classificações de Genette seriam, para

o teórico, limitadas e insuficientes para todo o arsenal de novas obras e suas artimanhas narrativas. Como avisa Richardson, na obra *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*, "Deve ser claro que um modelo baseado em situações narrativas da vida cotidiana não consegue captar a complexidade desses narradores, que a cada década se afastam de qualquer realismo de modo cada vez mais radical" (Richardson, 2006, p. 3, tradução nossa).

No entanto, assim como Wayne Booth vê as limitações de seus escritos por conta da diversidade e da novidade dos objetos de análise, também o faz Genette, que trouxe algumas "palavras de autocrítica" e salientou que suas categorias não são "sem defeitos", mas obedecem a uma escolha "entre inconvenientes", alertando, assim, no posfácio de *Figuras III*: "Esse arsenal, como qualquer outro, será inevitavelmente caduco daqui a alguns anos e tanto mais rapidamente quanto ele seja levado a sério, ou seja, discutido, posto à prova, e revisado na prática" (Genette, 2017, p. 345). Além disso, o próprio Brian Richardson teve suas teorizações e contestações discutidas por nomes como Gerald Prince, que, de saída, questiona, por exemplo, o termo *unnatural*, revelando achá-lo problemático, além de considerar inadequados vários dos exemplos apresentados.

Enfim, dedos levantados frente à pedra e seus escritos são o que não falta. Porém, esse sistema é que faz com que as coisas sejam rasuradas e reescritas. Procuro apenas lançar a óbvia constatação até aqui de que, se quisermos lidar com as novas narrativas, precisamos desmineralizar as categorias, arejar as tipologias narrativas mais clássicas. É que as obras literárias dos nossos tempos lidam com urgentes questões da contemporaneidade.

Aqui já se sublinhe o conceito de literatura hipercontemporânea, que carrega outras angústias, menos relacionadas com conceitos caros à teoria da literatura clássica, e outrora tidas como essenciais para o ofício da escrita, como o trabalho com a verossimilhança e com um certo "realismo", no sentido de compor personagens e narradores que obedecem às regras mínimas da *vida real*. As angústias do escritor hipercontemporâneo não podem deixar de lado as perturbações do próprio mundo de hoje, escalonado numa violência sem fim, nas questões climáticas que assolam a geografia das nações, nas tecnologias que substituem as relações humanas, muitas vezes, nas fraturas familiares, na solidão dos indivíduos.

Consideramos a literatura hipercontemporânea aquela produzida a partir do século XXI. Porém, há pesquisadores que estipulam um marco mais relacionado a fatos históricos significativos, como o 11 de setembro. Isabel Garcez, na tese *A narrativa hipercontemporânea portuguesa: textos, contextos e protagonistas*, afirma: "À por si só paradigmática data do ano 2000, é inevitável contemplar um determinante momento histórico: o 11 de Setembro. Um tal acontecimento vem alterar profundamente os contextos social, filosófico e económico mundial" (Garcez, 2025, p. 31). E essa seria a inauguração de uma nova literatura a ser produzida.

Entretanto, ainda que obedeça a um critério de corte temporal, a literatura hipercontemporânea não se restringe a essa conceituação. Carlos Reis entende a novidade do termo, e aponta para a fragilidade de definições já consagradas no uso, como moderno e contemporâneo. Para ele, é fundamental não entendermos o hipercontemporâneo como "uma postulação simplesmente cronológica". É pre-

ciso "incutir densidade axiológica e histórico-cultural a um conceito que, não constituindo designação consolidada para um tempo periodológico preciso [...], solicita aprofundamentos para que eventualmente lá se chegue" (Reis, 2018, p. 9). Também o teórico português vê a necessidade de se buscar novas metodologias e novas conceituações para um trabalho produtivo com essas novas obras literárias.

Esses aprofundamentos necessários aos quais se refere Carlos Reis são exercitados em diferentes perspectivas, como nos grupos de pesquisa e de estudos que viabilizam a troca de leituras e o conhecimento desses novos escritores. *O cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade* (CNPq) é um desses espaços que oportuniza o debate em torno da nova literatura produzida em Portugal. Desde a sua criação, em 2012, o grupo tem por foco a leitura e a discussão de obras muito recentemente publicadas, promovendo a circulação de textos sobre produções pouco ou nada escrutinadas. São novas pedras que exigem novos olhares e novas perspectivas de análise. Novas escritas, novas rasuras.

Movimento três: limar a pedra

Compreender as diferentes ranhuras da pedra é entender a necessidade de um aparato sempre atualizado para o estudo da natureza mineral. Reconhecer a existência de novas realidades debatidas nas obras recentemente publicadas é estar a par do nosso próprio tempo.

Giorgio Agamben, em "O que é o contemporâneo", recupera o pensamento nietzschiano para dissertar sobre a desconexão dos sujeitos em relação ao tempo em que eles vivem. Para o filósofo italiano, só é verdadeiramente contemporâneo aquele que não está de todo alinhado com a sua

época. Ou seja, aquele que consegue deslocar-se dentro do seu próprio tempo. Aquele que tem a facilidade de enxergar diferentes conjuntos de pedras que já existiram antes das que estão à nossa frente, e ainda as que existirão no devir.

Para Agamben (2009, p. 60-61), é importante conseguir trabalhar o olhar, perceber "não as luzes, mas o escuro": mergulhar a "pena nas trevas do presente". Não se deixar "cegar pelas luzes do século e conseguir entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade" (Agamben, 2009, p. 64). Quer dizer, ao escrever sobre o tempo de agora, escreve-se também sobre o tempo que passou e o que virá. Porque o contemporâneo, avisa Agamben (2009, p. 71-72), "é aquele que fraturou as vértebras de seu tempo", é aquele que "faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações" e é capaz de reconfigurar esse tempo e dispô-lo em "relação com os outros tempos".

Essa mesmíssima reflexão pode ser aplicada para melhor entendermos o hipercontemporâneo, prefixo *hiper* a intensificar a experiência desse próprio tempo. Gilles Lipovetsky (2007, p. 51-52) sublinha, no texto "Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna", que o pós-moderno já envelheceu, esgotou a sua capacidade de definir o mundo em que vivemos: "Essa época terminou. Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa?". O *hiper*, portanto, elabora-se num sentido de potencialização da experiência, conforme Lipovetsky (2007), uma experiência carregada com a hegemonia do pensamento do *aqui-agora* de uma sociedade cada vez mais consumista. Uma experiência em espiral hiperbólica, numa escalada aos extremos.

Aliás, o prefixo *hiper* tem sido utilizado por diferentes teóricos, além de Lipovetsky, como o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Na antologia *Hiperculturalidade: cultura e globalização*, ele explica que não são os prefixos *trans*, *inter* ou *multi*, mas o *hiper* que "reproduz de maneira mais exata a espacialidade da cultura atual. As culturas estão se implodindo, ou seja, estão se distanciando em hipercultura" (Han, 2021, p. 24). Nessa lógica, Han define o nosso mundo como *hipertextual*, uma vez que "tudo está conectado e atado a tudo" (Han, 2021, p. 19) num processo globalizado, que atua de forma *acumulativa* e *condensadora*.

Ao analisar a hipercontemporaneidade, Ricardo Barberena (2016, p. 459) sublinha a idolatria do excesso e da velocidade, o fascínio de um "gigantismo narcísico": "O ritmo hipermoderno desagrega questões humanas fundamentais, preconizando-se uma competição de falsas aptidões de transcendência e perenidade comercial". Na celebração do *aqui-agora*, do imediato, "do gozo à angústia, vivemos uma era do vazio na qual a sedução e a alienação caminham juntas face a uma espécie de hedonismo individual" (Barberena, 2016, p. 459).

É este o homem do neoliberalismo, do capitalismo tardio, de Jonathan Crary (2016, p. 18), aquele que já não tem sono, ou melhor, que já não pode dormir, pois é parte da engrenagem da produtividade e, por isso mesmo, é um homem voltado para o trabalho *fulltime*: "Um ambiente 24/7 aparenta ser um mundo social, mas na verdade é um modelo não social, com desempenho de máquina – e uma suspensão". Crary (2016, p. 19) não se furta de criticar essa *Ifoodzação* da nossa vida, *nonstop*, 24 horas, um cardápio sempre à disposição, preferencialmente com múltiplas opções: "Nossos corpos e identidades assimilam

uma superabundância de serviços, imagens procedimentos e produtos químicos em nível tóxico e muitas vezes fatal".

A sociedade está doente. Trata-se da sociedade do cansaço, nos termos de Byung-Chul Han (2017, p. 25), uma vez que o *exagero da positividade* (do lema "você quer, você consegue"), o qual palavras da moda como empreendedorismo enseja, leva essa *sociedade do desempenho* a uma produção em massa de sujeitos *depressivos* e *fracassados*. Conforme Han (2017, p. 27, grifo do autor), "o que causa a depressão do esgotamento não é o imperativo de obedecer apenas a si mesmo, mas a *pressão de desempenho*". É esse excesso de trabalho que leva a um *imperativo do desempenho* como norma da sociedade dos nossos dias.

Christian Dunker desenvolve argumento parecido, desta feita, contextualizando o exemplo do Brasil como um reflexo universal da precarização do trabalho. Segundo o pesquisador, há um novo tipo de trabalhador oriundo da fragilização e do afrouxamento das leis trabalhistas, bem ao gosto do discurso neoliberal, que "se adaptou às exigências de desenraizamento, ausência de identidade de classe e vínculos de pertencimento trabalhista, que nosso capitalismo flexível e expressivo tornou compulsório" (Dunker, 2017, p. 249). É aquele indivíduo que aceita as regras da terceirização, de trabalhos ocasionais sem carteira assinada e sem quaisquer benefícios sociais, que se coloca no mercado como mão de obra barata e descartável que é. Nas palavras de Dunker (2017, p. 249): "Aceitando a superexploração da jornada de trabalho e estudo, o adiamento do consumo imediato e grande dose de crença em si mesma, essa classe emergente formou um admirável senso de disciplina, autocontrole e pensamento prospectivo". Assim, seguindo as regras de que todos somos agora nossos próprios empresá-

rios e patrões, essas novas formas de viver "sempre trazem consigo novas formas de sofrer" (Dunker, 2017, p. 249), que se explicam também, como ciclo interminável, no excesso de positividade alertado por Byung-Chul Han (2017, p. 70): "a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos". O filósofo metaforiza esse conflito oriundo da positividade transbordante com um "infarto da alma".

Ter tempo para o ócio parece um pecado. O sujeito precisa performar o dia inteiro ao dispor de suas funções no trabalho. A vida pessoal fica para depois, se existir. Lamberto Maffei já avisou que o ócio ganhou conotações negativas na nossa civilização. Na obra *Elogio da lentidão*, recupera o descompasso entre a velocidade do nosso tempo e o nosso tempo pessoal e cria um libelo contra esse sistema:

> Se a realidade significa correr para metas não claras ou, até, misteriosas, escrever tweets ou SMS, saber de notícias através da televisão sem sequer ter tempo de verificar se a informação é verdadeira ou manipulada, então assalta-me o desejo de voltar para trás, percorrer o tempo em sentido inverso, fugir de uma cultura centrada na rapidez da comunicação visual e voltar ao ritmo lento da linguagem falada e escrita (Maffei, 2018, p. 17).

Inevitável, portanto, escapar do óbvio, como já há alguns anos dizíamos, que essa literatura recente caracteriza-se como resultado de uma escrita produzida sob a lógica do próprio tempo:

> Fruto da globalização, das novas tecnologias, essa literatura que marca os nossos panoramas literários, seja no continente europeu, no americano ou no africano, é um reflexo de um mundo em profunda mutação, no qual as mentes e os corpos se expõem ao domínio da ciência e da tecnologia, integrando-as no seu foro interno (Binet; Angelini, 2016, p. 447).

Os sonhos abandonados de futuro; as distopias fugindo das páginas e avançando no cotidiano das pessoas; o globo em desgaste, sujeito a hecatombes; as guerras e os egos dos dirigentes; os governos de um novo fascismo, que ordena o inescrupuloso com ares de verdade universal; a perseguição aos imigrantes e refugiados; o homem esmagado com o empilhamento de tarefas a serem cumpridas até o final do dia, sob a lógica do capital; as tantas violências atravessadas pelo corpo que resiste; é num mundo já sem grandes sentidos que o sujeito cria, e a "sua criação é um testemunho de uma evolução, tecnológica, econômica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já" (Binet; Angelini, p. 447, 2016). Como também resume Ana Isabel Correia Martins (2018, p. 248): "caminhamos à contraluz, do avesso, na ausência e no vazio, numa relativização de tudo". Ao analisar Gonçalo M. Tavares, Martins define uma certa tendência da literatura, "escrita a partir do ano 2000, que espelha um paradigma sociocultural massacrado pelos efeitos da globalização, das tecnologias, na vertigem de ciberespaços e de dinâmicas de (des)aprendizagem do indivíduo" (Martins, 2018, p. 227).

É esse um tempo de isolamento, de falsa sensação de pertencimento e de comunidade. Zygmunt Bauman (2004, p. 62) resgata Erich Fromm e o mito da *ilusão de união*: "Homens e mulheres procuram ardentemente em seu desespero para escapar da solidão que já sofrem ou temem estar por vir" e aventuram-se nas relações passageiras, mas "a união alcançada no breve instante do clímax orgástico 'deixa os estranhos tão distantes um do outro como estavam antes', de modo que 'eles sentem seu estranhamento de maneira ainda mais acentuada'" (Bauman, 2004, p. 62). Isso porque,

de acordo com Bauman, é uma conexão transitória e frágil que sustenta as relações de hoje, muitas apenas vividas nas redes sociais e aplicativos de relacionamento, daí o conceito de modernidade líquida, uma configuração fluida, volátil, instável, marcada pelas rasuras da fragilidade e da efemeridade nas relações sociais, institucionais e das identidades.

O protagonista hipercontemporâneo, de acordo com Ana Martins (2018, p. 248), "é solitário, herdeiro da destruição e dos seus resultados, preferindo o exercício do esquecimento ao da lembrança, num frio conflito com o mundo". A nossa sociedade do desempenho, seguindo o raciocínio de Byung-Chul Han (2017, p. 71), cria um cansaço que é "solitário, que atua individualizando e isolando". Na literatura hipercontemporânea, portanto, o que não faltam são exemplos de sujeitos em condição de abismo, vazios, mergulhados na mais pura solidão.

Movimento quatro: isolar a pedra

Não pretendo aqui neste curto ensaio explorar minuciosamente as obras literárias escolhidas, mas sinalizar essa recorrência muito marcante da literatura hipercontemporânea, em especial na portuguesa, minha área de atuação. Todas as obras escolhidas passaram pelo debate do nosso grupo de pesquisa *Cartografias narrativas*, em diferentes formações e tempos. Logo, são obras que "tematizam a transformação e a precarização do trabalho e do trabalhador, em jornadas 24/7, em empregos informais, e discutem a maquinização do indivíduo, sua desumanização" (Angelini; Canilha, 2024, p. 131, tradução nossa). Textos que "trazem sujeitos, portanto, quebrados, individualizados, incentivados a uma permanência isolada num mundo por

sua vez cada vez mais conectado, contatos virtuais em meio às mais diversas tecnologias, redes sociais, inteligência artificial" (Angelini; Canilha, 2024, p. 131, tradução nossa).

Valter Hugo Mãe e seu *O Filho de mil homens* é um primeiro bom exemplo. Crisóstomo chega aos quarenta anos, olha para trás e observa uma longa trajetória de relacionamentos fracassados. O amor, para ele, falhou. Contudo, é quando projeta o futuro que esse homem mais sofre. É alguém que precisa de um filho, alguém que precisa se construir como pai. É com ele que trago o conceito que pretendo trabalhar aqui, de seres-abismo[20], construído no esvaziamento do personagem:

> Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos. Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía (Mãe, 2011, p. 15).

O ser carregado, em sua (in)completude, pela solidão. Para escapar do seu destino, Crisóstomo compra um boneco por companhia e decide inventar uma família. Mas é com a chegada de Camilo que a família de fato se concretiza. O menino franzino, "um rapaz carregado de ausências e silêncios", traz uma figuração muito semelhante à do protagonista: "Era um menino na ponta do mundo, quase a perder-se, sem saber como se segurar e sem conhecer o caminho. Os seus olhos tinham um precipício. Para dentro do rapaz pequeno era um sem fim e pouco do que continha lhe servia para a felicidade. Para dentro do rapaz o rapaz caía" (Mãe, 2011, p. 21). Diferentemente dos

[20] No artigo "Por uma teorização do afeto: uma leitura de *Ribamar*, de José Castello, e de *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe", publicado na *Nonada*, em 2015, já exploro de algum modo esse conceito com este personagem.

outros personagens que trarei neste ensaio, o personagem de Mãe veste um otimismo gritante, que beira o excesso de positividade levantado por Han. É um ser que acredita na solidariedade e na necessidade da troca com o outro. Aliás, Valter Hugo Mãe é um caso exemplar de escritor que modifica sua trajetória literária à medida que o tempo passa, e que o sucesso editorial, em especial no Brasil, traz junto um novo tipo de leitor. Os primeiros textos mais sombrios, politicamente incorretos e com humor irônico, ainda escritos apenas com minúsculas, de *O remorso de Baltazar Serapião*, de *A máquina de fazer espanhóis*, de *O apocalipse dos trabalhadores*, deram lugar a uma literatura mais engajada no bom-mocismo, no politicamente correto, repleta de imagens redundantes e, a cada duas linhas, tiradas edificantes e poético-filosóficas, prontas para postagem nas redes sociais. E talvez seja com *O filho de mil homens* que esse processo tenha iniciado. Por exemplo, no teor adocicado da educação amorosa de Crisóstomo ao agora filho Camilo: "nunca limites o amor, filho, nunca por preconceito algum limites o amor" (Mãe, 2011, p. 157). Na sequência do diálogo, o recém-pai justifica que somente o amor é capaz de agigantar as pessoas: "porque é o único modo de também tu, um dia, te sentires o dobro do que és" (Mãe, 2011, p. 158). E, por isso, apenas o afeto salva: "acreditou que o afeto verdadeiro era o único desengano, a grande forma de encontro e de pertença. A grande forma de família" (Mãe, 2011, p. 16).

Maria da Graça e Quitéria, outras duas personagens de Mãe, agora da obra *O apocalipse dos trabalhadores*, como o título já sugere, enfrentam na pele a precarização do trabalho e o esmagamento da autoestima. Moram em Bragança, uma pequena cidade encravada no meio do

vazio português, quase Espanha, e presenciam uma das mais severas crises econômicas que o país já enfrentou. As duas vivem de pequenos serviços, ainda que Maria da Graça tenha um emprego como diarista na casa do Senhor Ferreira. É especialmente lá que a personagem sofre as mais pesadas humilhações, sendo tratada como ignorante e inculta pelo patrão, além de ser rotineiramente estuprada: "ele não seria mais do que um oportunista, aproveitando-se da sua condição humilde de empregada para se pôr nela e acentuar a sua ignorância falando-lhe das maravilhas do mundo" (Mãe, 2009, p. 14).

É nesse contexto que a personagem tenta sobreviver, mergulhada em fortes crises depressivas: "a maria da graça tinha quase quarenta anos e julgava-se tão adiantada na vida que nada esperaria dessas coisas. vivia como quem imaginava pouco futuro e conformava-se" (Mãe, 2009, p. 19). Personagem-oca, não vê grandes sentidos na vida e, ao final da narrativa, busca o alívio no suicídio: "ela pensou, ah, são pedro, são tantos os caminhos para o lado de lá dos sonhos. e assim tombou no chão, confusa entre roupas e sangue, profundamente perfeita e sabedora desde sempre do motivo de sua desgraça. já era desgraça nenhuma" (Mãe, 2009, p. 182).

Também a personagem-abismo protagonista de *Natureza urbana*, de Joana Bértholo, dá-se conta da sua pequenez justamente quando morre a mãe, por quem sempre foi humilhada e xingada, e perde o emprego num salão de beleza, no qual exercia a repetitiva e banal função de lavar cabelos. É também humilhada pela patroa, que, repetidas vezes, diz que o seu trabalho estava *extinguido*: "varreu-me dali como às pontas espigadas dos cabelos das clientes" (Bértholo, 2023, p. 10). Mais tarde, descobre que seu posto

nem sequer era legalizado e, portanto, não tinha direito trabalhista algum. Sem ter o que fazer, e pior, dando-se por conta da falta de sentido no que fazia e no porquê fazia, abandona aquela vida, decide ser livre e não mais trabalhar, e começa a deambular pela cidade: "a minha única ambição era aprender a andar devagar" (Bértholo, 2023, p. 9). É no exercício diário das caminhadas, sempre com um olhar curioso pelas coisas mais escondidas e recônditas, que essa personagem começa um processo de transformação.

Em alguns textos, a imersão no mundo virtual pode ser uma saída para o falhanço da vida real. Isso ocorre em *Eliete*, de Dulce Maria Cardoso, cuja protagonista igualmente percebe-se vazia, dentro de um casamento amornado, e começa a descobrir os prazeres dos aplicativos de relacionamento como um escape: "tinha passado os últimos vinte anos com a minha vida suspensa" (Cardoso, 2018, p. 64). É nas redes sociais, portanto, que ela se redescobre, ao mesmo tempo em que rasura de vez o seu papel de esposa e mãe: "o pouco interesse que as conversas deles me suscitavam era inversamente proporcional à curiosidade que me despertavam as conversas com os homens do Tinder" (Cardoso, 2018, p. 226).

Outras vezes, é o excesso de tecnologia (e de trabalho) que tornas essas personagens vazias. Essa perspectiva é potencializada com o protagonista de *A charca*, obra de Manuel Bivar que explora um mundo diegético catastrófico, com pitadas distópicas, mas ainda assim alinhado ao realismo, numa narrativa que engloba os efeitos pandêmicos da Covid, sem nunca diretamente citá-los. Esse homem que se refugia *nas pedras*, que "eram jardins de morte e vida" (Bivar, 2023, p. 7), no meio do mais selvagem mato, procura sobreviver à natureza ao mesmo tempo em

que busca minimamente compreender aquele ambiente *sem propósito*.

Com o passar do tempo, dá-se por conta que a vida na cidade estava estrangulando-o: "passados meses nas pedras era-lhe claro que a quantidade de informação a que antes se expusera matava-o, inundava-o, afogava-o" (Bivar, 2023, p. 77). Ele pergunta-se: "O que seria destas cabeças com décadas de luz azul nos olhos da televisão e marrecas de computador? Que seria tudo isto senão um gigantesco suicídio colectivo, desejo de não existência, de não ligação, de não pertença?" (Bivar, 2023, p. 29).[21]

Há outras personagens interessantes que também carregam o abismo e por isso procuram a alternativa do escape para a aldeia, como o protagonista de Rui Couceiro, na obra *Baiôa sem data para morrer,* um professor em estado solitário pleno, enfrentando as precariedades do trabalho e um burnout que lhe concede uma insônia como companhia, e mesmo *Terrinhas*, de Catarina Gomes, que traz uma mulher acostumada à vida na cidade, que perde os pais num acidente automobilístico e ganha terras no interior de Portugal. Há personagens que fazem do sem sentido de suas vidas um exercício de violência, desenvolvidos no mundo diegético de H. G. Cancela, como por exemplo o narrador-protagonista de *As pessoas do drama*, ser solitário que vive dos dias repetitivos até ficar obcecado por uma atriz e começar a segui-la.

Há também as personagens criadas por Ricardo Adolfo, que, à primeira vista, parecem não sofrer com a própria

[21] Aprofundo-me mais no debate sobre tecnologia e esmagamento dos indivíduos em dois outros artigos: "Gente sem mundo: o falhanço da civilização na obra *A charca*, de Manuel Bivar" (Itinerários) e no capítulo "O hiperconsumo das tecnologias e a desconfiguração das identidades em três obras da literatura portuguesa hipercontemporânea: *Eliete*, *Ecologia* e *A Charca*".

pequenez, porque os seus textos se constroem apoiados na ironia e no deboche, mas que, mesmo dentro do humor, é possível perceber a ausência de significado de suas vidas. Maria dos Canos Serrados, por exemplo, protagonista da obra homônima, sofre as agruras da mesma crise enfrentada pelas personagens de *O apocalipse dos trabalhadores*, mas procura imprimir o bom humor no passar dos dias. Desempregada, mas ainda assim vinculada à empresa que a humilhou, por questões trabalhistas, nem para o transporte tem dinheiro, fazendo o longo trajeto a pé. Da mesma forma Brito, imigrante em uma ilha não nomeada (mas tudo leva a crer que Inglaterra), protagonista de *Depois de morrer aconteceram-me coisas*, enfrenta uma série de acontecimentos tragicômicos ao se ver perdido, com a esposa e o filho, na grande cidade. Incapaz de se comunicar, sabe-se rasurado, invisível: "um muro inteiro, para cada um, que protegia os ilhéus de nos saberem" (Adolfo, 2009, p. 139). E insignificante: "Em cima dos colchões estava tudo o que éramos, e tudo aquilo conseguia ser muito e quase nada" (Adolfo, 2009, p. 179).

As construções desses seres-abismo são recorrentes em uma literatura que procura trazer, para as suas páginas, os conflitos e as urgências dos nossos dias. Impossível não sermos afetados pelas notícias que nos chegam diariamente, não mais apenas pelos televisores, mas especialmente pelo telefone. Carregamos no bolso um mundo que apita em notificações, que exige nossa presença em todos os lugares, que mostra a sua faceta do mais banal ao mais cruel num movimento de dedos na tela do celular. Um mundo não mais em transformação, mas já ele mesmo transformado, e é óbvio que a literatura hipercontemporânea não poderia deixar de trazer essas marcas.

As pedras estão todas acumuladas à nossa frente, e um movimento equivocado pode fazer com que essa pilha desmorone em cima de nós, Sísifos. Isolar a pedra com cuidado, uma a uma, ler seus escritos vagarosamente, num tempo que exige velocidade, não é das tarefas mais fáceis.

Reaprender a reorganizar as pedras. Imaginar conjuntos. Escrever em sua superfície. E depois voltar a rasurá-las.

Referências

ADOLFO, Ricardo. **Depois de morrer aconteceram-me muitas coisas**. Carnaxide: Alfaguara, 2013.

ADOLFO, Ricardo. **Maria dos Canos Serrados**. Carnaxide: Alfaguara, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Gente sem mundo: o falhanço da civilização na obra *A charca*, de Manuel Bivar. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 57-74, jan./jun. 2024a.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. O hiperconsumo das tecnologias e a desconfiguração das identidades em três obras da literatura portuguesa hipercontemporânea: *Eliete, Ecologia* e *A Charca*. *In*: GUIMARÃES, Murilo; FROTA, Sílvia V. **Vidas em português:** memória, identidade e cidadania na era digital. Lisboa: Colibri, 2024b.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Por uma teorização do afeto: uma leitura de *Ribamar*, de José Castello, e de *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe. **Nonada:** Letras em Revista, Porto Alegre, v. 2, n. 25, p. 14-26, 2015.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik; CANILHA, Samla Borges. "The Shattered Narrative of Mafalda Ivo Cruz". *In*: MEDEIROS, Paulo; ARNAUT, Ana Paula (org.). **The Hypercontemporary Novel in Portugal**. New York: Bloomsbury Academic, 2024.

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 8, p. 19-44, 2018.

ARNAUT, Ana Paula; BINET, Ana Maria. Introdução: do post-modernismo ao hipercontemporâneo: os caminhos das literaturas em língua portuguesa. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 8, p. 11-15, 2018.

ARNAUT, Ana Paula; MEDEIROS, Paulo. Introduction. *In*: MEDEIROS, P.; ARNAUT, A. P. (org.). **The Hypercontemporary Novel in Portugal**. New York: Bloomsbury Academic, 2024.

BARBERENA, Ricardo. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 458-465, out./dez. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BÉRTHOLO, Joana. **Natureza urbana**. Porto Alegre: Dublinense, 2023.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Apresentação: literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out./dez. 2016.

BIVAR, Manuel. **A charca**. Lisboa: Língua Morta, 2023.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Rio de Janeiro: Eleia, 2022.

CANCELA, H.G. **As pessoas do drama**. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.

CARDOSO, Dulce M. **Eliete**. Lisboa: Tinta da China, 2018.

COUCEIRO, Rui. **Baiôa sem data para morrer**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.

CRARY, Jonathan. **24/7:** capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.

DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade:** políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu, 2017.

GARCEZ, Isabel. **A narrativa hipercontemporânea portuguesa:** textos, contextos e protagonistas. 2025. 274 f. Tese (Doutorado) – Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2025.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOMES, Catarina. **Terrinhas**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2023.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade:** cultura e globalização. Petrópolis: Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

LIPOVETSKY, Giles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2007.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. 3. ed. Lisboa: Alfaguara, 2011.

MÃE, Valter Hugo. **O apocalipse dos trabalhadores**. 3. ed. Lisboa: QUIDNOVI, 2009.

MAFFEI, Lamberto. **Elogio à lentidão**. Lisboa: Edições 70, 2018.

MARTINS, Ana Isabel Correia. Viagem(s), história(s) e espaço(s) em Gonçalo M. Tavares: travessuras e travessias ficcionais. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 8, p. 223-250, 2018.

NÜNNING, Vera. **Unreliable narration and trustworthiness**. Berlin: Munich: Boston: De Gruyter, 2015.

REIS, Carlos. Nota prévia. *In:* ARNAUT, A. P.; Binet, A. M. (org.). Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: os caminhos das literaturas em língua portuguesa. **Revista dos Estudos Literários**, v. 8, p. 7-10, 2018.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural voices**: extreme narration in modern and contemporary fiction. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. *In*: RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997. III v.

TAVARES, Gonçalo. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

A violência da fragmentação em *A casa do diabo*, de Mafalda Ivo Cruz: memória e narrativa[22]

Samla Borges Canilha[23]

Mafalda Ivo Cruz, mesmo sendo uma escritora bem recebida pela crítica – é inclusive reconhecida por prêmios como o PEN Club de Ficção e o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE) –, tem uma obra ainda pouco abordada, especialmente no Brasil. Há quem diga que o motivo para tal e para baixo número de leitores é sua hermeticidade, mas talvez uma definição mais adequada para sua obra seja a da disrupção. As poucas menções feitas a ela, em alguns textos que tratam da produção contemporânea ou em uma ou outra produção acadêmica, costumam carregar um tom elogioso, como o fez a professora Maria Luísa Ritzel Remédios (2011, p. 75), que a definiu como "uma autora que, segundo a crítica, deverá permanecer pela rara qualidade de seu discurso".

Essa rara qualidade pode ser verificada nas suas publicações realizadas até o momento, a saber: *Um réquiem português* (1995), *A casa do diabo* (2000), *O rapaz de Botticelli*

[22] Este texto parte da tese de doutorado intitulada *Através da neblina branca, afastar-se com lentidão da margem em direção ao passado: a narração memorialística de* Vermelho e A casa do diabo*, de Mafalda Ivo Cruz*, defendida em 2022, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

[23] Mestra e doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bacharela em Letras Português/Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Integrante do grupo de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade*. Dedica-se à pesquisa em literatura portuguesa contemporânea. Atualmente, é editora e preparadora de textos na editora Dublinense.

(2002), *Vermelho* (2003), *Oz* (2006), *O cozinheiro alemão* (2008) e *Pequena Europa* (2016). Cruz também publicou o livro *Emma* (2004) em conjunto com a ilustradora Joana Villaverde e integra as coletâneas *Vozes e olhares no feminino* (2001), com o conto "Uma carta a Fátima"; *Putas: novo conto português e brasileiro* (2002), com "A origem do mundo"; *Histórias para ler à sombra* (2003), com o conto "A vida é sonhos"; *Contos que contam* (2005), com "O gato"; e *Contos policiais* (2008), com "A colina". Ela também foi responsável pela adaptação de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, para a publicação *Mensagem: adaptado para os mais novos* (2008).

Entre as características geralmente atribuídas à sua escrita, interessa aqui especialmente a fragmentação e a multiplicidade de vozes, tempos e espaços narrativos, que não raro se sobrepõem e se confundem, numa construção que alguns autores e a própria escritora atribuem à sua relação com a música (Cruz é pianista): "essa organização mental em que há recorrentes repetições, há várias vozes, em que há temas secundários e temas principais, foi aquilo com que lidei toda a vida, mais do que com a literatura" (Centro de Documentação de Autores Portugueses, 2004, n.p.), ela afirma.

Se fosse possível resumir todos esses traços em poucos adjetivos, escolheria "fragmentário" e "disruptivo" – de fato recorrentes quando se trata do seu estilo de escrita. Entendo "fragmentação" como uma "constelação de recortes" caracterizada por uma "sintaxe estilhaçada, [...] uma não linearidade discursiva [...] [e] uma multicentralidade narrativa" (Coutinho, 2014, p. 61). Tais traições estão associadas ao que tomo como disruptivo, isto é, o rompimento com a estética mais clássica, realista, de tempo e espaço definidos, com uma trama contada com progressão linear

dos fatos, informações e relações apresentadas de forma clara, coerente.

Alguns autores, para além da relação com a música, afirmam que essas características estão relacionadas a um esforço de recomposição de mentalidades. Alexandra Lucas Coelho, sobre *O rapaz de Botticelli*, chega a afirmar que a história é contada "*Tal como as histórias existem na nossa cabeça*. Circulando umas entre as outras, sobrepondo-se, ramificando-se, como veias, como nervos. E estancam. Vão a correr e travam. Depois precipitam-se. Deflagram" (Coelho, 2002, n.p., grifo nosso) – movimento que é comum aos outros romances da autora. De fato, em todos eles, muitos elementos parecem dispostos de forma aleatória, obrigando-nos a lidar a todo momento com saltos temporais e diversas associações aparentemente desconexas. Além dela, Cunha (2004, [p. 98]) também afirma que "Por vezes, a estruturação do discurso assemelha-se grandemente à forma como se processa o pensamento, pelo seu carácter aparentemente aleatório conferido pelos saltos temporais" ou que "a preocupação máxima da autora foi subordinar o desenrolar da narrativa ao íntimo das personagens, das suas recordações, dúvidas, medos, frustrações, deixando que estas, sim, governassem a organização da história" (Cunha, 2004, [p. 104]).

Essa ruptura com a narração tradicional é um traço característico da chamada literatura hipercontemporânea (Binet; Angelini, 2016; Arnaut, 2018), uma vez que a expressão das questões que marcam essa estética se dá tanto nas temáticas quanto nas formas dos textos, resultando num amplo escopo de publicações que rompem com as categorias tradicionais de narrador, ação, tempo, espaço e personagem. Cruz está vinculada ainda às inovações da

geração de escritores pós-25 de Abril, afinal, a passagem de um período para outro não implica uma ruptura completa com os paradigmas anteriores, e os contextos de produção e reflexão sobre o texto literário estão em constante debate. Nenhum autor produz, afinal, de forma isolada – ele está sempre dialogando ou com a tradição que o antecede ou com seus contemporâneos. Mesmo assim, Miguel Real (2001, p. 114) destaca a inovação da autora ao operar uma "reinvenção da língua portuguesa através da subversão e [uma] reinvenção da História através da criação de uma outra História". Já está aí indicado que temos uma autora que observa o mundo que a circunda, bebe nele e então cria um outro mundo, próprio, a partir de um uso da linguagem muito particular. E essa particularidade, a meu ver, está atrelada a uma proposta estética de entrar fundo, muito além do costumeiro, na mente das suas personagens.

*

A recuperação do passado é, pode-se dizer, a ação central de *A casa do diabo* (2000), romance cuja trama tem mesmo um quê de artimanha diabólica: iniciamos sua leitura pensando que acompanharemos a história de Nancy e seu filho, Francisco, que vivem em uma casa em decadência, preenchida pelo vazio e pelo silêncio que caracterizam seus morados, após a separação de Nancy e Martim, pai da criança. Os dois são apresentados pela observação de José Mendes Jozias, um detetive contratado para tal, e, no decorrer das páginas, descobrimos que a narrativa é muito mais sobre o próprio José e sua família. A questão da genealogia, da recuperação de uma memória familiar é, portanto, absolutamente relevante, mas me ocupo aqui não com entendê-la, mas com *como* ela é recuperada, como

surgem nos discursos das personagens, se esse passado está organizado, que cenas e frases se repetem, que silenciamentos e destaques ocorrem.

A solidão é um dos principais traços das personagens desse romance. Ainda mais que Nancy e Francisco, o próprio José é claramente um solitário. Não se faz menção a alguém que lhe faça companhia. A vida (e a vida *dos outros*) passa-lhe à frente dos olhos, dia após dia. Ele se dedica apenas a voltar para o passado – e a rememoração surge, então, como forma de amenizar esse sentimento. A solidão funciona, nesse contexto, como gatilho (Assmann, 2011) para a retomada do passado, e a revisitação deste implica sua projeção no presente, de forma que todos aqueles que estão na memória do narrador tornam-se, de alguma forma, uma companhia. Por isso, o dirigir-se constantemente a alguma figura ausente, como o pai, por mais complexa que tenha sido a relação dos dois – por querer se manter conectado às presenças do passado e amenizar a solidão atormentadora.

Nesse contar e recontar para si acontecimentos passados, é de se questionar o quanto eles não vão ganhando camadas ficcionais. Afinal, a memória está naturalmente atrelada à capacidade imaginativa. Candau (2016, p. 61, grifo nosso) inclusive define memória como uma "forma particular de conhecimento dos acontecimentos do passado, consistindo, da parte de quem rememora, em reativá-los e ordená-los, em parte ou totalmente, *de maneira verídica ou errônea, ou ainda meio-verdadeira ou meio-falsa*". Lembrar implica *sempre*, portanto, inventar em algum nível. Entre as lembranças que José Jozias traz à tona, por exemplo, algumas só podem ter um quê de ficção; no trecho a seguir, como ele lembraria tão bem de algo que lhe aconteceu ainda tão

novo, em um momento tão distante que é impreciso? E mais: uma criança guardaria observações de teor político feitas pelo pai?

> — Quem eram os Mouros, pai? — ouvia a sua voz do passado, teria o quê, cinco anos? — Quem eram os mouros? — essas vozes da infância que são como as bolas de brincar: sóis pequenos contra a parede.
> Se tivéssemos consciência da mudança à medida que crescemos, que mudamos, morríamos, não é? — Quem era os mouros?
> Morríamos.
> — Os mouros eram os trabalhadores de agora, percebes?
> — Não.
> — Eram os antigos donos de Portugal, que depois passaram a ser populações exploradas, percebes?
> — Raúl, deixa a criança em paz, dizia a mãe com sua voz lenta, a virar-se para o vento e a tirar um brinco azul. — É tão pequenino.
> Depois viu-se às cavalitas com o pai e o crepúsculo cor-de-rosa de Agosto a envolver as árvores e uma rapariguinha a saltar a pé coxinho num dos patamares de terra batida que havia entre os lances da escada de pedra que levava ao alto (Cruz, 2000, p. 76).

É para satisfazer nossa necessidade de coerência, permanência e unidade em relação ao nosso passado que a memória é repleta de "adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos" (Candau, 2016, p. 72-73). António Damásio (2015), inclusive, aponta que, em relação à memória autobiográfica, ela pode ser ampliada e remodelada no decorrer da vida.

Esse processo se torna perigoso quando tomamos como verdade absoluta algo que criamos simplesmente para preencher as lacunas da memória. A esse processo Baddeley, Anderson e Eysenck (2011) chamam síndrome da falsa memória – quando o sujeito se convence de um evento que

não aconteceu. Podemos pensar que, ao contarmos nossas memórias, ignoramos as possíveis interferências acarretadas pelo tempo, fingimos que guardamos as lembranças em sua forma mais pura e verdadeira. Os narradores de Cruz, porém, ao trazerem fragmentação, não linearidade e confusão, colocam-nos, de certa forma, em contato com a artificialidade disso.

Além da pretensa pureza, outro aspecto que é artificial em nosso processo de rememoração é a linearidade e a coesão. De fato, há um processo de *organização narrativa*, como bem apontam Jerome Bruner (1991), Candau (2016, p. 201) – "Toda consciência é capaz de fazer de um conjunto heterogêneo de materiais uma representação unificadora que virá satisfazer as exigências de coerência, de permanência e de unidade, que são aquelas de todos os indivíduos" – ou mesmo Paul Ricoeur (2006, p. 20) – "uma vida examinada [...] é uma vida narrada". No âmbito da neurociência, Kolk (2020, p. 293) também defende que "o senso de self depende de o indivíduo ser capaz de organizar as memórias num todo coerente, o que requer conexões funcionais entre o cérebro consciente e o sistema de self do corpo [...]".

Recuperar o passado é, portanto, um ato complexo. "Nunca é fácil ajustar as contas com os mortos. Lidar com as coisas antigas" (Cruz, 2000, p. 204), afirma, em certo ponto, José Jozias. Essa é a conclusão mais superficial a que se chega ao final da leitura de *A casa do diabo*. Quem quer que tenha procurado resgatar uma lembrança de maneira atenta, analisando as nuances e sutilezas desse processo, seus desafios, é capaz de perceber essa complexidade, que se mostra e é levada ao limite (ou além dele) por Mafalda Ivo Cruz. José carrega experiências com uma carga tão intensa, tão determinantes ao rumo que toma sua vida,

que as lembranças que ficam delas "não se organizam como narrativas lógicas e coerentes, mas como vestígios sensoriais e emocionais fragmentários: imagens, sons e sensações físicas" (Kolk, 2020, p. 212), como é, afinal, a memória antes do nosso impulso de organização (Izquierdo, 2002). Ele carrega lembranças que o atormentaram e seguem atormentando, e, mesmo que tente compartilhá-las a partir da narração, não consegue organizá-las. As lembranças que quer compartilhar para compreender o passado familiar e, assim, a própria trajetória surgem como uma espécie de trauma, prendendo-o ao passado e contaminando seu presente.

A busca empreendida pelo narrador de Cruz é, portanto, absolutamente afetada por sentimentos e humores, que, reconhecidamente, interferem no processo de rememoração (Squire; Kandel, 2003; Izquierdo, 2002). Ele investiga Nancy porque Martim oferece, em troca, revelar-lhe a verdade sobre seu pai, então as lembranças que traz envolvem, em sua maioria, o genitor. Mas não são apenas situações como a dessa proposta que servem de gatilho; também o encontro com objetos – como talheres de prata e um batom, no romance em análise –, pode fazer desencadear lembranças.

Se a narrativização da memória consiste em uma tentativa de organização do passado e de afirmação de uma identidade (Candau, 2016), o que se coloca aqui é pensar como a narrativa que se forma é, muitas vezes – e definitivamente o é, no caso de *A casa do diabo* –, uma *tentativa* de conjugação dos fragmentos da memória. Essa organização do passado de forma ordenada é um impulso humano, mas os narradores desse romance reconhecem-se incapazes de realizá-la. Entre as marcas dessa dificuldade de ordenação, está o uso de recursos como a repetição de

frases e expressões, que remete aos ecos da memória, à recuperação constante de um episódio do qual o narrador não consegue se desvencilhar, e as tentativas de correção da memória, como quando um episódio é recuperando com alguns detalhes diferentes, como se corrigisse a versão anterior. Dessa forma, ocasiona-se o que Richardson (2006, p. 87) denominou denarration, isto é, "um tipo de negação narrativa em que o narrador nega significativos aspectos de sua narrativa que haviam sido apresentados antes". Em *A casa do diabo*, esse recurso é ainda mais interessante, pois a atuação de José Jozias como detetive não o isenta de imprecisões ou incertezas, pois as informações que adquire ainda estão se esclarecendo, e sua memória não é um arquivo completamente fiável (como nenhuma é). Suas imprecisões são, assim, mais sutis, como em "Era Setembro. Ou talvez fim de Agosto" (Cruz, 2000, p. 15) e "teria o quê? uns cinco anos?" (Cruz, 2000, p. 75).

Para essa representação da memória, a literatura mostra-se um meio profícuo (Nünning, 2016), com papel central nesse compartilhamento, nessa organização em uma narrativa organizada e pretensamente coesa, pois a estrutura que adotamos é muito semelhante à que vemos em ficções de diferentes gêneros. Nós, afinal, *representamos* nossa mente ao narrar nossas lembranças, ao mesmo tempo em que refletimos sobre esse ato – e quando essa reflexão está no centro de um texto, temos as "ficções de metamemória" (Neumann, 2016). Pensando ainda na relação entre literatura e rememoração, Nünning (2016) traz o conceito de "mimese da memória", que se relaciona às técnicas narrativas de representação da memória na literatura – narrador ou personagem reminiscente e tempo em copresença, por exemplo, complementa Neumann

(2016). Em relação a este, é relevante trazer como *A casa do diabo* apresenta uma constante sobreposição de tempos e espaços distintos, confundindo-os. Um exemplo disso é o seguinte trecho:

> A marca do Renoir estava lá, na parede.
> Aos poucos o Martim tinha despejado a casa. Ela saía de manhã, com o filho, e só voltava à noite. Cada vez havia mais espaços vazios mais marcas na parede.
> — Depois vou ter de pintar — tinha pensado. E foi tudo o que pensou.
> Tinha poisado o tabuleiro na mesa.
> Não gostava daquela ideia de banhos à noite na piscina. Ela e o Martim.
> Lembrava-se de andar como se estivesse a fazer equilíbrio, pela borda da piscina. Rir.
> — Um Chevry, não é mau.
> — Não percebo nada de vinhos.
> — Não percebe porque não quer perceber.
> Só depois é que se deu conta de que tinha feito uma enorme gaffe, o Martim.
> Falou de outra coisa. O vento enredava-se nas árvores. Quando estava grávida tinha fome, sobretudo ao princípio. Depois não, passou, voltou a ser como antes. Ou como se tinha tornado nos últimos anos.
> Só tinha exigido que o quarto do filho ficasse intacto (Cruz, 2000, p. 16-17).

Nele temos uma relevante observação sobre a casa, na qual Nancy está chegando, uma vez que, ao longo das páginas anteriores, retoma-se repetidamente a constante frase de Martim sobre ela: "Uma mulher que parece um Renoir". Retirar o Renoir da parede da sala tem, assim, diversas implicações; entre elas, marca a apreensão, por Martim, de um elemento relacionado diretamente a uma referência íntima entre ambos, e a marca na parede materializa o vazio que a separação deixa na casa e nos seus habitantes. Esse vazio faz lembrar Martim, o que faz recordar as noites de banho de piscina. Há aí um contraste significativo entre uma lembrança boa, de um passado distante (o riso à borda

da piscina) e uma negativa, mais recente (a partida). Esta é a lembrança predominante do trecho, a desencadeadora das outras. Dessa forma, mesmo a gestação ganha um ar melancólico. É como se Nancy mostrasse que a gravidez de Francisco tivesse sido excepcional apenas no seu início, e depois, como todas as coisas – como o vazio que toma a casa –, acabasse se tornando algo banal, a que ela é indiferente.

Nesse trecho, fica demonstrada a tão mencionada mistura de lembranças e, consequentemente, diferentes tempos e espaços em um mesmo fragmento. Outro exemplo é este a seguir, vinculado ao presente, ao se mencionar a possível perda da guarda do filho por Nancy, um presente que perturba a rememoração de episódios da infância. Tudo, tanto os acontecimentos passados quanto as informações do presente, misturam-se sem organização ou relação lógica:

> Era como os instantes que antecedem as piores coisas.
> Então viu melhor: a Nancy era uma dessas crianças. A Nancy tinha uma faca de talhante na mão. E avançava para a água, de olhos cegos.
> — Oiça lá, oiça lá, gritou o Jozias — olhe que fica sem o seu filho — Quê? Fala alto.
> "A conta segue para o governo civil"
> — Miúda estúpida.
> Quando a lebre cai.
> — Heranças do pai — a olhar para a garrafa, como se lhe tomasse o peso.
> O meu pai adorava touros. Jogava no casino.
> Criança louca, criança impossível (Cruz, 2000, p. 155-156).

Associada à mudança de tempo está também a de espaço, bastante frequente na narrativa em análise. Afinal, na maioria dos casos, as personagens retomam acontecimentos ocorridos em um passado longínquo, em outro local. São poucos os casos em que o espaço em que se encontram está associado a lembranças que envolvem o mesmo ambiente – isso é frequente apenas com Nancy e serve como um

recurso que reforça a diferença entre como era a casa durante o casamento com Martim e a degradação desta após a partida dele. De resto, o espaço pode servir para despertar alguma lembrança, como é a sala de espera de Martim, na qual José Jozias aguarda, mas mais porque a personagem associa o espaço a alguém ou vê nele algum objeto que faz lembrar de um episódio passado.

Além da construção em fragmentos, outro recurso utilizado por Cruz é a interrupção, tanto pelo uso de travessões como pelo de ponto final, como acontece nos trechos a seguir. No primeiro deles, nota-se o incômodo de Nancy com o fato de o filho sentir falta de outra pessoa que não ela, de forma que ela tenta não nomear essa pessoa:

> Pois é. Pode ser para chamar a —
> Sim. Tem saudades. Acho que sim. Não sei, nunca fala (Cruz, 2000, p. 83).

Neste outro, José evita comentar como a falta de afeto recebido do pai, que o trata quase como um estranho, desencadearia seu desejo de investigação do passado do genitor:

> É por isso que penso que devia haver entre nós qualquer coisa mais, que intensificava o parentesco de sangue, e o transformava num monstruoso parentesco de espíritos. Como ele adivinhasse que um dia — eu (Cruz, 2000, p. 202).

Assim, alguns trechos até podem parecer textualmente acabados, mas seu sentido não está necessariamente completo – e isso se resolve ao longo da narrativa ou, em alguns casos, fica por isso. Esse fenômeno assemelha-se muito à nossa mente: algumas vezes conseguimos entender por que uma lembrança aleatória nos surge quando retomamos o momento posteriormente; em outras, porém, as lembranças continuam a nos parecer totalmente aleatórias.

No seguinte trecho, diversas imagens simplesmente vêm à tona, sem explicação, enquanto Jozias aguarda o encontro com Martim. Posteriormente, ao longo da narrativa, é que o leitor poderá associá-las a um episódio em específico da sua infância ocorrido na Praia do Ribatejo, que acaba tomando força como local de lembrança:

> Subiu no elevador e no quarto andar foi recebido por uma secretária muito bonita cujo ar afável (assim como se estivesse a falar com uma criança atrasada mental) o enterneceu.
> Era Portugal dos anos oitenta ou noventa em pessoa quem o recebia. Uma rapariga que todas as manhãs devia esperar as pancadas de Molière para pôr o pé direito no mundo. Mas já mascarada, marcada. Bem ensinada, evidentemente. Já separada para o melhor e o pior de uma planície ribatejana que verdejava na Primavera e ardia no Verão. Talvez para o melhor, é de esperar.
> Água filha da puta, água das cheias.
> E a coisa mais estranha tinha sido uma vez aquele cemitério inundado.
> As campas abertas, os ossos.
> — Pode sentar ali, um bocadinho.
> Sentou-se num sofá baixo.
> Tinha ido com os pais fazer uma visita. Praia do Ribatejo.
> Talvez a rapariga conhecesse. Mas a rapariga ainda não tinha sequer nascido (Cruz, 2000, p. 152-153).

*

Pensar a relação entre a escrita literária e a rememoração é importante, porque prova que os gêneros não só desempenham papel na recepção da literatura, mas também constituem elemento de construção e interpretação de nossas experiências de vida, de forma que podemos depender de determinadas convenções de gênero para processar nossas próprias experiências: "Através das formas narrativas e dos padrões de gênero, as experiências

anteriormente pré-narradas e informes são simbolizadas, organizadas e interpretadas e, deste modo, tornam-se memoráveis" (Erll; Nünning, 2016, p. 254). Isso acontece porque realizamos um permanente trabalho de seleção e organização do que vivemos: "de cada vez que os indivíduos atingem o limite da memória, tendem [...] a compensar fazendo uso de esquemas convencionalizados e de padrões narrativos e de género estabelecidos", defende Nünning (2016, p. 239).

*

Quanto à voz narrativa, elemento fundamental na análise de uma narrativa de memória, tem-se, em *A casa do diabo*, a predominância de narração em primeira pessoa, nomeadamente a de José Jozias, e quando uma voz em terceira pessoa assume a narrativa, podemos questionar se ela não é mera projeção. Essa voz narrativa pode ser considerada não confiável (Booth, 1980) a partir de comentários realizados, no decorrer da narrativa, sobre estar certo ou não, mas, mais do que isso, o que torna questionável sua confiabilidade é o fato de dar espaço para que vozes impossíveis, de personagens já mortas, assumam a narração de algumas passagens – ao que chamamos *unnatural voices* (Richardson, 2006). Essas vozes, como já colocado, podem ser lidas como projeções do narrador, como ele imaginando o que poderiam ter dito as personagens mencionadas ou mesmo se lembrando do que essas personagens lhes disseram em determinado episódio, em um movimento coerente com o da memória. Por isso é possível dizer que se tem aqui uma narração multipessoal, com um movimento centrípeto, isto é, quando um texto "começa a produzir diversas vozes aparentemente discrepantes e

diversos conflitos apenas para reduzi-los a uma única posição narrativa" (Richardson, 2006, p. 62).

Recursos assim servem ao conceito de desfamiliarização, quando a atenção do leitor é direcionada à natureza artificial da construção do universo ficcional. Esse efeito, a meu ver, dá-se, entre diversos motivos, pelo fato que de Cruz ultrapassa a violência da hipercontemporaneidade como elemento temático e a leva ao campo do formal, expressando-a também na estrutura do texto, no rompimento significativo com a tradição realista de escrita. Tem-se, assim, um texto que é autocentrado, metatextual e, considerando o recorte aqui proposto, metamorialístico.

A hipótese que coloco é, portanto, a de que a narração analisada mimetiza a rememoração, especialmente se considerarmos a proposta de "mimese da memória" de Nünning (2016). Ela ultrapassa, de certa forma, o metamemorial, combinando a reflexão proposta pelos conceitos de metamemória/ficções de metamemória e o conjunto de técnicas da mimese da memória, de forma que tenhamos, quem sabe, uma nova possibilidade: a *narração metamorial extrema*. Essa forma de narrar pode ser pensada a partir de alguns traços específicos: a temática da memória; os comentários sobre o conteúdo da memória e principalmente sobre o processo de recuperação das lembranças (ou seja, uma consciência dos próprios processos); a fragmentação; a confiabilidade duvidosa – resultado das inúmeras correções e retomadas com elementos discordantes de um mesmo acontecimento; a não linearidade temporal; o acesso ou a projeção de outras mentes, pertencentes a sujeitos que integram a(s) lembrança(s); e a eventual sobreposição de tempo, espaço e vozes resultantes da confusão e da imprecisão da memória. Tem-se, assim, em *A casa do diabo*,

uma narrativa que não se pretende linear e coesa, uma reconstrução lógica do passado ou que se limita a alguns comentários sobre o processo de rememoração e suas possíveis falhas. O esforço parece ser o de transcrição do que acontece à mente, independentemente da maneira como isso acontece. Não uma narração *da* memória, mas uma narração que se articula *a partir* da memória.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. **Revista de Estudos Literários**, n. 8, p. 19-44, 2018.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de: Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

BADDELEY, Alan; ANDERSON, Michael C.; EYSENCK, Michael W. **Memória**. Tradução: Cornélia Stolting. Porto Alegre: Artmed, 2011.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out./dez. 2016.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. **Critical Inquiry**, v. 18, n. 1, p. 1-21, 1991.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DE AUTORES PORTUGUESES. Mafalda Ivo Cruz. **Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas — DGLAB**, 2004. Biografia. Disponível em: http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=11400. Acesso em: 28 ago. 2020.

COELHO, Alexandra Lucas. Não a costura, mas a ferida. **Público**, [*S. l.*], 2 mar. 2002. Disponível em: https://www.publico.pt/2002/03/02/jornal/nao-a-costura-mas-a-ferida-167964. Acesso em: 30 ago. 2020.

COUTINHO, Ilmara Valois Bacelar Figueiredo. **Margens limiares da prosa contemporânea**: a poética do fragmento em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e o *Ó* de Nuno Ramos. 2014. Tese (Doutorado Interinstitucional) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

CRUZ, Mafalda Ivo. **A casa do diabo**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

CUNHA, Mónica Lisa M. de Morais Guerra da. **Sucessos na literatura**: regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução: Laura Teixeira Motta. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memória cultural. Tradução: Jeffrey Childs. *In*: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (org.). **Estudos de memória:** teoria e análise cultural. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 245-266.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KOLK, Bessel Van der. **O corpo guarda as marcas**: cérebro, mente e corpo na cura do trauma. Tradução: Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

NEUMANN, Birgit. A representação literária da memória. Tradução: Marta Pacheco Pinto. *In*: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (org.). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 265-278.

NÜNNING, Ansgar. A "verdade da memória" e o "frágil poder da memória": a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória. Tradução: Cristiana Vasconcelos. *In*: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (org.). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 219-244.

REAL, Miguel. **Geração de 90**: romance e sociedade no Portugal contemporâneo. Porto: Campo das Letras, 2001.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, romance pós-moderno? *In*: REMÉDIOS, Maria Luíza

Ritzel; BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina (org.). **Identidades fraturadas**: ensaios sobre literatura portuguesa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 75-82.

RICOEUR, Paul. La vida: um relato em busca de narrador. **Ágora:** papeles de filosofia, Santiago de Compostela, v. 25, n. 2, p. 9-22, 2006.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural voices**: extreme narration in modern and contemporary fiction. Columbus: The Ohio University Press, 2006.

SQUIRE, Larry R.; KANDEL, Eric R. **Memória**: da mente às moléculas. Tradução: Carla Dalmaz e Jorge A. Quillfeldt. Porto Alegre: Artmed, 2003.

Fratura colonial em perspectiva: uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso

Natalia Berto Cirio de Castro (PUCRS)[24]

Às vezes, durante a vida, passamos muito tempo desejando que algo nos aconteça – seja por mérito próprio ou por casualidade –, como um prêmio a ser recebido. O que se verifica quando aquele futuro incerto e muito antecipado se torna o presente pode ser uma decepção, já que não houve a epifania desejada, ou mesmo alguma confusão, quando acontece de forma tão diferente do esperado, em circunstâncias pouco atraentes ou desfavoráveis. Isso pode valer para um relacionamento, o emprego dos sonhos, um diploma. Mas o que ocorre quando esse desejo é de voltar para uma casa – uma casa que você nunca habitou realmente – e essa vontade acontece sob terríveis condições, em plena adolescência? É a circunstância em que *O retorno*, romance de Dulce Maria Cardoso, de desenrola.

Claro que esse resumo é um esboço, uma tentativa simplória do que é feito pela autora em seu livro, pois deixei de fora um elemento muito importante, estrutural e inescapável da narrativa do adolescente Rui: o retorno a que o título faz menção é o da família de Angola a Portugal, no processo de fim da guerra colonial que viria a resultar na

[24] Bacharela em Direito (Unesc), tecnóloga em Escrita Criativa (PUCRS), licenciada em Letras (Unesc), mestranda em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista Capes.

independência angolana. Cerdeira (2024, p. 52) faz um excelente resumo daquele que é o contexto histórico em questão:

> As lutas libertárias dos povos africanos, aprofundadas de modo mais consequente a partir do início dos anos 1960, geraram no governo do Estado Novo o trágico superinvestimento numa guerra colonial que se prolongou por 13 anos, com o objetivo fazer frente aos movimentos independentistas das colônias. A dimensão trágica dessa guerra tem, na verdade, uma dupla vertente: por um lado, ela se refere, certamente, à violência que se abateu não apenas sobre os militantes africanos, tomados todos como "terroristas" pela ideologia do Império, mas também sobre a população civil, que teve as aldeias queimadas, as mulheres estupradas, e toda uma juventude brutalmente dizimada; por outro lado, a guerra era trágica também para a juventude portuguesa, obrigada a cumprir o serviço militar fazendo a guerra em África, acreditasse ou não nos valores que sustentavam a manutenção do poder da metrópole sobre as colônias africanas, que, por gosto de eufemismo, passaram a ser chamadas de Portugal do Ultramar.

O núcleo familiar protagonista é desfeito na viagem, feita às pressas e sob a mira de armas: o pai fica em Luanda, ao passo que a mãe, o filho e a filha vêm a Portugal. São, então, dois os retornos: o da família, a qual passa a integrar o contingente que veio a ser conhecido como "retornados" (portugueses e seus descendentes que viviam em África e voltaram a Portugal com o fim da guerra colonial), e o desse pai, sobre o qual o narrador e o leitor têm lá suas dúvidas quanto à efetividade, haja vista as circunstâncias sociais e o violento momento da abrupta separação.

É pelos olhos e a percepção de Rui, um adolescente de 15 anos, que vivemos aquele ano de 1975. Rui, assim como a irmã mais velha, nasceu em Angola, é branco e tem pai e mãe portugueses. Muito embora nunca tenha ido a Portugal ou sequer saído do país, ele sonha com todas as

belezas que encontrará na metrópole, pois cresceu ouvindo a respeito delas – é assim, mesmo, que o livro se inicia:

> Mas na metrópole há cerejas. Cerejas grandes e luzidias que as raparigas põem nas orelhas a fazer de brincos. Raparigas bonitas como só as da metrópole podem ser. As raparigas daqui não sabem como são as cerejas, dizem que são como as pitangas. Ainda que sejam, nunca as vi com brincos de pitangas a rirem-se umas com as outras como as raparigas da metrópole fazem nas fotografias (Cardoso, 2013, p. 7).

Como não raro ocorre com filhos de imigrantes, Rui cresceu em meio a muitas informações sobre a terra natal dos pais – numa época e sob circunstâncias em que não havia como saber o quanto daquilo era pura e simples saudade e nostalgia dos mais velhos, maquiando a realidade. Para ele, assim como para a irmã e os outros filhos de portugueses que viviam no entorno, o que chegava, a partir de fotografias, não eram editoriais de moda, mas retratos da realidade. Nada pode importar mais a um adolescente de 15 anos do que a aparência das meninas, principalmente em tempos de paz. Mas a vida de classe média da família de Rui logo seria chacoalhada, e o esperado retorno a essa verdadeira casa, a metrópole, viria em circunstâncias muito diferentes daquelas imaginadas. O choque é evidenciado em uma das primeiras passagens em que Rui descreve o que encontra ao desembarcar em Portugal:

> Não, a metrópole não pode ser como hoje a vimos. A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quanto o império apanhava da Europa, um império tão grande como daqui até à Rússia[25] não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem

[25] O mapa a que o personagem faz referência é a infame imagem intitulada "Portugal não é um país pequeno", ícone da propaganda colonial salazarista feita por Henrique Galvão, em 1934, que sobrepunha as colônias

> velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse (Cardoso, 2013, p. 84).

O jovem Rui não poderia saber, ou, ainda que soubesse, não teria a maturidade para articular que a paisagem diante de seus olhos poderia ser encontrada em qualquer grande cidade do mundo: não era um país que o rapaz procurava, mas um sonho. Um sonho cultivado por meio de relatos saudosos, discursos patrióticos, preconceito enraizado, racismo inerente ao colonialismo e as relações decorrentes deste, imagens divulgadas pela imprensa sob ditadura e todo esse ecossistema que criou no imaginário um Portugal gigante, imenso, um reino de sonhos para todos os verdadeiros portugueses. Ressalta-se, porém, que a propaganda engrandecida das dimensões de Portugal, *que não era um país pequeno*, não era voltada somente a iludir os portugueses expatriados em África:

> Inexistente como fonte de vivências capitais modeladoras da nossa *imagem corporal e moral*, o império português serviu no entanto para lhe alterar, no plano ficcional, o carácter sensato. O Brasil, como a Índia durante uma época, como a África no final, acrescentavam-se, na imaginação do português cultivado (e por contágio nos outros), ao pequeno país para lhe dar *uma dimensão mágica* e através dela se constituírem como espaços compensatório. Potencialmente um "grande país" (como os célebres mapas que debatiam Angola e Moçambique no espaço europeu) economizávamos o penoso dever de palpar a nossa pequenez (Lourenço, 2001, p. 45).

Em um contexto com tantas nuances, a escolha por um narrador (e o consequente ponto de vista que derivado deste) adolescente é um desafio, sendo a autora uma mulher adulta. O leitor, contudo, depara-se com uma construção

---

portuguesas em África ao mapa da Europa para demonstrar o suposto verdadeiro tamanho da nação portuguesa.

de personagem que é muito convincente e que enriquece o enredo de forma pouco óbvia. O fato de Rui ser jovem e se ver em meio àquela turbulência de acontecimentos ajuda a tornar a narrativa mais pessoal e subjetiva, já que o personagem não somente não tem acesso à totalidade dos fatos que concernem à sua família e à população de retornados, mas encontra energia para dedicar-se ao afloramento da sexualidade, dinâmicas instáveis em grupos de amigos e picuinhas com a irmã mais velha. Uma escolha mais segura narrativamente seria a de contar a história pelo ponto de vista da mãe ou do pai, que são adultos e dispõem de um pouco mais de informação e maturidade do que os jovens, porém não é sobre os fatos históricos que Dulce Maria Cardoso quer nos falar em *O retorno*, ou não *somente* sobre eles. Também não passa despercebido que o nome do narrador e protagonista "implicitamente se refere ao infinitivo do verbo ruir" (Machado, 2014, p. 32), trata-se aqui de um menino-nação despencando, perdendo peças pelo caminho.

A família de Rui é alocada provisoriamente em um hotel de luxo, um resort, que agora abriga retornados de Angola. Essa situação provisória se estende por meses, e há centenas de famílias na mesma situação que a do nosso narrador. É um arranjo de total provisoriedade, que ainda é melhor do que não receber amparo algum e viver nas ruas, todavia certamente não é o que almejam as pessoas que saíram de suas casas praticamente correndo, com medo de morrer ao final da guerra colonial. O medo existe mesmo em famílias de trabalhadores de classe média como a de Rui, uma vez que "a vingança dos ex-colonizados, ela própria [é] violenta, como preço a ser cobrado por uma humilhação secular" (Cerdeira, 2024, p. 58).

Rui é um personagem que simboliza a complexidade dessa população de retornados: ele é branco, mas nasceu em África; os pais são portugueses, mas ele próprio só chegou a Portugal numa situação de refúgio durante a adolescência; ele não *se considera* um africano, por ser branco e descendente de portugueses, mas percebe que não é como os portugueses de nascença, é um retornado; é um jovem que não teve qualquer papel no colonialismo português no continente africano ou na guerra colonial do século XX, mas é por suspeita de envolvimento com atividades dessa natureza que seu pai é capturado por uma milícia local e mantido preso em Angola por meses após a família ter fugido; Rui não é um anjo, um modelo de boa conduta, é um rapaz de personalidade arredia e que expressa ideias machistas e racistas, mas é também um adolescente em situação de refúgio com uma mãe adoecida e um pai possivelmente morto em outro continente. Todas as características convivem no personagem sem se sobreporem ou de forma desbalanceada, pois é assim que são as pessoas de verdade, um punhado de cores que se deixam ver, ora misturadas, ora alternadamente, quando chegam à superfície, à epiderme.

Como tende a ocorrer em qualquer situação de imigração, entretanto que se observa de forma mais acentuada naquelas em que o imigrante é um refugiado, a percepção identitária daquela pessoa é profundamente abalada. Até mesmo turistas ricos relatam surpresa ao chegar em determinados países e descobrirem que, ali, suas características étnico-raciais são percebidas de outra maneira – não raro, brasileiros de pele clara que aqui são brancos, se *descobrem* latinos ou alguma designação não branca quando estão em países do norte global. Processo semelhante se aplica a Rui

e aos demais retornados, muito embora sejam brancos e descendentes de portugueses, por terem nascido em África: "a questão verdadeiramente grave era, para Rui e os demais retornados, o fato de se terem invertido radicalmente as relações do poder simbólico. Os retornados das colônias eram agora os pretos da metrópole" (Cerdeira, 2024, p. 61). Nosso narrador, apesar da pouca idade, não é ingênuo e logo percebe que, no cenário da metrópole, ele não é mais a mesma pessoa, já que perdeu a distinção que lhe garantia superioridade em Angola: na Europa, não era europeu, mas um mero africano, a despeito de seu fenótipo inalterado.

São muitos os choques advindos do fim da guerra colonial no que diz respeito à identidade portuguesa, contexto em que Portugal passa de um país de emigração a um país de imigração (Mata, 2014) – cujas tensões são agravadas em razão de muitos dos recém-chegados serem oriundos de ex-colônias portuguesas, tanto de países africanos quanto do Brasil. No que diz respeito a populações das ex-colônias, são vários os pontos de disputa, como o uso do idioma e as diferentes formas de encarar o colonialismo, suas práticas e suas consequências.

Ainda sob a ótica do colonialismo, o romance de Dulce Maria Cardoso é um exemplo perfeito daquilo que Margarida Calafate Ribeiro trabalha, dentre vários textos, em "A Casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?" (2016). A miragem a que o título faz menção consiste no recurso utilizado pela autora para descrever a ideia de uma comunidade europeia unificada e reconciliada com o seu passado. Ribeiro (2016) argumenta que essa ideia, ainda que bem-intencionada, ignora as visíveis marcas deixadas pelo colonialismo e a persistência de desigualdades e tensões dentro do espaço europeu. A miragem, nesse

contexto, representa uma ilusão que impede a Europa de confrontar as suas contradições e construir uma verdadeira comunidade baseada na justiça e no reconhecimento da sua história plural. Isso fica evidenciado já quando a família de Rui é recepcionada pela funcionária do resort, que os recebe, assim como os demais retornados daquela leva, impaciente e desinteressada pelo drama dessa família em específico, provavelmente em razão de ter tido aquela mesma conversa com diversos núcleos familiares de retornados. A funcionária é dura e indiferente aos lamentos da mulher adoecida, a qual se viu, de uma hora para outra, sem o marido e jogada, sem bens e outros pertences, em um hotel português. "São tempos conturbados" é o mote da funcionária na ocasião, expressão repetida à exaustão e tão vazia de significado a uma família em sofrimento quanto pode parecer assim, descontextualizada. Em outro texto, Ribeiro (2003, p. 24) elucida o aspecto generalizado da ignorância portuguesa quanto aos acontecidos em África:

> Os acontecimentos de 1961, com o início da guerra em Angola, questionavam pela primeira vez, e de forma global, a sociedade portuguesa sobre o seu posicionamento ao chamado mundo português. Mas, apesar do violento cenário e bem ao contrário do século XIX, nesta época não havia, ou parecia não haver, uma consciência colectiva de crise. Com uma opinião pública desinformada e controlada, distante dos problemas africanos, mas educada numa "mística imperial", foi possível ao regime adicionar à tradicional mitificação da acção colonizadora portuguesa a mitificação das próprias Forças Armadas e da sua acção, a que não faltava o apoio efectivo da Igreja, legitimando assim a posição de Salazar, celebrizada na frase – "Para Angola rapidamente e em força" – e, com ela, a inevitabilidade do conflito armado.

O diálogo entre o romance e o texto de Ribeiro (2016) também se estende a outros pontos, e um que vale especial atenção é o conceito de fratura colonial. A autora recupera

o conceito de outros teóricos a respeito da realidade francesa e o aplica a toda a Europa, cuja história é marcada por diferentes formas e escalas de colonialismo – do próprio entorno ao mundo inteiro, o Velho Continente espalhou seus tentáculos. O retorno da população portuguesa ou descendente de portugueses que viveu em países africanos até um passado muito recente é uma realidade que contempla a autora do romance como *pessoa física*, Dulce Maria Cardoso é também uma retornada. Diferentemente de Rui, Dulce nasceu em Portugal, mas passou a infância em Luanda e também retornou a Portugal com a guerra civil. Não é o intuito deste texto investigar as aproximações autobiográficas na obra ficcional, contudo parece pertinente apontar que o *contexto histórico* aqui tratado é tão recente e pulsante que passaram por ele muitas pessoas ainda vivas, sendo a autora do romance uma delas.

O colonialismo deixa marcas evidentes e camufladas, em variadas escalas e de diferentes naturezas, em todos os indivíduos habitantes e oriundos das nações envolvidas na referida dinâmica colonial. É natural que se dê destaque às especificidades das populações negras nesse contexto, tendo em vista terem sido as mais numerosas e longevas vítimas do colonialismo português ao longo da história. No entanto, *O retorno* traz à tona uma complexidade adicional, a qual pode passar despercebida a quem não está familiarizado com a história mais recente desse colonialismo, que afeta, até mesmo, os brancos filhos e netos de portugueses que nasceram em África, ou os próprios portugueses de nascença que ganharam o rótulo de *retornados* após a guerra colonial: onde essas pessoas se encaixam? O que se espera delas? Quem elas são?

Retomando a ideia de fratura, assim como um osso quebrado pode se regenerar e continuar cumprindo suas funções, a fratura colonial não precisa significar a ruína da sociedade portuguesa – este não é sequer um ponto de vista produtivo, uma vez que a fratura em questão está posta, e é mais interessante saber como lidar com ela em vez de considerá-la um ferimento debilitante. A fratura em um corpo demanda certos cuidados, paciência e parcimônia para que o osso cicatrize. Os cuidados propostos por Ribeiro (2016) e outros teóricos que analisam a questão começam, antes de mais nada, pelo reconhecimento da problemática colonial e de suas nuances, questão com que Portugal, como nação, apresenta dificuldades até hoje. Se até as reflexões mais críticas sobre o colonialismo no Brasil, findo há séculos, ainda são feitas a contragosto pela ex-metrópole, mexer na ferida da empreitada colonial proposta pelo Estado Novo nos territórios africanos é ainda mais tenso, todavia, também, ainda mais urgente. Nesse sentido:

> Após a leitura do romance, resta-nos a impressão de que o exílio, na perspectiva autoral é, antes, uma ferida profunda na qual a história de Rui parece oferecer uma sutura, superficial, mas válida. Ao tornar-se porta-voz de uma geração, ao evidenciar os sentimentos que marcaram os dias de retorno a Portugal e o abandono compulsório de uma terra que havia aprendido a amar, Rui oferece uma alternativa de avaliação, ou, ao menos, de reflexão, em torno desse passado recente da história portuguesa (Machado, 2014, p. 39).

Como um dos últimos suspiros de uma nação capenga, no entanto, com aspirações messiânicas que remontam ao conhecido sebastianismo, o Estado Novo português, cuja existência está entrelaçada ao que se conhece por salazarismo, enxergou na guerra contra as colônias portuguesas

em África uma chance de autoafirmação[26]. Portugal saiu como lado perdedor desses conflitos, uma franca humilhação ao regime que refletia a atual pequenez da outrora grande potência mundial – muito embora esse *outrora* fosse, de fato, séculos antes, mas cuja memória é instrumentalizada com variadas finalidades ao decorrer da história portuguesa (Leal, 2014). Tal humilhação se estendeu até aos portugueses que não estavam em África para lutar pela metrópole, como foi o caso da família de Rui e as centenas que viveram no hotel após o retorno.

A Revolução dos Cravos, que ocorreu em Portugal em 1974 e pôs fim à ditadura do Estado Novo, foi inegavelmente um movimento legítimo e positivo, porém, analisada em retrospecto pelos pensadores críticos contemporâneos, não necessariamente abriu caminho para uma tomada de consciência coletiva a respeito das práticas coloniais portuguesas. Os motivos que levam a isso podem ser vários[27], e não iremos aqui enveredar por esse lado, o que é relevante constatar por ora é que, passados cinquenta anos do fim do regime, as tensões (pós)coloniais não apenas não foram francamente reconhecidas, debatidas e encaminhadas em

[26] "[...] Salazarismo que, aliás, tentou agarrar-se um resto do naufrágio do mito da cruzada, o da missão civilizadora portuguesa em África" (Saraiva; Lopes, 2005, n.p.).

[27] Parte da questão consiste no aspecto de certa forma idílico que a revolução adquiriu, tanto pela expectativa criada no momento em que a ruptura do regime acontecia quanto pela posterior proliferação de narrativas a seu respeito. "De fato, a Revolução dos Cravos, contrariamente ao que parece pelos rios de palavras que se depositaram no seu alvo de significação, é – salvo exceções – um objeto crítico ainda opaco. O que parece um paradoxo se pensarmos que dispomos de uma imensa informação sobre o dia "levantado e principal" que é o 25 de Abril, e possibilita uma detalhada anatomia de um instante. Apesar de todas as desmontagens e remontagens, o 25 de Abril continua um significado brilhante mas também fugidio. Um limite que a Revolução opõe, por exemplo, é a sua perfeição como construção imagética, como encenação" (Vecchi, 2024, p. 2).

Portugal, como parecem ter piorado em razão da crescente população estrangeira vivendo no país[28].

Um acontecimento importante no enredo do romance, que acontece já em sua parte final (a história não cobre toda a vida de Rui, somente o período imediatamente anterior à saída da família de Luanda à chegada à nova casa depois de saírem do hotel, o que consiste em alguns meses apenas) é a volta do pai. Rui tenta saber sobre o pai, escreve cartas ao tio que também ficou em Angola, contudo nunca recebe qualquer resposta, deles ou de ninguém, e a postura do menino caminha de frustração e raiva à resignação: ele já não acha que o pai está vivo após vários meses, e o leitor também não. É uma perplexidade emotiva, mas não catártica, que acomete os personagens quando o pai finalmente aparece no hotel – a mãe parece respirar aliviada pela primeira vez em meses, e os filhos, talvez constrangidos por terem presumido que o pai já estava morto, ficam incrédulos com esse retorno.

Apesar das parcas condições financeiras da família, que tinha uma vida de relativo conforto em Angola, o pai dá jeito de movê-los para fora do hotel, passando a viver em uma pequena casa, enquanto ele idealiza uma fábrica de blocos de cimento, material que julgava necessário no atual momento de reconstrução do país. É assim que o personagem busca parceiros comerciais para conseguir bancar tal empreitada:

> Eu sei que esta terra não é abençoada como as de lá [em África], eu sei que esta terra pede-nos suor, lágrimas e sangue e em troca dá-nos um pedaço de pão duro, mas também que que numa coisa esta terra não é diferente de nenhuma outra, nem mesmo das mais abençoadas,

[28] Em 2024, a população estrangeira residente em Portugal passa de 1 milhão, dos quais 30% são brasileiros (Amato, 2024). Trata-se de um país com 10 milhões de habitantes, então a proporção impressiona.

> esta terra não rejeita o que lhe põem em cima, isso também sei, e é por isso que vos digo que o futuro passa pelo que se vai pôr em cima desta terra, casas, hospitais, escolas (Cardoso, 2013, p. 257).

Percebe-se, antes de mais nada, que a situação árida encontrada na metrópole pelos retornados deixou até o pai, ora português saudoso da gloriosa terra natal, aborrecido e ressentido com as condições do país. No entanto, prevaleceu seu espírito propositivo e em certa medida ufanista de, mesmo com parcos recursos, investir na reconstrução *literal* desse país que maltrata a si e aos seus. Esse novo começo com ares de fé no futuro, ocasionado pelo retorno do pai, ajudou a reconstruir a paz interior de Rui, que agora já não era mais o menino que se separou do pai em Angola: "quando nem Angola, nem Portugal são espaços de pertencimento, a chegada inesperada do pai, que já parecia perdido aos olhos do filho, recompõe o chão-pátria de Rui, ainda que esse chão só tenha a solidez dos afetos familiares" (Amorim; Silva, 2021, p. 206).

O retorno é um romance que se debruça sobre a espinhosa questão dos retornados, os expatriados portugueses e seus descendentes que voltam ao país após o fim da guerra colonial. A escolha pelo enquadramento narrativo no personagem Rui proporciona ao leitor uma perspectiva inusitada e intimista, lembrando a todos que esse contingente mobilizado pelo regime do Estado Novo português nesse colonialismo, o qual persistiu até há poucas décadas, afetou identidades, dinâmicas e vidas inteiras de formas inimagináveis. Apesar de despedaçado, amadurecido e transformado em outro, Rui é um símbolo de uma população, como a própria Dulce Maria Cardoso, que persiste e tem algo a dizer – nem que seja para marcar presença: "eu estive aqui" é a frase que encerra o romance.

Referências

AMATO, Gian. Portugal ultrapassa um milhão de estrangeiros: brasileiros são maioria. **O Globo**, 2024. Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/portugal-giro/post/2024/09/portugal-ultrapassa-um-milhao-de-estrangeiros-brasileiros-sao-maioria.ghtml. Acesso em: 16 nov. 2024.

AMORIM, Claudia; SILVA, Suzana Costa da. Narratividade, memória e descolonização no romance *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Abril – Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 13, n. 27, p. 197-208, jul./dez. 2021. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/50259/30174. Acesso em: 16 nov. 2024.

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

CERDEIRA, Tereza Cristina. *O retorno* de Dulce Maria Cardoso: a memória alterizada ou as sobras do Império. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 51, p. 50-64, 2024.

LEAL, Maria Luísa. Naufrágio: da memória aos mitos oitocentistas de decadência nacional. *In*: VILELA *et al*. **Representações do mito na História e na Literatura**. Braga: Universidade de Évora, 2014. p. 269-277.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

MACHADO, Alleid Ribeiro. Adeus Luanda: um breve olhar sobre *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 26-41, jul./dez. 2014. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/49748/32446. Acesso em: 16 nov. 2024.

MATA, Inocência. Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. **Crítica e Sociedade**: revista de cultura política, [*S. l.*], v. 4, n.1, p. 5-34, 2014.

RIBEIRO, Margarida Calafate. A Casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?. *In*: RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). **Geometrias da memória:** configurações pós-coloniais. Porto: Afrontamento, 2016.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. **Oficina do CES**, Coimbra, maio 2003.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 2005.

VECCHI, Roberto. Significado do 25 de abril no mundo de língua portuguesa. **Jornal de Letras**, [*S. l.*], jul./ago. 2024.

Autismo, de Valério Romão: uma análise de aspectos estruturantes do romance da literatura portuguesa hipercontemporânea

Ana Maria C. S. Wertheimer (PUCRS)[29]

Introdução

A ficção portuguesa escrita e publicada a partir do ano 2000 apresenta certas estratégias narrativas que podem ser consideradas tendências da literatura atual ou, mais especificamente, do romance hipercontemporâneo. Segundo a pesquisadora e professora catedrática do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Coimbra, Ana Paula Arnaut (2018), o conceito de hipercontemporâneo surge

> de uma necessidade de mudança terminológica, correspondente à própria evolução da dinâmica histórico-social e, por conseguinte, ao imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo, globalizado, em constante transformação, e, também, em progressiva escalada de violência (Arnaut, 2018, p. 22).

O novo conceito para a estética literária do século XXI não constitui, portanto, uma mera mudança terminológica devido à passagem do tempo, mas o reconhecimento de características comuns a narrativas da nova geração de

[29] Doutora em Teoria da Literatura e professora do curso de graduação em Letras da PUCRS. E-mail: ana.wertheimer@pucrs.br

escritores[30], das quais destacam-se "a violência que permeia o presente assim como a dedicação intensa à forma e a seu uso como um registro dessa mesma violência que também fornece aos leitores alguma possibilidade de resistência" (Arnaut; Medeiros, 2024, p. 15, tradução nossa)[31].

Ancorado nas teorias fundantes de Gérard Genette e Mikhail Bakhtin, este estudo propõe-se a identificar em *Autismo*[32], de 2012, primeiro romance do escritor português Valério Romão, a ocorrência de elementos que possam caracterizar a narrativa portuguesa hipercontemporânea, a saber, temáticas atuais e contextos de violência, além de recursos da estética literária como intertextualidade, estrutura não linear e multiplicidade de vozes narrativas.

Romance do absurdo

Com a autoridade de quem possivelmente tenha vivenciado cenas e emoções semelhantes às relatadas na obra, mas sem sucumbir a uma narrativa confessional ou autobiográfica, em *Autismo*, Valério Romão trata das dificuldades do casal Rogério e Marta para lidar com o filho Henrique, uma criança portadora de Transtorno do Espectro Autista (TEA):

---

[30] Na história da literatura portuguesa, há vários escritores que rompem com as formas tradicionais da prosa romanesca. Alguns exemplos, segundo Saraiva e Lopes (1982), são Vergílio Ferreira (1916-1996) e José Cardoso Pires (1925-1998), da década de 60, e, da década seguinte, António Lobo Antunes (1942-), Lídia Jorge (1946-) e Almeida Faria (1943-). Além desses, destaca-se o estilo peculiar do Nobel da literatura portuguesa, José Saramago (1922-2010), que, em uma narrativa alegórica, busca aproximar a disciplina do texto escrito à espontaneidade da fala.

[31] "[...] *the violence that permeates the present as well as the intense dedication to form and its use as a registration of that same violence that also provides readers with some possibility of resistance*" (Arnaut; Medeiros, 2024, p. 15).

[32] O livro *Autismo* (de 2012) é o primeiro da trilogia de Valério Romão intitulada *Paternidades falhadas*, da qual também fazem parte as obras *O da Joana*, de 2013, e *Cair para dentro*, de 2018.

> um bebé frio, indiferente à presença de outros e pouco dado a imitar os adultos, a fazer gracinhas que toda a gente estimula na criançada para que o cirquinho da pequena infância fique montado para a apreciação geral. Henrique não fazia adeus – já fizera –, não cantava a música da galinha e do ovo nem lhe fazia o *karoke* da coreografia, não mandava beijinhos, não dizia que tinha sede, fome, frio ou sono, não abraçava a mãe ou o pai nem lhe importava em demasia se estivessem ou não presentes e andava, desde há muito tempo, a fazer alergias a fotografias e a tudo quanto implicasse um contato com o olhar alheio (Romão, 2018, p. 98, grifo do autor).

Essa descrição do menino é apresentada no nono capítulo do romance, por um narrador heterodiegético que, por meio de uma narrativa em *flashback*, relata o momento em que Rogério e Marta reconhecem e verbalizam a condição de Henrique:

> Eu acho que Henrique é
> Faltava só uma palavra, era o parto ao contrário, já tinha saído o corpo todo e faltava unicamente a cabeça da frase, o cérebro da frase, o complemento que dava o significado integral à frase, e Rogério, como um carro que desaprendesse a arrancar à primeira [...]
> O Henrique, Marta, eu acho que ele é autista (Romão, 2018, p. 101-102).

A história inicia pela voz austera do avô de Henrique, Abílio, um narrador homodiegético[33] que, na condição de retornado[34], teme os "demasiados pretos mortos acumulados debaixo da almofada[35]" (Romão, 2018, p. 10). O monólogo interior dessa personagem, no primeiro capítulo,

[33] Segundo a classificação de Genette (1995, p. 244), homodiegético corresponde ao narrador em 1ª pessoa que relata história de que participou como personagem secundária.

[34] Retornados são os portugueses que voltaram a Portugal após a revolução de 1974, motivados pelo processo de descolonização das antigas colônias africanas.

[35] A palavra "almofada" em português lusitano corresponde a "travesseiro" na língua portuguesa falada no Brasil.

é intercalado pela leitura de um texto jornalístico que trata de um estudo sobre as dificuldades, tanto na manifestação de carinho quanto no desempenho sexual, de indivíduos do gênero masculino com passado de experiências traumáticas. Dessa forma, ao longo do capítulo intitulado "Prelúdio", o discurso reflexivo do narrador é intercalado por trechos da reportagem, como se vê no excerto a seguir, em que Abílio analisa o seu próprio comportamento em relação à esposa e a outras mulheres:

> "Aos poucos", lembra o sociólogo, "as famílias vão se desfazendo e instala-se a linguagem da violência ou do silêncio. O desejo, esse, desaparece."
> Não lembro da última vez em que lhe toquei. Não lembro, aliás, de ter tocado em mulher alguma nos últimos anos. É o bruxedo africano e a misantropia. São venenos a mais a circular-me pelo sangue, numa viscosidade de pasta de papel pronta a entupir-me de raiva e de cinismo. Às vezes quem paga são os pombos. Regra geral, destilo um desprezo profundo pela gorda [a esposa], especialmente quando ela se ri ou quando ela dorme [...] (Romão, 2018, p. 12, grifos do autor).

Essa intersecção de gêneros distintos constitui, segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin (1988, p. 124), uma das características da prosa romanesca: o plurilinguismo ou a representação de diferentes linguagens na narrativa. De acordo com os estudiosos da obra bakhtiniana Morson e Emerson (2008, p. 157), o gênero romance abarca "um modo específico de conceitualização, compreensão e avaliação do mundo", ou seja, expressa diferentes linguagens que revelam ideologias distintas. A linguagem do romance, portanto, "nunca é um sistema unitário de normas" (Morson; Emerson, 2008, p. 155), mas um conjunto de linguagens cada qual com seu próprio ponto de vista sobre o mundo, seus objetos, significados e valores. Segundo Bakhtin (1988,

p. 99), essas linguagens "se encontram e coexistem na consciência das pessoas" e

> podem penetrar no plano único do romance, o qual pode reunir em si as estilizações paródicas das linguagens de gêneros, os diferentes aspectos da estilização e de apresentação das linguagens profissionais, das linguagens orientadas, das linguagens de gerações, dos grupos sociais etc. (Bakhtin, 1988, p. 99).

Bakhtin (1988, p. 107) define três modos de inserção do plurilinguismo na prosa romanesca: (1) nos limites da língua literária escrita e falada, como se evidencia no romance humorístico no qual se encontra "uma evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo" (Bakhtin, 1988, p. 107); (2) no diálogo das personagens, de forma dissimulada, pelo uso de palavras e termos e de sinais de pontuação (reticências, interrogações, exclamações) que marcam a mistura do discurso da personagem com o discurso de outrem (do autor-criador[36]); e (3) nos gêneros intercalados, "uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilinguismo no romance" (Bakhtin, 1988, p. 124).

Diferentemente da poesia, o romance, portanto, admite a inclusão de gêneros literários e extraliterários na sua composição. Conforme Bakhtin (1988, p. 124), há gêneros que exercem um papel relevante na estrutura composicional do romance como a confissão, a carta, o diário, o relato de viagem, a biografia, entre outros. Esses gêneros "podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural

[36] Tezza (2005) alerta para a diferença entre autor-criador, autor real e narrador: "o autor-criador é componente da obra; ele não é simplesmente *Fulano de Tal* que escreveu tal livro. E não é, também, uma instância narrativa abstrata, o narrador; [...]. Para Bakhtin, o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo" (Tezza, 2005, p. 210, grifo do autor).

básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance-epistolar, etc.)" (Bakhtin, 1988, p. 124).

No Dicionário de Linguística da Enunciação, Flores *et al*. (2009) destacam que, na perspectiva bakhtiniana, a linguagem é concebida como uma "atividade essencialmente heterogênea" (2009, p. 187) que abarca, além de vozes sociais e históricas, relações dialógicas e relações de sentido; desse modo, "todo enunciado é plurilíngue, plurivocal e pluridiscursivo, ou seja, é constituído por uma diversidade de linguagens" (Flores *et al*., 2009, p. 187). Nessa mesma perspectiva, o professor catedrático da Universidade de Coimbra Carlos Reis (2018) relaciona o conceito de pluridiscursividade com a noção de intertextualidade, devido a um cruzamento dialógico e a uma "contaminação de textos com existência autônoma" (Reis, 2018, p. 410).

Para descrever e justificar a criação de um novo gênero, o romance hipercontemporâneo, Arnaut e Medeiros (2024) resgatam o conceito de intertextualidade, dos anos 1970 e 1980, que parece dar conta da interposição de diferentes gêneros ou "práticas inter-artísticas" (Arnaut; Medeiros, 2024, p. 15), incluindo aqui gêneros aparentemente mais distantes da literatura, como as artes plásticas, o que leva Arnaut e Medeiros (2024) a apresentarem o termo "intermedia".

Na obra hipercontemporânea de Valério Romão (2018), no entanto, o conceito de intertextualidade é suficiente para descrever a combinação de diferentes gêneros, perceptível não apenas pelos trechos da reportagem inseridos no primeiro capítulo, mas também pelos cinco capítulos que apresentam o gênero textual *blog* além de uma carta convencional, na parte final do romance, em que Rogério,

pai de Henrique, escreve para o seu próprio pai, fazendo uma surpreendente revelação.

Redigidos por Rogério, em primeira pessoa, os *blogs*, assim como um diário, constituem um meio para a reflexão existencial:

> Querido diário, ou melhor, querido blogue, vou aproveitar o espaço em branco – que é tudo o que eu tenho agora – para daqui para a frente, fazer um exercício de que descobri ter necessidade: escrever memórias que vou acumulando – e deixando passar – do autismo, principalmente, e da minha vida, no que ela existir fora do autismo (Romão, 2018, p. 207).

Cabe salientar que os capítulos dos *blogs* são introduzidos a partir da segunda metade da obra e são numerados e nomeados como "Entrada #". Nota-se que esse recurso dá voz a Rogério, o protagonista do romance, que, sem se tornar um narrador homodiegético, assume a voz da narrativa.

Também à Marta, mãe de Henrique, é atribuída voz em seis capítulos, todos numerados e intitulados "Um ano – sozinhos". Esses capítulos diferenciam-se dos demais por mostrarem[37] tão somente monólogos protagonizados por Marta e por serem apresentados por um narrador câmera[38], que registra, além das tentativas da mãe de interagir com o filho, duas conversas telefônicas: uma com Rogério e outra com uma amiga; as transcrições desses telefonemas mostram apenas a parte da mãe compreensivelmente esgotada e impaciente.

> Eu estou sozinha com ele o dia todo, ouviste?
> Não sabes o que é isso.

[37] Utiliza-se aqui o verbo mostrar, aludindo à diferença entre os conceitos de mostrar e contar (Friedman, 2002).

[38] O narrador câmera transmite "sem seleção ou organização aparente, um 'pedaço da vida' da maneira como ela acontece" (Friedman, 2002, p. 179, grifo do autor).

> Sozinha a tentar que ele diga qualquer coisa.
> Que faça um xixi, um xixi somente na casa de banho.
> Já nem queria que fosse na sanita[39].
> Podia ser na tijoleira[40] da casa de banho, que eu beijava-o todo.
> Um só que fosse, Rogério.
> Sabes o que é ter isso como o máximo objetivo? (Romão, 2018, p. 106-107).

Os trinta capítulos de *Autismo*, portanto, estão assim divididos: quatorze capítulos, quase metade da obra, apresentam um narrador extradiegético-heterodiegético, que, segundo a categorização de Genette (1995, p. 247), é aquele que conta uma história da qual não participa (a narrativa em 3ª pessoa[41]); cinco capítulos recorrem a um narrador homodiegético, Abílio, que narra os fatos sob o ponto de vista de uma personagem secundária que participa da ação; seis capítulos transcrevem os monólogos protagonizados por Marta (um recurso literário que evidencia a diferença entre mostrar e contar uma história); e cinco capítulos apresentam os *blogs* redigidos por Rogério.

Em *Autismo*, essa composição diversificada ou plural (na perspectiva bakhtiniana) corrobora a ideia defendida por Angelini e Canilha (2024), pesquisadores do hipercontemporâneo, de que os romances do século XXI desafiam quaisquer conceitos rígidos das teorias da narrativa: conceitos referentes à focalização ou ao caráter (não) confiável do narrador. Para Angelini e Canilha, as narrativas hipercontemporâneas são produzidas "em tempos de mudanças

[39] Em português luso, a palavra "sanita" significa vaso sanitário.
[40] Em português luso, a palavra "tijoleira" significa piso de cerâmica.
[41] Gérard Genette (1995) emprega os termos "narrativa em primeira ou em terceira pessoa" entre aspas, por considerar que "a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história" (Genette, 1995, p. 243).

vertiginosas, de uma globalização que já não traz surpresas na complexidade de suas interconexões, mas reforça a percepção das fraturas causadas pelas desigualdades – sociais, econômicas e culturais – que essa globalização alimenta" (Angelini; Canilha, 2024, p. 184-185, tradução nossa)[42].

As fraturas no romance de Valério Romão, o qual foi finalista do tradicional prêmio Femina na França, em 2016, podem ser identificadas tanto na multiplicidade de vozes quanto na composição de uma narrativa fragmentada, que não segue uma ordem temporal cronológica e linear: o romance inicia *in medias res*[43], quando o avô recebe a notícia do atropelamento de Henrique, que está internado no hospital. A partir dessa introdução, a sequência da narrativa é composta por analepses, ou seja, por evocações de acontecimentos anteriores "ao ponto da história em que se está" (Genette, 1995, p. 38). Esse ponto, ou seja, o tempo presente da narrativa[44], é apresentado nos capítulos

[42] "[*Hypercontemporary works*] *are produced in times of vertiginous changes, of a globalization that no longer brings surprises in its complexity of connectedness but reinforces the perception of fractures caused by different inequalities - social, economic and cultural - which that globalization feeds*" (Angelini; Canilha, 2024, p. 184-185).

[43] Segundo Genette (1995, p. 34), existem dois tipos básicos de anacronias (ou de discordância temporal): a analepse, que consiste na evocação de uma ação anterior ao tempo da história que está sendo narrada, e prolepse, que significa contar de antemão um acontecimento que se concretizará em um tempo posterior ao tempo da história. Genette (1995) ressalta que a anacronia não constitui "uma invenção moderna" (Genette, 1995, p. 35) ou um recurso incomum: a Ilíada de Homero, obra que inaugura a tradição literária ocidental, é narrada *in medias res*, técnica narrativa que se caracteriza por dar início à narrativa no meio da história e regressar (analepse) a um ponto anterior ao que está sendo narrado, geralmente para explicitar a causa de um acontecimento.

[44] Partindo-se da suposta existência de um grau zero do discurso, ponto em que o tempo da história e o da narrativa coincidiriam, Genette (1995) descreve as possíveis distorções temporais (anacronias) que resultam ou das relações de duração (velocidade) das ações, ou das relações de ordem dos acontecimentos ou ainda das diferentes instâncias narrativas.

"Urgê cias"[45] que narram a angústia da família na sala de espera do hospital, sem receber notícias de Henrique. Nesses capítulos, o leitor é levado a acreditar que os fatos são narrados de forma quase imediata, como se ocorressem no momento da leitura, apesar de o tempo verbal utilizado pelo narrador homodiegético ser o pretérito.

No hospital, também há outras pessoas à espera de notícias, entre elas, uma família numerosa de ciganos cujo patriarca encontra-se internado naquele local. Por meio dessa família, é introduzido um elemento cômico ao romance, sobretudo em um diálogo inusitado entre Rogério e um cigano que tenta, sem sucesso, vender um aparelho celular. Ao descrever a família dos ciganos, o narrador heterodiegético apresenta, de início, uma entoação jocosa, revelando um certo preconceito a esse grupo étnico; entretanto, no desenrolar da narrativa, os ciganos atuam de forma empática em relação à Marta que busca informações sobre o estado de saúde do filho recém-atropelado.

No oitavo capítulo, o narrador Abílio recebe, da esposa, algumas informações imprecisas sobre o acidente: "Pois esse portão ficou aberto, não se sabe como, alguma desleixada que esqueceu de fechá-lo, e o Henrique saiu; aparentemente foi no intervalo da manhã, ele apanhou o portão aberto, saiu" (Romão, 2018, p. 77). Ao tomar conhecimento desses sucintos detalhes do acidente do neto, o monólogo interior de Abílio apresenta uma cena bruta descrita por palavras violentas:

> É difícil para ela [a esposa] falar do acidente, do acontecimento próprio da tragédia, e eu até agradeço não ter de ouvir. Seria como aquelas pessoas que enjoam quando

[45] Destaca-se que "Urgê cias" é grafado sem a letra "n", pois é a forma como consta na placa do hospital "e a administração não a tem reparado porque facilita a distinção" (Romão, 2018, p. 26).

> se menciona a palavra pus, porque consubstanciam na cabeça a matéria e não a palavra, e com o acidente do Henrique seria o mesmo, e eu tenho de fazer um esforço para não ver o carro, o corpo dele a ser atirado contra o passeio ou a rojar pela estrada (Romão, 2018, p. 78).

A quebra definitiva do pacto de leitura pode ser estabelecida no capítulo "Urgê cias – III" (décimo primeiro capítulo da narrativa) quando Marta perde o "verniz civilizacional" (Romão, 2018, p. 58) e pressiona, de forma incessante, a campainha da sala onde o filho presumidamente se encontra.

> Marta dirigia-se numa determinação de tsunâmi para a porta das urgências, a porta da campainha, do intercomunicador, a porta dos códigos, e mal acabando de lá chegar, passando por todos aqueles que esperavam, de um lado e de outro, como se não existissem, pôs o dedo na campainha e deixou-se estar, como se a campainha fosse um fio descarnado e ela lá ficasse agarrada por via de uma corrente elétrica incessante. [...] Marta estava determinada a não abdicar de uma resposta, de uma resposta qualquer, de uma resposta acerca do filho dela, de como estava, nem que fosse uma resposta curta (Romão, 2018, p. 113-114).

Apesar do apoio dos ciganos que "não deixavam de dar a aprovação ao acto de rebeldia" (Romão, 2018, p. 117), a tentativa de Marta fracassa, revelando tratar-se de uma alegoria[46], ou seja, a representação de uma ideia mais ampla a ser inferida pelo leitor. Portanto, a indiferença dos funcionários do hospital em relação aos familiares dos pacientes internados pode configurar uma crítica ao

[46] Muito presente na obra saramaguiana, a alegoria consiste em um recurso literário que atribui à narrativa um significado paralelo para além de seu sentido literal. Segundo Berrini (1998, p. 113-114), a narrativa alegórica de Saramago "objetiva tornar mais sensível um pensamento, [...] pensamento que, apresentado diretamente e sem qualquer espécie de véu, não atrairia muito a atenção do leitor nem seria talvez entendido".

sistema de saúde, ou mesmo ao atendimento prestado pelos órgãos públicos em geral.

Essa arbitrariedade aproxima *Autismo* à obra *O processo*, de Franz Kafka (1883-1924), publicada em 1925: um romance do absurdo em que, ao ser quebrado o pacto de verossimilhança, o leitor competente percebe que se trata de uma alegoria, revelando uma crítica a um sistema opressor que segue leis próprias e arbitrárias. Em *O processo*, o protagonista Josef K. é acusado por algo que não lhe é revelado e é submetido a um inusitado inquérito.

> **K. FOI AVISADO PELO TELEFONE** de que no domingo seguinte teria lugar um pequeno inquérito sobre o seu caso. Chamaram-lhe a atenção para o fato que esses inquéritos se sucederiam regularmente, se não toda semana, pelo menos, com frequência. [...] A definição do domingo como dia de inquérito havia sido tomada para não perturbar K. na sua atividade profissional. [...] Evidentemente ele precisava comparecer sem falta, não era necessário adverti-lo. Indicaram-lhe o número da casa onde deveria se apresentar; ela ficava numa rua longínqua de subúrbio, na qual K. nunca tinha estado (Kafka, 2005, p. 36).

No excerto, é perceptível a incoerência dos procedimentos: o acusado é convocado, por telefone, para um primeiro inquérito, que ocorrerá em um domingo, em um endereço desconhecido. Posteriormente, Joseph K. dá-se conta de que o horário do inquérito não fora informado. Ao chegar no local marcado, o protagonista depara-se com um ambiente inapropriado para um inquérito: "ao subir, perturbou várias crianças que brincavam na escada e que o olharam com hostilidade quando ele passou ou pelo meio delas. 'Quando eu voltar aqui da próxima vez, preciso trazer doces para conquistá-las ou então a bengala para as espancar', disse consigo mesmo" (Kafka, 2005, p. 40).

Assim como em *O processo*, também em *Autismo*, o leitor depara-se com situações inusitadas e incoerentes, como a que se lê no décimo oitavo capítulo, intitulado "Urgê cias", em que Amélia, a mãe de Marta, consegue o código para a entrada na sala da emergência:

> É como um código de multibanco, são quatro números, mas é mais fácil, porque é o mesmo número quatro vezes, percebem?
> Com isso, Amélia falando numa voz de quem segreda, enquanto nos reuníamos em torno dela, esperava que percebêssemos o que ela conseguira, quando voltara precipitadamente da demanda pela comida e pela água, interrompida pelo alarme natural que eclode em cada mãe, na sequência da audição de uma sirene de ambulância.
> Nós não vamos entrar assim pelas urgências adentro, atirava Rogério [...] (Romão, 2018, p. 179).

Não fosse pela possibilidade de uma invasão, as salas de emergências nos hospitais não estariam protegidas por fechaduras eletrônicas; entretanto, o inusitado da situação narrada em *Autismo* refere-se à longa espera por notícias sobre o acidente da criança, o que leva Marta a responder a Rogério: "eu não tenho ideia de ficar aqui sem saber o que se passa com o meu filho. Estamos cá desde manhã e ainda não sabemos nada, ninguém nos vem dizer nada e na verdade a gente nem sabe, ó meu Deus, a gente nem sabe se está no sítio certo, ou mesmo se ele está vivo!" (Romão, 2018, p. 179)[47].

Ao analisar *A charca*, de Manuel Bivar, obra publicada em 2021, Angelini (2024) defende que as frequentes catástrofes naturais, consequências irreversíveis da ação humana, são temas recorrentes na literatura hipercontemporânea. Na obra que constitui seu objeto de estudo, a natureza

[47] A palavra "sítio" em português lusitano corresponde a "lugar" na língua portuguesa falada no Brasil.

surge, segundo Angelini (2024), como personagem, "Quer dizer, a natureza não é um mero pano de fundo, um cenário narrativo, um efeito literário" (Angelini, 2024, p. 58). Em *Autismo*, por sua vez, não há referências ao meio ambiente e às preocupações relativas às mudanças climáticas ou ao consumo inconsciente dos recursos naturais. O trágico acidente de Henrique tampouco constitui o tema da narrativa. Por meio de uma leitura mais reflexiva, percebe-se que o tema do romance de Valério Romão é a identificação (e a aceitação, tanto quanto possível) do diagnóstico do menino: Transtorno do Espectro Autista (TEA).

Embora os primeiros estudos sobre esse transtorno datem do início do século passado, para Lazzarini e Elias (2022), pesquisadores da área da psicologia, a adoção e popularização do termo dá-se, entre outros motivos, pela versão mais atual do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, publicada em 2014 pela Associação Americana de Psiquiatria (APA). Evidencia-se, portanto, que o TEA consiste em um tema bastante atual, cujos sinais bem como a indeterminação de suas causas e, principalmente, de seu prognóstico fazem parte de debates no âmbito da ciência e do senso comum.

Nesse contexto, o romance de Valério Romão traz à tona um tema que, apesar de não estar aparentemente relacionado a catástrofes e a questões ambientalistas, preocupa (e impacta) a sociedade moderna. A polêmica temática torna o livro "brutal de tão honesto", conforme descrito na resenha do jornal português *Expresso*, que é apresentada na contracapa da edição brasileira (Romão, 2018, quarta capa). Na mesma contracapa, lê-se a resenha da revista *Time Out*, que diz: "Romão vai diretamente à jugular" (Romão, 2018, quarta capa). Essas palavras vão ao encontro das percepções

de Angelini (2024) acerca da obra de Manuel Bivar: "um murro na cara" (Angelini, 2024, p. 60).

O impacto causado pela escrita hipercontemporânea releva-se não apenas pelo tema, mas também pelas vozes surpreendentemente francas das personagens, como se vê no monólogo da mãe angustiada pela inércia do filho:

> Anda amor, anda com a mãe
> Vamos brincar?
> O que queres fazer? Vamos brincar com os carros?
> Diz carro
> C-A-R-R-O
> Vá, diz lá só uma vez
> C-A-R-R-O
> Tu já disseste uma vez, há tempos
> Lembras-te, amor?
> [...]
> Porra, Henrique, merda!
> Olha, diz merda
> Diz M-E-R-D-A (Romão, 2018, p. 107-108).

Essa fala sem filtros e ríspida também é identificada no discurso do narrador homodiegético, principalmente quando se refere à esposa: "Quando cheguei a casa dei com o estafermo a tentar enfiar uma perna numa meia, sem grande sucesso. A cena, não fora a pressa, tinha o seu quê de cômico. Ela puxava a meia, contorcia-se para a frente até onde os debruns da banha a deixavam chegar [...]" (Romão, 2018, p. 74).

Arnaut (2018, p. 15, tradução nossa) ressalta que o confronto à violência que permeia o tempo presente, "assim como a intensa dedicação à forma e a seu uso como registro dessa mesma violência" pode apresentar ao leitor "alguma possibilidade de resistência". É nesse sentido que a catedrática defende a necessidade de uma troca de termos, assumindo o hipercontemporâneo como o termo indicado para caracterizar os novos temas e os novos cenários

que refletem as mudanças do comportamento "(inter) individual e (inter)social, resultados de um mundo novo, globalizado, em constante transformação [...], que está se tornando extremamente violento" (2018, p. 15, tradução nossa).

Considerações finais

Não é por acaso que os textos literários são objetos de estudo das ciências humanas. Na visão de Bakhtin (2015), se comparados aos discursos retórico, judicial ou político, o discurso literário "transmite com muito mais sutileza que os outros todas as transformações na interorientação socioverbal" (Bakhtin, 2015, p. 159) – motivo pelo qual o teórico considera os romancistas à frente dos filósofos. Além disso, Bakhtin ressalta que "as condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época. Nesse sentido, compreende-se que a estética literária, de modo involuntário, reflete as transformações da sociedade do seu tempo.

No século XXI, são evidentes as mudanças decorrentes, entre outros fatores, dos avanços tecnológicos: mudanças referentes aos hábitos de consumo ou do mercado de trabalho e, principalmente, às relações humanas. Essas transformações são, portanto, refletidas na estética literária que, pelos estudos de Arnaut (2024) e Angelini (2024), requerem uma nova terminologia: o hipercontemporâneo, cujas características abrangem desde temáticas atuais, que remetem a contextos de violência, até recursos da estética literária, dos quais se destacam a intertextualidade, a estrutura não linear e a multiplicidade de vozes narrativas.

No romance *Autismo*, de Valério Romão (2018), a intertextualidade é identificada na composição de fragmentos de textos que incluem monólogo interior, diálogos, blogs, além de uma narrativa tradicional com citações diretas e indiretas, intermediadas por um narrador heterodiegético. No tempo presente da narrativa, a história está confinada ao espaço da sala de espera do hospital em que o menino Henrique é atendido após ter sido atropelado em frente à escola. À narrativa do tempo presente são intercaladas situações anteriores, apresentadas por diferentes vozes narrativas (as vozes dos pais e do avô do menino) que revelam ao leitor a temática da história: as dificuldades enfrentadas pelo casal Rogério e Marta ao descobrirem "no filho os sinais de uma doença que o isola do mundo e do afeto dos pais" (Romão, 2018, quarta capa). A angustiante falta de notícias sobre o estado de Henrique dá indícios de uma ruptura com o convencional, estabelecendo um novo pacto com o leitor em que se permite a compreensão da história por um viés alegórico, a partir das ações despropositadas (ou kafkianas) que se intensificam ao longo da narrativa.

No entanto, para além da estética literária, o tema da obra de Valério Romão, apresentado por uma linguagem bruta (ou crua, aparentemente livre de filtros), é o elemento que mais a aproxima da categoria do romance hipercontemporâneo: a violência como parte da condição humana. Os conflitos interiores de Rogério, ainda que justificados pela ausência de seu pai e acentuados pela condição irreversível do filho autista, revelam-no um sujeito egoísta, incapaz de adaptar-se às mudanças impostas pela realidade.

Referências

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Gente sem mundo: o falhanço da civilização na obra A *charca*, de Manuel Bivar. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 57-74, jan./jun. 2024. Disponível em: https://doi.org/10.58943/irl.v1i58.18732. Acesso em: 2 dez. 2025.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik; CANILHA, Samla Borges. The shattered narrative of Mafalda Ivo Cruz. *In*: ARNAUT, Ana Paula; MEDEIROS, Paulo de (ed.). **The hypercontemporary novel in Portugal**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2024, p. 180-196.

ARNAUT, Ana Paula. Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re) figurações da personagem. **Estudos Literários**, [*S. l.*], v. 8, p. 19-44, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341142476_DO_POST-MODERNISMO_AO_HIPERCONTEMPORANEO_MORFOLOGIAS_DO_ROMANCE_E_REFIGURACOES_DA_PERSONAGEM. Acesso em: 21 nov. 2025.

ARNAUT, Ana Paula; MEDEIROS, Paulo de. Introduction. *In*: ARNAUT, Ana Paula; MEDEIROS, Paulo de (ed.). **The hypercontemporary novel in Portugal**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2024, p. 13-19.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1988.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago**: o romance. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fabio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195. Acesso em: 20 maio 2025.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LAZZARINI, Fernanda Squassoni; ELIAS, Nassim Chamel. História social e autismo: uma revisão de literatura. **Revista Brasileira de Educação Especial**, v. 28, n. 1, p. 349-364, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1980-54702022v28e0017. Acesso em: 2 dez. 2025.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin:** criação de uma prosaística. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Raquel Trentin; WERLANG, Gérson. Dialogismo no romance português. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/13810/11705. Acesso em: 20 maio 2025.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

ROMÃO, Valério. **Autismo**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa.** 12. ed. Porto: Porto Editora, 1982.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2005, p. 209-217.

Para poetizar a sala de aula: a narrativa de Afonso Cruz

Caroline Valada Becker[48]
Fernanda Borges[49]

Introdução ou aceitar que somos seres de desejos

"somos seres de desejo, não apenas de necessidades"
(Petit, 2024, p. 12).

O último livro da pesquisadora Michèle Petit apresenta um título assertivo: *Somos animais poéticos*. A partir dessa perspectiva, compreender a constituição do sujeito como um ser (um animal) que se encanta, comove-se e constitui-se a partir das e nas narrativas (ficcionais ou não), em alguma medida, auxilia docentes a compor uma sala de aula – isto é, práticas pedagógicas – que convida ao alumbramento, que provoca (tenta provocar) brilho nos olhos, sempre ancorando-se na palavra – ora escrita, ora falada –, sugerindo (e comprovando?) que o utilitário não basta. Para tornar o mundo mais habitável, podemos mobilizar a arte, em especial, no tempo e no espaço da escola. Certamente, reencantar a realidade escolar e poetizar a sala de aula, como sugere Petit, são ações que engendram sonhos e, para essa realização, a figura do/a mediador/a

[48] Graduada em Letras (UFRGS), mestra e doutora em Teoria da Literatura (PUCRS). Atua como docente de Literatura e Língua Portuguesa no Colégio de Aplicação da UFRGS (CAp-UFRGS).

[49] Graduada em Letras (UFRGS), mestra em Literatura Comparada (UFRGS), doutora em Teoria da Literatura (PUCRS). Atua como docente no Colégio Marista Rosário.

de leitura entra em cena. No tempo presente, quando a leitura literária se torna "uma prática cultural altamente valorizada no discurso social, mas pouco considerada como prática efetiva em nossa sociedade" (Munita, 2024, p. 91), professores/as figuram como personagem indispensável de um enredo marcado pela educação literária e cujo desfecho é a formação de leitores/as de literatura.

No livro *Buscar indícios, construir sentidos*, Graciela Montes traz uma provocação pertinente: para ela, "a leitura perdeu seu velho significado social e não consegue construir um novo, que corresponda ao mundo contemporâneo" (Montes, 2020, p. 264). Embora difusa, confusa e/ou ressignificada, a arte da *palavra-escrita* resiste e persiste; mesmo diante da crise – ou ainda com mais fôlego quando há conflito, como sugere Michèle Petit –, os livros se estabelecem como segunda casa, um outro teto, um encontro com o Outro e consigo mesmo. Em diferentes situações e principalmente em sala de aula, mediadores/as de leitura representam pontes, mostram-se seres de hospitalidade, dispostos/as a receber leitores/as que, infelizmente, nem sempre demonstram entusiasmo. Assim, em meio a cenários marcados por distopias (poderíamos listar incontáveis barreiras, entraves ou dores que habitam o sistema educacional), o furo utópico[50] acontece, e o ato de ler literatura mantém-se como prática "imprescindível para um projeto de vida que pretenda superar uma sobrevivência cotidiana" (Castrillón, 2011, p. 38). Ou seja, um viver que assume o inutilitarismo e que vai ao encontro do fabular e da palavra poética.

[50] A imagem do "furo" (algo que pode ter pequenas dimensões e, por vezes, não ser percebido) representa a ruptura incitada pelas ideias utópicas; pesquisadores que se dedicam a compreender o utopismo e o distopismo utilizam termos como hiato, rasgo e fratura (Berriel, 2005).

Habitados/as pela potência do literário, convictos/as de que os livros configuram-se como convites – ao viver, ao pensar, ao sentir –, nós, docentes, atuamos em diferentes salas de aula, em diferentes instituições, em diferentes contextos sociais e culturais. Olhamos para os/as jovens dispostos/as em mesas e cadeiras enfileiradas, atravessados/as por dois anos de pandemia, mergulhados/as em um mês de enchente, e novamente ponderamos: sejamos inutilistas. Então, como mediadores/as de leitura literária, como responsáveis pela democratização do acesso ao livro e pela elaboração da educação literária, escolhemos uma obra a ser lida por todos/as estudantes[51].

A escolha do *corpus* é sempre um momento desafiador, afinal, toda seleção é, ao mesmo tempo, um ato de exclusão. Quando selecionamos uma obra para ser lida coletivamente no tempo e espaço escolar, como mediadores/as de leitura literária, no momento do nosso planejamento, podemos (devemos?) perguntar: quais são as potências deste livro? Quais são os aprendizados literários que este livro oferece? Com isso, poderemos compor dispositivos didáticos (materiais, tarefas, projetos) que auxiliam a experienciar a leitura, que são capazes de auxiliar os/as estudantes a progredir como leitores. Em síntese, ao elaborar um dispositivo didático (ao escolarizar e didatizar uma leitura literária), respondemos esta pergunta, lançada por Felipe Munita no livro *Eu, mediador(a)*: "Como os livros infantis

[51] Uma das palavras mais potentes para o campo educacional é *diversidade*. Quando nosso objetivo é elaborar uma pedagogia que oportunize a educação literária, prever diversidade de modos de ler, diversidade de dispositivos pedagógicos, diversidade de autores/as, diversidade de gêneros literários, diversidade de escolha. Ou seja, as intencionalidades pedagógicas, sempre objetivando compor e auxiliar uma trajetória leitora para os/as estudantes, pode (deve) prever escolhas diversificadas do que será lido, ora o/a docente indica, ora o/a estudante escolhe.

e juvenis ajudam a aprimorar a competência literária do leitor em formação?" (Munita, 2024, p. 106).

A breve narrativa *Vamos comprar um poeta*, de Afonso Cruz, é uma escolha potente. A prosa dialoga com as distopias clássicas e contemporâneas e, ao mesmo tempo, convoca o campo poético. Nessa obra, a percepção poética do viver mistura-se ao viver marcadamente distópico, representando os seus paradoxos. *Vamos comprar um poeta* tem feito morada nas salas de aula, em especial após a seleção do PNLD Literário de 2021[52], garantindo a distribuição de exemplares às escolas públicas do Brasil. Neste texto, intitulado "Para poetizar a sala de aula: a narrativa de Afonso Cruz", apresentamos alguns apontamentos sobre educação literária e abordamos uma prática de sala de aula que oportunizou a leitura integral da referida obra de Afonso Cruz.

1. Vamos comprar um/a professor/a? Ponderações sobre o/a docente mediador/a de leitura e sobre a educação literária

A trajetória docente é intensa: somamos quatro anos (ou mais) cursando a graduação; realizamos dois ou mais estágios na Educação Básica (a depender da ênfase da licenciatura); por vezes, experimentamos alguns semestres atuando como bolsista de pesquisa ou de extensão; elaboramos o trabalho de conclusão de curso (TCC). Já com o diploma na mão, assumimos a regência de turmas do Ensino Fundamental II ao Ensino Médio, na etapa regular ou na Educação de Jovens e Adultos (EJA). Desbravamos

[52] Disponível em: https://pnld.nees.ufal.br/pnld_2021_literario_ensino_medio/inicio.

salas de aula povoadas por sujeitos únicos – os/as estudantes – e, ao mesmo tempo, por desafios que se multiplicam; seja na rede pública, seja na rede privada (cada contexto com suas especificidades), o/a professor/a é convocado/a a pensar sobre diferentes entraves e obstáculos e muitos deles não se referem aos conteúdos e perspectivas da sua área de formação.

Com o diploma na mão, assumimos a identidade de professores/as e nos tornamos responsáveis por promover uma educação linguística ancorada nos letramentos e uma educação literária cujo paradigma seja o ato de experienciar a leitura[53] e o de construir sentidos[54]. Dessa forma, diante de, em média, 30 e 35 jovens, como docentes, comprometemo-nos com: (I) o "processo de capacitar o cidadão brasileiro para o exercício fluente, adequado e relevante da linguagem verbal, oral e escrita" (Antunes, 2003, p. 35); e (II) a democratização do acesso ao livro, já que "ter acesso à leitura não garante de maneira absoluta a democracia, mas não tê-lo definitivamente a impede ou, pelo menos, a retarda" (Castrillón, 2011, p. 62-63).

Finalizamos a graduação comprometidos/as com os objetivos acima mencionados. Entretanto, durante o curso, é frequente o silenciamento diante de reflexões sobre o ensino de literatura e sobre a educação literária. Quantas disciplinas ofertadas pelas instituições de Ensino Superior dedicam-se a pensar sobre a prática de sala de aula, especificamente elegendo a leitura literária como elemento central?

[53] O verbo "experienciar" vem das proposições de Jorge Larrosa (2018, p. 18): "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca".

[54] Assumimos a perspectiva de que o/a mediador/a de leitura tem como objetivo ajudar estudantes a elaborarem os sentidos a partir do que leem, qualificando os processos interpretativos, ou seja, "auxiliar os alunos a avançar em sua competência literária pela aquisição de conhecimentos reutilizáveis em outros processos de leitura" (Munita, 2024, p. 188).

Quantas disciplinas apresentam a literatura infantil e juvenil, promovem leitura coletiva e debate, pensando na Educação Básica? Nas aulas ao longo da graduação, de que modo e quantas vezes o ensino ancorado apenas na historiografia e nos discursos oficiais sobre os livros (a crítica autorizada) foi questionado? Nessas aulas, quantas vezes os/as docentes acadêmicos/as mencionaram conceitos como "experiência de leitura", "medidor/a de leitura", "projetos de leitura", "bibliodiversidade", "comunidade de leitores", "educação literária"? Quantas disciplinas ou quantos momentos em diferentes disciplinas dedicaram-se a perguntar aos/às futuros/as professores/as quais seriam os propósitos da literatura na Educação Básica? Quantas vezes, ao longo da graduação, listamos objetivos e pensamos em caminhos possíveis, selecionando, ainda, repertório teórico pertinente para as ponderações aqui apresentadas?

Como explica Felipe Munita (2024, p. 43), "hoje em dia, é evidente que não basta gerar condições materiais de acesso à cultura escrita para multiplicar, como se desejava, a experiência de leitura em todos os grupos sociais", daí a importância de sermos professores/as-pensantes, que questionam a formação vivenciada ao longo da graduação, que tensionam as relações entre teoria e prática, sempre à procura da "escolarização adequada da literatura" (Soares, 2003, p. 25). Dando eco às palavras de Munita, é preciso promover ações pedagógicas que tenham sentido (ou seja, com objetivos definidos), coerência (ou seja, que mantenham relação com a composição pedagógica da instituição escolar e entre si ao longo do ano) e continuidade (ou seja, que compreendam o tempo solicitado pelo processo cujo objetivo é formar leitores).

Para formar leitores/as, é imprescindível que sejamos docentes que leem:

> O propósito de formar leitores exige professores bem formados, conscientes da necessidade de mudanças importantes na estrutura social da escola e atualizados, não por meio de cursos breves ou oficinas, mas, sim, por meio de programas de longa duração, que partam de sua prática cotidiana e que também introduzam o conhecimento da teoria e a necessidade da reflexão e do debate. Formação que lhes permita romper com a tradição de ensinar como aprenderam. Professores também formados como leitores e escritores, condição primordial para ensinar a ler e a escrever (Castrillón, 2011, p. 24).

A formação docente pode e deve ser pensada também na pós-graduação, afinal, os mestres e doutores que ocupam as universidades são os/as formadores/as dos/as docentes que atuam nas escolas. Não raras vezes, os anos de mestrado e de doutorado silenciam quaisquer reflexões sobre a sala de aula, sobre a função docente e sobre o compromisso com a mediação de leitura; professores/as de universidades, por vezes, esquecem que também são mediadores/as de leitura e que os/as jovens adultos/as que cursam licenciatura em Letras nem sempre construíram trajetórias robustas como leitores/as. Dessa forma, tanto na graduação quanto na pós-graduação, experienciar práticas de leituras que, por exemplo, possibilitem a inscrição das subjetividades e que constituam comunidades leitoras pode auxiliar a ampliar, de modo qualificado, nosso repertório (e nossa memória) de situações de leitura. Como explica Munita (2024, p. 245):

> claro está que a formação docente deve se ocupar de enriquecer a experiência leitora dos futuros mediadores. [...] as faculdades de educação e outras instituições formadoras não devem pressupor que todos os seus estudantes são leitores entusiastas, mas sim assumir o

> desafio de formar professores com experiências positivas em relação à leitura e à escrita.

No mundo como o conhecemos – em contraste com o ficcional –, não compramos poetas, assim como não compramos professores/as. O personagem poeta criado por Afonso Cruz suscita mudanças à sua volta, assim como professores/as transformam realidades, mesmo enfrentando algumas amarguras inerentes à profissão. A personagem narradora do romance, tão jovem quanto nossos/as estudantes, após conhecer o poeta, torna-se "cada vez mais inutilista", pensando "em coisas só pela sua beleza" (Cruz, 2020, p. 59). Inevitável associar à nossa prática cotidiana: em sala de aula, há momentos assim, circunstâncias nas quais queremos "apenas" experimentar o sabor das palavras. Entretanto, em sala de aula, o compromisso de ler – fruir – soma-se ao compromisso de elaborar uma prática pedagógica "que leve os alunos a participar efetivamente nos processos de compreensão e recepção do discurso literário" (Munita, 2024, p. 62). Em outras palavras, trata-se de incitar a competência interpretativa (em sala de aula, sempre orientada pelo/a mediador/a), de promover a construção de hábitos de leitura (a busca pela leitura autônoma) e de permitir e provocar o envolvimento pessoal com os textos, implicando e potencializando as subjetividades. Isso tudo sem esquecer que

> O que a experiência da leitura tem de insubstituível talvez seja o fato de abrir os olhos e provocar esse pensamento vivo, o fato de atrair ideias, sugerir comparações insólitas, inspirar, despertar. [...] É por isso que tantos escritores leem antes de começar a escrever, é por isso que tantos sábios gostam da poesia ou dos romances para reavivar sua atividade inventiva, para que surjam conexões inesperadas. Trata-se de todo um pensamento aberto para o exterior, e talvez seja por isso que olhamos

> ao longe quando erguemos os olhos de um livro (Petit, 2019, p. 66).

2. Narrar o que se faz em sala de aula e (re)pensar propostas pedagógicas

Afonso Cruz é um dos autores portugueses de destaque da literatura hipercontemporânea, isto é, aquela produzida a partir dos anos 2000. Integrando a novíssima literatura portuguesa, sua obra é marcada pela intermidialidade, pelo diálogo de diversas artes, áreas e discursos, ou seja, pela experimentação narrativa. Além de ser autor também de livros infantis, peças teatrais, poemas e ensaios, Cruz é ilustrador e músico – um artista cujas obras mesclam criatividade e inovação temática e estrutural. As características da poética de Afonso Cruz enquadram-se nas características catalogados por Arnaut (2018) como traços importantes da ficção hipercontemporânea portuguesa, como a subversão formal, a suspensão da linearidade narrativa, a dissolução das categorias narrativas canônicas (narrador, tempo, espaço, personagem), bem como práticas metaficcionais e interartísticas que compõem a ficção mais recente.

A narrativa *Vamos comprar um poeta* foi publicada em 2016 em Portugal, chegando ao Brasil em 2020. É narrada em primeira pessoa por uma mulher que relembra parte de sua adolescência quando sua família compra um poeta e depois o abandona. Na sociedade com traços distópicos descrita na obra, é possível comprar certos seres humanos, os artistas, considerados indivíduos de segunda categoria e vendidos em lojas que remetem aos *pet shops*. A narradora convence a família a comprar um artista para o entretenimento da família, e o poeta é o escolhido por não fazer

tanta sujeira como fazem os pintores, por exemplo. Quando chega à casa da protagonista, o poeta não tem sequer um cômodo para se instalar: deve dormir em uma pequena cama embaixo da escada, como se fosse um cachorro. Esta sociedade que desvaloriza a arte e os artistas tem uma mentalidade materialista, reconhecendo somente a produtividade e o lucro como elementos relevantes para seu desenvolvimento. Dentro dessa lógica, todos os objetos têm seu patrocínio estampado – exceto as roupas e os utensílios do poeta –, os sentimentos são medidos e descritos por porcentagem, cada porção de alimento é referida com o peso exato, os beijos são depósitos de saliva e os nomes dos indivíduos correspondem a códigos que misturam letras e números. Percebe-se, desse modo, a extinção da subjetividade em elementos do cotidiano.

No entanto, a protagonista, a partir de seu convívio com o poeta, vai paulatinamente modificando sua visão de mundo e compreendendo a linguagem poética. Assim como os demais personagens, inicialmente ela sente um grande estranhamento em relação ao modo de vida e às perspectivas do poeta, mas o sentimento de amizade e a abertura ao novo que ele representa levam-na ao lirismo e ao amor pelas palavras. Todos os membros da família, de diferentes formas e em diferentes medidas, são influenciados pelas palavras do poeta, o que não os impede, todavia, de abandoná-lo ao passarem por dificuldades financeiras. Somente a narradora parece se importar genuinamente com ele. Mesmo com um desfecho melancólico e distópico em um certo sentido, a obra apresenta cenas que mesclam humor e lirismo de forma fluida e leve, trazendo uma reflexão fundamental para a contemporaneidade:

> O poeta dizia que os versos libertam as coisas. Que quando percebemos a poesia de uma pedra, libertamos a pedra da sua "pedridade". Salvamos tudo com a beleza. Salvamos tudo com poemas. Olhamos para um ramo morto e ele floresce. Estava apenas esquecido de quem era. Temos de libertar as coisas. Isso é um grande trabalho (Cruz, 2020, p. 77).

Walter Benjamin, no clássico "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", discute acerca da aura do objeto artístico, acerca de sua autenticidade e de sua extinção no contexto moderno. Na obra de Afonso Cruz, o poeta relembra à narradora sobre a sua autenticidade como ser humano, que abstrai, critica, reflete, sente, poetiza. Como se a aura a ser devolvida fosse a humana – aquela que criou um mundo materialista e tecnocrático –, mas também criou a arte.

> Sendo assim, por mais que o universo distópico em que as personagens de *Vamos comprar um poeta* promova a perda do lugar de ação sofrida pelos artistas (no caso o poeta) na sociedade capitalista; por mais que a arte ou os artistas sejam reduzidos a meros produtos a serem comprados – e destituídos de um lucro, um traço positivo no que tange o crescimento econômico –, ainda sim, é através da autenticidade de cada representante da arte, da sua singularidade e trabalho de plasmação que o objeto artístico reluz nesse universo imerso pelas trevas do capital. Desta forma, a figura do poeta é aquela que traz em si mesma a representação da possibilidade da aura em meio a tanta reprodutibilidade técnica e na indiferença dos meios de produção para com a subjetividade do sujeito (Menezes, 2021, p. 132).

A resistência da subjetividade reitera que "somos seres de desejo, não apenas de necessidade" (Petit, 2024, p. 12), justamente um dos motes de *Vamos comprar um poeta*. Por essa e outras potências da narrativa, a obra integra a lista de leituras das turmas de primeiro ano do Ensino Médio do Colégio Marista Rosário desde 2021. A cada ano

surge a indagação se a obra deve ser substituída por outra ou não, e a resposta tem sido negativa em razão do ótimo acolhimento que a história tem entre os/as estudantes e dos desdobramentos que essa leitura proporciona. Em termos pragmáticos, o fato de a atividade ser proposta em uma tradicional escola particular de Porto Alegre, onde a maioria dos alunos consegue adquirir o livro sem dificuldades, e o fato de os/as adolescentes vibrarem ao verem a proposta de leitura de um livro com menos de cem páginas são propulsores reais das discussões em sala de aula: "afinal de contas, se é um livro tão curtinho, por que não tentar lê-lo?". No entanto, para além das preferências discentes, a narrativa de Afonso Cruz evidencia elementos distópicos presentes em nossa sociedade, os quais são muito reproduzidos por essa faixa etária de leitores/as, de 15 e 16 anos, de uma elite branca: a preferência por roupas que estampem claramente a marca a que pertencem ou mesmo o pensamento utilitarista de que arte não serve para nada ou o estereótipo de que ser artista é hobby, não trabalho.

A partir disso, discutem-se as semelhanças e as diferenças entre a sociedade em que se passa a história e a sociedade em que vivemos, os elementos da narrativa com ênfase na narração em 1ª pessoa, a perspectiva metalinguística, as belas definições de literatura que a obra nos oferece, as transformações pelas quais cada personagem passa ao experienciar a poesia. Discutir significa *conversar*, verbo que ganha contorno de metodologia e recebe destaque nas reflexões sobre educação literária. Para Michèle Petit, "ler faz com que as crianças, os adolescentes, as pessoas idosas falem por si mesmos, ou uns com os outros" (Petit, 2009, p. 103); na perspectiva de Cecília Bajour, "o ato da leitura consiste em grande medida na conversa sobre os livros

que lemos" (2012, p. 22). A conversação é, na verdade, uma "socialização assistida" (Munita, 2024, p. 152) e auxilia a compor a comunidade de leitores/as, isto porque

> No âmbito da educação literária, compreendemos a discussão como um espaço de construção de sentido dentro de um "círculo de leitura" definido pela interação com outros (os colegas, o professor e o texto) e cujo propósito é trazer à tona múltiplos pontos de vista sobre uma obra. Trata-se, portanto, de uma situação dialógica, uma coprodução acumulativa de significados de um texto, conduzida pelo mediador e destinada a fazer emergir a compreensão das crianças pelo confronto das diversas interpretações surgidas em um grupo de leitura compartilhada (Munita, 2024, p. 192-3).

Na conversa sobre *Vamos comprar um poeta*, o substantivo "inutilismo" e o adjetivo "inutilista" ganham destaque.

> Discutimos com intensidade e quase cancelámos quaisquer transferências de afetos que pudéssemos ter uma pela outra. A NM 792 chegou a acusar-me de inutilista, que é o que o meu irmão acha de mim, de forma injusta, já que não sou nada disso. Gostava de ter um poeta, e depois? Há muitos estudos que afirmam que ter um artista, um bailarino, um ator, ou mesmo um poeta, ajuda a combater o stress, a baixar o colesterol mau, o que nos torna cidadãos e profissionais mais produtivos, concentrados e eficazes. Ora bem, nada mais útil do que isso (Cruz, 2020, p. 27-28).

O termo "inutilista" surge na obra, durante a conversa entre a narradora e sua amiga, como um insulto, uma palavra pejorativa para definir os indivíduos que pouco valorizam o lucro, o progresso material e as estatísticas do mundo financeiro, porém, os quais apreciam a arte de forma geral, querendo ter um artista de estimação, assim como a protagonista. Após a discussão com as turmas sobre a arte transcender aspectos pragmáticos (um livro serviria somente para melhor nivelar uma mesa, por exemplo), propõe-se um trabalho inutilista para os

estudantes: escrever um poema inspirado na leitura de *Vamos comprar um poeta*. Ressalte-se que o poema não é sobre o livro em si, mas sobre uma das temáticas suscitadas pela narrativa: a importância da literatura e da poesia, a sociedade materialista e a arte como um princípio humanizador. Essa proposta didática emerge da própria composição literária de Afonso Cruz, cuja prosa é capaz de versar sobre as potências do poético – daí a escolha de um processo de escrita (uma atividade de escrita criativa) que mobiliza versos e estrofes, para que os/as leitores/as expressem suas reflexões, sensações, emoções, dúvidas etc., a partir do que foi lido. A produção poética foi assim orientada oralmente em sala de aula e fornecida aos/às estudantes por meio de material em PDF disponível para consulta no repositório digital de cada turma. Abaixo, reproduzimos o enunciado entregue a eles/as:

> Vamos fazer um trabalho "inutilista" inspirados na leitura de *Vamos comprar um poeta*, de Afonso Cruz. Dessa forma:
> 1) Escreva um poema que aborde ao menos uma das seguintes temáticas presentes na narrativa: a) A importância da literatura ou da poesia; b) A sociedade materialista; c) A arte como um princípio humanizador. Além disso, seu poema deve conter, no mínimo, duas estrofes de quatro versos (quartetos) e apresentar rimas. Explore a sua criatividade e sensibilidade e crie a partir do que foi lido e do que foi despertado pela leitura.

Essa produção escolariza a leitura literária – o que é inevitável, pois acontece no espaço escolar –, porém o faz de modo qualificado e adequado, dando protagonismo à criatividade e à subjetividade. Assim, a tarefa torna-se um dispositivo didático que constitui um instrumento de mediação, o qual pode "estruturar os processos de pensamento dos alunos e fazê-los avançar em direção a formas

mais complexas e diversificadas de participação no universo da escrita" (Munita, 2024, p. 101).

Os temas apresentados podem se misturar desde que o poema tenha, no mínimo, duas estrofes de quatro versos e apresente rimas em algum momento. Ao relembrarem os tipos de rimas e serem apresentados a alguns poemas inspiradores de Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, Manoel de Barros e Fernando Pessoa, a mediação de leitura cria "condições para a realização de uma atividade" (Munita, 2024, p. 92), ampliando repertório e apresentando especificidades teóricas. Os/as estudantes também conhecem os critérios de avaliação do trabalho: sim, o trabalho propõe-se inutilista, contudo ainda não é possível fugir completamente do sistema de notas em que a escola está imersa, isto é, a atividade vale um ponto. Além de abordarem um dos temas e apresentarem rimas, os poemas produzidos devem primar pela autoria e pela criatividade e explorar a linguagem poética utilizando figuras de linguagem. É ainda possível estimular a criatividade e a autoria em tempos de ChatGpt? Sim, se atividade for realizada totalmente em sala de aula e se a utilização de dispositivos eletrônicos for critério para zerar a atividade.

Após toda a formalização da proposta do trabalho, há o anúncio do Sarau dos Primeiros Anos – mais uma situação de socialização de leitura e de fortalecimento da composição de uma comunidade de leitores/as. Também realizado desde 2021, ano em que foi apresentado em formato híbrido em virtude da pandemia de Covid-19, o sarau tem o objetivo de fazer os jovens poetas conhecerem as obras uns dos outros – uma proposta por adesão que conta apenas com o estímulo docente para que os poetas realizem a inscrição para participar e declamar os poemas.

Dessa forma, a proposta pedagógica apropria-se dos três caminhos de mediação sugeridos pelo pesquisador Felipe Munita (2024, p. 64): leitor e texto, leitor e outros leitores, texto e outros textos. Ou seja, cada estudante realizou a leitura individual da obra; uma vez realizada a leitura, houve conversas sobre o que foi lido e um sarau foi organizado, construindo, assim, uma comunidade leitora, que se relaciona a partir do literário; além disso, o texto literário de Afonso Cruz passa a dialogar com outros textos poéticos – poetas e poetisas que compuseram um repertório, bem como os/as estudantes que assumiram o lugar de autoria, elaborando versos ancorados na intertextualidade. Fica evidente que, no espaço escolar, a leitura literária figura como "suporte de aprendizagem", ou seja, realiza-se a leitura guiada de um texto desafiador que prevê a construção coletiva do significado global da obra, organizando tarefas que são dispositivos de acompanhamento.

Voltando ao sarau, além de apresentações musicais dos próprios estudantes do Ensino Médio, ele conta com a participação de uma comissão julgadora que escolhe os textos de destaque com base nos critérios supracitados e na clareza da declamação. A comissão julgadora é formada por professores do Ensino Médio, e, na edição de 2024, contamos com a participação do diretor do Colégio e de membros do Clube de Leitura do Ensino Médio do Colégio Rosário, a Sociedade das Epifanias Literárias.

Os autores dos textos escolhidos recebem, como menção honrosa, um certificado, um marca-texto do sarau e um livro, preferencialmente de poesia, para que continuem lendo e escrevendo seus poemas. Na quarta edição do sarau, em 2024, instituímos o voto popular, abrindo a votação também para a plateia, composta por estudantes

de diversas turmas. Os poemas agraciados com menção honrosa podem ser lidos pela comunidade escolar a partir da publicação via QR Code no *Conexão Rosariense*, jornal do Ensino Médio do Rosário que é organizado pelos próprios estudantes sob a supervisão dos professores de Produção Textual.

É importante ressaltar que durante os anos finais do Ensino Fundamental, os estudantes do Colégio Rosário participam da Mostra Poética, atividade tradicional da escola em que os alunos escrevem poemas sobre temáticas diversas propostas pelos docentes de acordo com assuntos relevantes abordados em cada ano/série, e os melhores textos são premiados. Dessa forma, quando chegam ao Ensino Médio, as turmas já têm certa experiência na escrita de poemas, tendo participado de eventos literários da escola, bem como de oficinas de escrita sobre o gênero proposto para criação, o que torna o sarau a partir de *Vamos comprar um poeta* uma continuidade desse processo de imersão na leitura e produção de poesia. A fim de aperfeiçoar a proposta de trabalho no Ensino Médio, tem-se como objetivo também ofertar uma oficina de escrita para os estudantes que quiserem participar e aperfeiçoar suas criações poéticas, como uma forma de se oferecer mais subsídios para aqueles que desejarem ampliar o repertório ao realizar a composição.

A escrita dos textos ocorre em sala de aula e pode ser elaborada individualmente ou em duplas. Como na grade curricular da escola só há um período de Literatura por semana, a produção dos estudantes também acontece durante os períodos de Língua Portuguesa, com a finalidade de que todos possam escrever um rascunho, tirar dúvidas e escrever a versão oficial para entrega. Após a correção da atividade e a devolutiva – com comentários sobre a seleção

vocabular, as figuras de linguagem utilizadas na composição e as imagens mobilizadas –, os estudantes interessados em participar do sarau fazem a inscrição, incorporando muitas vezes as sugestões e os comentários oriundos da devolutiva. No entanto, o evento é aberto também para a declamação de outros poemas, autorais ou não, por parte do público. No último sarau, alguns participantes declamaram poemas autorais de temas diversos, compartilhando a sua produção para além de uma possível menção honrosa da comissão julgadora.

O Sarau dos Primeiros Anos do Ensino Médio demonstra que ainda há espaço para a literatura, para a poesia, para o inutilismo de simplesmente compartilharmos o prazer de estarmos juntos discutindo ideias e sentimentos. O fato de constar apenas um período de Literatura na grade curricular da escola e cinco períodos de Matemática, por exemplo, talvez seja um sintoma da mentalidade capitalista e pragmática da sociedade em que vivemos e que é potencializada em *Vamos comprar um poeta*. Nada contra a Matemática, mas essa discrepância de carga horária evidencia aos/às estudantes que alguns componentes curriculares são, ou parecem ser, bem mais importantes que outros, como Filosofia, Sociologia ou Literatura, ou seja, ler, discutir e analisar a sociedade e o ser humano não ganham a mesma relevância que compreender e utilizar signos e operações matemáticas, assim como na narrativa de Afonso Cruz. Entretanto, tal qual a ficção, ainda há – sempre há –, os inutilistas que valorizam a arte e a cultura, aquilo que não se pode mensurar e, também, aqueles que, mesmo sem perceberem, são tocados pela delicadeza da poesia.

Conclusão ou o inutilismo justificado e desejado

"O que é que este poeta faz?
Poemas, respondi eu.
Para que servem?
Para muitas coisas. Há poemas que servem para ver o mar.
Eles olharam para mim, os olhos muito arregalados"
(Cruz, 2020, p. 44-45).

Nós, autoras deste texto, cursamos mestrado e doutorado, circunstâncias acadêmicas nas quais não elegemos como mote o ensino de literatura ou a educação literária, porém, hoje, atuamos como docentes na Educação Básica. Ou seja, o repertório teórico sobre literatura na escola acabou por depender de nossas buscas autônomas, de docentes que cruzaram nosso caminho, de eventuais disciplinas cursadas. Sem dúvida, nossa trajetória de leitoras e de estudantes (inclusive na pós-graduação) influencia (determina?) nossa prática pedagógica. Convocando nossa memória afetivo-literária, mobilizando saberes do campo da teoria da literatura e buscando reflexões sobre educação literária, assumimos o compromisso com a democratização do acesso ao livro e com a formação de leitores/as, tentando sugerir para a sociedade (para os/as estudantes, para os pais e responsáveis, para a coordenação pedagógica) que o fazer literário é indispensável, mesmo quando pode assemelhar-se ao inútil.

Ao refletir sobre a poética de Manoel de Barros, Leandro Belinaso (2020) propõe uma pedagogia poética, que seja despropositada em primeiro lugar e também oriunda do prazer de ler e de compartilhar a leitura:

> E se a formação e a prática docentes nos exigissem uma considerável dose de desutilidade poética? Como seriam as aulas que ministramos se elas criassem uma "zona de

> instabilidade"? E se arriscássemos a nos aproximar, nas práticas pedagógicas nas quais nos enredamos, daquilo que é considerado ínfimo, deforme, despropositado? E se poetizássemos nossas aulas em sintonia com o alerta de Waly Salomão de que "a vida não é uma tela e jamais adquire o significado estrito que se deseja imprimir nela" (2014: 235)? Como seria se resolvêssemos sair pela escola, como propõe Aline Krelling (2014), para procurar e fotografar coisas e seres desimportantes? Como nos entregaríamos a um processo formativo se levássemos em consideração o que Valter Hugo Mãe aponta sobre a poesia: mais do que representar evidências, "fazer surgir um [outro] modo de dizer" (2016: 7)? Seria possível dar uma cambalhota destrambelhada na linguagem da formação docente? Poderia a desutilidade ser potente à educação? (Belinaso, 2020, p. 133).

As justificativas pedagógicas têm de se fazer presentes devido a questões estruturais e burocráticas das quais os/as docentes ainda não podem se desenredar. No entanto, tais justificativas, que muitas vezes propõem utilidades específicas para atividades, não devem impedir uma prática pedagógica que respire poesia, que mobilize cartografias narrativas e afetivas, pois "A literatura, a poesia e a arte perfazem percursos que nos abrem ao risco da transformação subjetiva e sensível. O que pode mais desejar a formação docente? Deformar-se, quem sabe, se levarmos a sério, rindo, a poética de Manoel de Barros" (Belinaso, 2020, p. 143). Desse modo, a dimensão lúdica da linguagem poética, que nos lança no jogo de vermos o mar por meio de um poema e de compartilharmos essa visão em sala de aula, não deve se perder em meio ao materialismo de avaliações e de demandas organizacionais. Em seu último livro publicado no Brasil, intitulado *O vício dos livros* (2024), Afonso Cruz tece uma série de apontamentos sobre a importância da leitura e da literatura, destacando o quanto a linguagem poética nos ensina a abrir os olhos e ver o mundo:

> Além dos tradicionais cinco sentidos, o mundo que vivenciamos exige mais um sentido, que é, na verdade, um potenciador e motor dos demais. É um sentido porque nos permite perceber o mundo que nos rodeia, destruindo a banalidade, a massa indiferenciada que é o barro de tudo: chamemos-lhe sentido poético. Não importa se com a poesia revelamos o horror ou o belo ou o tédio ou a vastidão dos cosmos ou as nervuras de uma folha seca, mas, sim, se realizamos a taumaturgia de acordar o mundo (Cruz, 2024, p. 53).

"Acordar o mundo" é ver o outro, é ver a si mesmo de forma diferente, é reparar. Talvez nada disso seja novidade. Todavia, por estarmos em um contexto escolar, no qual temos de justificar escolhas e práticas o tempo todo, explicamos o óbvio ou, dito de uma forma bonita, embora não evidencie a plena verdade: escolhemos uma obra para dar a discutir em sala de aula porque gostamos dela, leitoras que somos.

Então, como mediadoras, convidamos à leitura (em sala de aula, trata-se de um convite-obrigação, o qual nem sempre é aceito) e à experiência do ler e, assim, compomos dispositivos didáticos que, ao serem experienciados, auxiliem os/as jovens leitores/as a se questionarem: afinal, "o que aprendemos enquanto estávamos lendo, trabalhando e discutindo este(s) texto(s)" (Munita, 2024, p. 262)? Isso porque a escola é um espaço formal de aprendizagens, e nós, docentes, organizamos o dia a dia a partir de intencionalidades pedagógicas. Quando há inutilismo, ele é justificado e desejado. Então, sim, incontáveis vezes elegemos a literatura como ponto de partida e como ponto de chegada, tentando proporcionar uma trajetória de aprendizagens que seja afetiva e efetiva, que dê espaço para as subjetividades emergirem. Assim, talvez, seja possível tornar o mundo mais poético, logo, mais habitável.

Referências

ANTUNES, Irandé. **Aula de português:** encontro e interação. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 8, p. 19-44, 2018.

BAJOUR, Cecilia. **Ouvir nas entrelinhas:** o valor da escuta nas práticas de leitura. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

BELINASO, L. Pode a desutilidade ser potente à educação? Conversas com Manoel de Barros. *In*: CARRASCOZA, J. A. (org.). **O delírio do verbo:** a poesia de Manoel de Barros e o consumo. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Editorial. **Revista MORUS – Utopia e Renascimento**, n. 2, p. 4-10, 2005.

CASTRILLÓN, Silvia. **O direito de ler e de escrever**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Pulo do Gato, 2011.

CRUZ, Afonso. **O vício dos livros**. Porto Alegre: Dublinense, 2024.

CRUZ, Afonso. **Vamos comprar um poeta**. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

LARROSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre experiência. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MENEZES, Carlos Roberto dos Santos. "Nunca se abandona a poesia nem num parque, nem na vida", Vamos comprar um poeta, de Afonso Cruz. **Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v.13, n.26, p. 129-135 jan./jun. 2021.

MONTES, Graciela. **Buscar indícios, construir sentidos**. Tradução de Cícero Oliveira. Salvador: Sollisluna, 2020.

MUNITA, Felipe. **Eu, mediador(a):** mediação e formação de leitores. Tradução de Dolores Prades. São Paulo: Solisluna, 2024.

PETIT, Michèle. **Somos animais poéticos:** a arte, os livros e a beleza em tempos de crise. Tradução de Raquel Camargo. São Paulo: 34, 2024.

PETIT, Michèle. **Ler o mundo:** experiências de transmissão cultural nos dias de hoje. Tradução de Julia Vidile. São Paulo: 34, 2019.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade.** Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: 34, 2009.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. *In*: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versani (org.). **A escolarização da leitura literária:** o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

A crueldade da carne em *As pessoas do drama*, de H. G. Cancela

Verônica Farias Sayão[55]

> "O palco imitava o mundo que imitava o palco sem se dar conta de que imitava uma caricatura de si mesmo" (Cancela, 2017, p. 54).

No grupo de estudos *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade*, temos contato com literaturas de diferentes países, em sua grande maioria Portugal, Moçambique e Angola. Dentre a ampla gama que compõe tal diversidade, há um direcionamento maior à literatura hipercontemporânea, pensada a partir dos anos 2000. Como bem pontua Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016), coordenador do grupo de estudo, na apresentação do número temático do periódico *Letras de Hoje* junto de A. M. Binet, a literatura hipercontemporânea é um reflexo do mundo em profunda mutação, trazendo com isso as mudanças profundas que o indivíduo sente na contemporaneidade. Paulo de Medeiros e Ana Paula Arnaut (2024) sinalizam que a hipercontemporaneidade é um intensificador da contemporaneidade, logo privilegia o múltiplo, o plural, o heterogêneo e o ambíguo.

[55] É doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e mestre em Teoria da Literatura pela mesma universidade. É formada em Letras Língua Portuguesa e possui experiência em revisão de textos acadêmicos, literários e materiais didáticos. Possui interesse em temas de corporeidade, Antonin Artaud, violência de gênero, espaço como reflexo do indivíduo e mito femininos. E-mail: revisora.veronica@gmail.com

Compondo os diferentes enfoques temáticos, a literatura hipercontemporânea também coloca o corpo como eixo articulador da própria complexidade humana, servindo muitas vezes como aporte de compreensão do mundo e de si mesmo. O sociólogo David Le Breton (2010), na obra *A sociologia do corpo*, afirma que, antes de qualquer coisa, a existência humana é corporal, assim como ela se torna uma estrutura simbólica que molda quem somos e como os outros nos percebem. Paralelamente a essa concepção, Silvia Federici (2023, p. 161), em sua obra mais recente, *Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*, coloca que falar sobre o corpo é esclarecer sobre "a história dos seres humanos, pois não existe uma prática cultural que não seja aplicada primeiro ao corpo". Logo, não é surpreendente estarmos elevando o corpo a uma categoria central nas obras hipercontemporâneas.

Pensando no exposto, trago para este estudo a obra *As pessoas do drama*, de H. G. Cancela, lançada em 2017 em Portugal. Nela, o autor articula diferentes extratos corporais que passam de corpo como cidade e corpo memorialístico a corpos sexualizados e objetificados. Em meio a tantas manifestações corporais, Cancela (2017) elenca o suporte do teatro como meio maior de expressão, reunindo na personagem Laura camadas corporais que tensionam realidades complexas do próprio viver atual. Dessa forma, o objetivo deste estudo é especificar as maneiras como o corpo é eixo na vida de Laura à luz da teoria da crueldade, de Antonin Artaud (2006; 2020; 2022), a fim de conceber algumas formas como o corpo é articulado na literatura hipercontemporânea. Além de Artaud, entre os principais teóricos aqui utilizados, estão Michel Foucault (2013; 2015),

Gilles Deleuze (1974), David Le Breton (2003; 2010), Jean-Luc Nancy (2000) e Gonçalo M. Tavares (2021).

A crueldade em *As pessoas do drama*

> "'Toda ela [a personagem] é carne. A voz, a expressão, as palavras, a presença. Já seria carne quando nasceu, sê-lo-á sempre'" (Cancela, 2017, p. 106).

Antes de começar a análise propriamente dita é importante ressaltar que Antonin Artaud tem uma vasta produção, sendo *O teatro e o seu duplo* (2006) a mais conhecida. Contudo, seu trabalho não se restringiu somente ao teatro, pois se espalhou na atuação, direção, roteirização, produção poética, entre outros, e até hoje impacta diferentes âmbitos de estudo. A criação de Artaud como um todo é reflexo da sua própria vida, estando esta entre idas e vindas de hospitais psiquiátricos e, claro, o uso de ópio para as dores de cabeça. De forma indissociada, seus textos, principalmente os últimos produzidos em vida, refletem uma fragmentação complexa e trazem o corpo como tema mais recorrente. Assim, sua teorização corporal é rica para compreendermos as diferentes manifestações de expressão que o corpo pode adquirir no meio artístico.

Em sua última obra *Para acabar com o juízo de Deus e outros escritos* – concebida em um programa de rádio que nunca foi ao ar –, Artaud (2020) menciona que cultua a carne, no sentido sensível da palavra, pois as coisas só o afetam na medida em que atingem sua carne. O dramaturgo ainda prossegue afirmando que "*eu tenho um corpo que sofre o mundo, e deságua a realidade*" (Artaud, 2020, p. 22, grifos do autor). À vista disso, percebemos que, para Artaud, o corpo é tanto o ponto de partida como o ponto de chegada na sua produção artística. Sobre o tema, a

pesquisadora Ana Kiffer (2020), responsável pela seleção e tradução da referida publicação, afirma que a força corporal na obra de Artaud é presentificada no ato da escrita e no texto, pois é o desejo de atingir a si mesmo e ao outro, abrindo caminho.

Paralelamente ao exposto, Martin Esslin (1976), em seu estudo *Artaud*, esclarece que o corpo de Artaud carregava todos os pecados e impurezas do mundo e essa seria a razão de seu sofrimento. É notável a ponte que une a realidade corpórea para Artaud com a sua teorização sobre a crueldade, visto que a simbologia desta está mais vinculada ao cru – exposição do mais íntimo – do que com o fato de ser cruel. De igual forma, a obra de Cancela (2017, p. 25-26) traz as camadas da crueldade corporal que dialogam em profundidade com a teorização artaudiana:

> Isso que se vê, que se morde, não cabe na boca nem cabe nos olhos, como não cabe em lugar nenhum. Não cabe na língua porque só é possível amalgamar o caos para o introduzir na gramática se a língua se amalgamar a si mesma, privada de suporte, engolindo a sua própria desordem e esmagando nela o que queria dizer.

No trecho anterior, é ressaltado o órgão da fala, mas logo se amplia os significados da língua para se adentrar no terreno da linguagem. Essa passagem de sentido entre a materialidade orgânica para o significado abstrato enriquece o próprio suporte que o corpo possui. De forma semelhante, a linguagem no teatro da crueldade para Artaud (2006, p. 105) adquire tom de transcendência, pois a linguagem nua transgride a própria palavra:

> Sendo assim, vê-se que, por sua proximidade dos princípios que lhe transferem poeticamente sua energia, essa linguagem nua do teatro, linguagem não virtual mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites comuns

> da arte e da palavra para realizar ativamente, ou seja, magicamente, em termos verdadeiros, uma espécie de criação total, em que não reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos.

Urias Côrrea Arantes (1988), em seu estudo *Artaud: teatro e cultura*, compreende a linguagem artaudiana não como um meio, mas como a própria ação, já que linguagem vai além dela mesma, mantendo viva a ligação com as forças que lhe dão origem. Logo, a linguagem aqui adquire tanto um sentido de criação dela mesma como de ser articuladora de novas realidades. A linguagem, na obra de Cancela (2017), está em grande parte atrelada à corporeidade, seja ela presa à materialidade orgânica ou à imaterialidade de outros suportes como a emoção, o sentido, a memória etc. Consequentemente, como é possível ver no trecho anterior, a linguagem cria novos significados para o próprio corpo em si.

Gonçalo M. Tavares (2021), em sua obra *Atlas do corpo e da imaginação*, esclarece que a linguagem consegue sair do suporte das letras para a materialidade do corpo, pois palavra e carne sabem falar um com o outro, comunicar, dialogar e se influenciar, mesmo não sendo da mesma matéria. Em sua concepção, "as palavras são *prolongamentos do corpo*" (Tavares, 2021, p. 456, grifos do autor), já que têm essa habilidade de contato que turva suas próprias fronteiras. Talvez seja a possibilidade de ambos conseguirem hipnotizar: "Mas quer falasse, quer se mantivesse em silêncio, era-me difícil desviar os olhos. Da boca, do sangue seco sobre as órbitas, da barriga onde alguns botões desapertados no azul do vestido deixavam entrever o branco da pele" (Cancela, 2017, p. 33).

Nesse trecho, temos um dos primeiros contatos pessoais do narrador não nomeado com Laura, após ele ter ficado

hipnotizado pela atriz ao vê-la em um filme na televisão. É importante ressaltar aqui o contexto em que isso aconteceu, visto que o narrador estava alcoolizado enquanto mantinha relações sexuais com uma trabalhadora do sexo em um quarto de hotel. Ao ver Laura na televisão, houve um imediato reconhecimento que o fez reproduzir a cena de violência do filme com a mulher que estava fornecendo o serviço sexual. Somente ao fim da obra, na lista de personagens, que compreendemos que o narrador é o pai de Laura e que ela foi fruto de um estupro que o narrador infringiu a sua irmã, Lisa – ele, à época, com dezoito anos e a irmã com quatorze.

Voltando ao trecho selecionado, há uma ambiguidade narrativa que deixa em suspenso o interesse do narrador em Laura ao longo da obra como um todo, o que fortalece outro aspecto semelhante com a teorização artaudiana da crueldade. Segundo Artaud (2006), o espetáculo é cifrado do começo ao fim, como a própria linguagem, pois todo o movimento obedecerá a um ritmo, fazendo com que cada personagem seja tipificado ao extremo. Ou seja, no caso de Laura os extremos ficam mais evidentes pelo uso de seu corpo, seja ele interpretado pelos outros – principalmente o narrador – ou por si mesma. Desse modo, a corporeidade de Laura, a partir da ambiguidade discursiva do narrador, ganha contornos profundos e complexos, ainda mais quando em determinados momentos, ela adquire mais voz.

Por outro lado, o corpo de Laura, como fica evidente no trecho anterior, traz consigo todos os estereótipos de um corpo feminino e que são bem explicados por Michel Foucault (2015) na obra *História da sexualidade: a vontade de saber*. Isso porque seu corpo é constantemente qualificado e desqualificado por meio do mecanismo da sexualidade

(Foucault, 2015), ao mesmo tempo em que é remodelado e reconfigurado pela linguagem da crueldade aplicada na obra, trazendo justamente essa sobreposição de significados em sua própria construção. A tensão existente nas simbologias corporais é ressaltada pela crueza com a qual aparece, que se reflete no olhar de outros personagens, como Victor: "'Não são melhores do que as cabras, mas são mais úteis. Não sou exigente. Qualquer uma serve, desde que abra as pernas. Nem é preciso que emprenhe'" (Cancela, 2017, p. 152).

Aqui é possível depreender outro diálogo com a crueldade artaudiana, pois, para o dramaturgo, sem a crueldade na base do espetáculo não há teatro possível, já que "é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos" (Artaud, 2006, p. 114). A crueldade é lúcida e consciente, visto que é "a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel" (Artaud, 2006, p. 118). Ou seja, a crueldade, para Artaud, é ir além da restrição significativa da palavra, pois é assumir as consequências da realidade. Logo, a fala de Victor e as reações do narrador perante o corpo de Laura são verdadeiras demonstrações da humanidade no seu sentido mais feio. A crueldade é sinônimo de cru, pois expõe aquilo que é de mais íntimo do ser humano, chocando pelo seu nível de violência real.

Naturalmente, a crueldade na obra de Cancela (2017) assume papéis distintos e se manifesta na exposição da crueza. O diferencial maior na obra é que essa crueldade não aparece somente nos pensamentos do narrador, símbolo do íntimo que é guardado, mas também no não dito, uma vez que ela fica evidente nas ações das personagens. Ninguém na obra escapa das mais artroses atitudes, sejam

elas ditas ou feitas, como: Victor ejaculando nas imagens das santas no seminário quando era jovem; o desejo sexual do narrador pela própria filha; Laura que usa os homens de todas as maneiras; Victor degolando uma cabra de duas cabeças na frente de Laura grávida; Laura concebendo a gravidez como fardo e fazendo o possível para não ficar com o filho; Filippo, marido de Laura, que a criou como objeto sexual e monetário etc. Isto posto, conseguimos conceber que a palavra crueldade é utilizada no seu sentido amplo e não no sentido material, desprendida do seu sentido geralmente atribuído (Artaud, 2006).

Laura em particular, inclusive porque é o foco deste trabalho, é uma personagem com muita profundidade na obra e com tamanha complexidade que é dificultoso compreendê-la. Essa dificuldade de lê-la é refletida pelo próprio narrador da seguinte maneira:

> O rosto estreito, a pele marcada por um princípio de rugas, a boca contraída numa expressão de cansaço ou de irritação. Era difícil saber o que nela era natural e o que era construção, resultado da modelação dos traços pela vontade, manipulados para que correspondessem à imagem que queria projectar (Cancela, 2017, p. 52).

Segundo a interpretação do narrador, é difícil determinar em que ponto Laura realmente mostra sua verdadeira face ou até que ponto ela modelou uma a partir de sua atuação. Também podemos apreender que Laura treinou seu corpo para ser aquilo que deseja e com um determinado fim, assim o corpo assume esse caráter modelável. David Le Breton (2010) afirma que o estado corporal é construído socialmente e que também é passível de restruturação por parte do indivíduo, visto que somos constantemente acometidos pela interpretação social de quem demonstramos ser em paralelo com a habilidade de utilizar nosso corpo

como meio reivindicativo de uma nova identidade a ser construída. Em outras palavras, o corpo possui a habilidade de se modificar o tempo todo perante aquilo que desejamos mostrar ao mundo.

No caso de Laura, talvez, essa remodelação seja mais fácil por ser atriz e estar familiarizada a adaptar seu corpo aos moldes da personagem em cena. Mais à frente neste estudo, irei abordar de forma detalhada os conflitos da personagem em se dissociar das construções teatrais em palco, porém aqui seguirei com um princípio postulado por Gilles Deleuze (1974, n.p.), em *Lógica do sentido*: "Tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração. Tudo é física, como diz Artaud". Afinal, tanto o corpo dos atores quanto os corpos das personagens na obra são constituídos dos mesmos significados ao ponto de se tornar difícil separá-los:

> Eu via-os em cena, via-os no exterior, antes e depois, sem transição e esbatendo a barreira que separava a realidade e a representação. Entre uma e outra haveria uma diferença de regras e de convenções, não de natureza. Cada uma era a extensão da outra, cenário e cidade marcados pela mesma justaposição de tempo e de interdições, personagens e actores distinguíveis pelo guarda-roupa, pela linguagem, mas não pela voz ou pela presença. [...] Nenhum deles, em qualquer lugar, era mais nítido, real ou verdadeiro. Coincidiam, sem se sobreporem, com o que em cada momento pretendiam ser. Antígona, Laura, nesta ordem por estrita precedência cronológica, embora nenhuma viesse depois da outra, e ambas se exigissem mutuamente (Cancela, 2017, 35-36).

A linha tênue entre realidade e representação é algo sempre posta à risca na obra de Cancela (2017), demonstrando que, no teatro, assim como na vida, há sempre o jogo de ser dois ao mesmo tempo. Artaud (2006, p. 102) traz essa ideia do duplo em sua obra, afirmando que exis-

tem diversas formas de manifestação da linguagem no espaço, fazendo das "personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos". Em outras palavras, Artaud (2006) chama essa manifestação artística da linguagem de hieróglifos, cujo significado mais simples é correspondente a signos. Assim, o hieróglifo é uma matriz de significados, que abriu caminho para a discussão do corpo do ator como um corpo anárquico e livre, adquirindo uma simbologia mais ampla do que carrega normalmente.

Diante do exposto, percebemos que a narrativa construída por Cancela (2017) concebe não só o teatro, mas a própria vida, pois intercruza as realidades corporais como princípio fundador de uma materialidade. As vivências e experiências corporais das personagens expõem que a linguagem na superfície em Artaud é talhada na profundidade dos corpos, assim o corpo-linguagem é uma fronteira representada pelo sentido; ela é a articulação de sua diferença (Deleuze, 1974). Como uma espécie de espelhamento, Cancela (2017) consegue aplicar na obra literária as concepções corporais que Artaud (2006) buscava no teatro.

Há, nas entrelinhas da obra, um forte referencial aos conceitos de crueldade artaudianas ao extrapolar as barreiras da exposição da carne, do íntimo e do sujo como em: "Bastava-lhe o texto, agarrava-se a ele e distorcia-o até que dissesse o que ela precisava que dissesse. '*Sem texto, pouco mais lhe sobra do que as mamas*'" (Cancela, 2017, p. 42, grifos do autor). O trecho clarifica ao leitor as possibilidades de manipulação da linguagem e do próprio corpo, algo que não é exposto, mas sim retraído. Aqui é como se lêssemos

o interior da mente, do corpo, aquilo que é escondido de forma proposital por não ser bonito. A fala de Filippo desnuda "um sentimento desprendido e puro", no sentido de que a vida admite por consequência direta "o mal e tudo o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria" (Artaud, 2006, p. 134).

Esse sentimento implacável e puro, para Artaud (2006), é justamente a crueldade. Logo, crueldade se torna sinônimo de vida, pois ela traduz a própria vida, com tudo o que há de bom e de ruim. Desse modo, a obra de Cancela (2017) é a exposição da crueldade da vida, da crueldade da carne. E, claro, como era esperado do teatro artaudiano, isso causa desconforto e incômodo, em razão de as pessoas não estarem habituadas a ver o que há por debaixo da pele. Paralelamente, a obra de Canela (2017) causa o mesmo choque, porque desnuda as camadas humanas que fazemos o possível para esconder.

As fronteiras corporais de Laura

> "'Um olho não vê o outro olho, a garganta não se ouve a si mesma. Há algo de obsceno em olhar para aquilo que também nos pode ver'" (Cancela, 2017, p. 205).

Compreender o que há por debaixo da pele na obra de Cancela (2017) é ir para além do sentimento; é adentrar no que há de mais íntimo da constituição de um ser. A simbologia é não só desnudar o que há no interior, mas virar do avesso e expor, algo muito mais revelador do que a própria palavra é capaz de conceber. Dessa forma, a teoria da crueldade de Artaud (2006) indica os princípios norteadores e fundamentais para apreendermos em sua totalidade os recursos empregados por Cancela (2017, p. 44, grifos do autor), como no seguinte trecho: "Queria que

vissem o gesto, não a intenção, o resultado, não o propósito. '*A carne, se quiseres, não o sentimento*'".

A fala de Filippo, aparentemente direta e clara, traz em suas entrelinhas o que a teoria da crueldade procura expor no teatro. Em uma primeira camada simbólica, temos o óbvio: a intenção do diretor era expor os corpos, demonstrar o resultado final, não aquilo que há de implícito. Todavia, ao observamos com mais atenção, percebemos a segunda camada simbólica: um dos fatores que mobiliza o teatro é o gesto corporal, a entonação da voz, e essa é a linguagem que organiza a encenação em si. Maurie Merleau-Ponty (2006), em *Fenomenologia da percepção*, já nos esclarecia que o corpo fala e que a linguagem corporal expressa muito mais do que a articulação da palavra.

Similarmente, Deleuze (1974) sustenta que, em uma organização secundária da superfície, os corpos e as palavras são separados e articulados ao mesmo tempo por uma fronteira incorporal do sentido. Segundo o pensador, "Artaud é o único a ter tido profundidade absoluta na literatura" e "a ter descoberto um corpo vital e a linguagem prodigiosa deste corpo, à custa de sofrimento" (Deleuze, 1974, n.p.). A esse recurso da linguagem, Deleuze (1974) chama de infrassentido, referindo-se à entrada em profundidade no próprio sentido, testando suas delimitações. Por isso, e não é de se surpreender, que Artaud tivesse essa linguagem que extrapolava o próprio sentido das palavras, sempre ampliando e trazendo novas conotações às palavras dadas. Da mesma forma, Cancela (2017) articula essas camadas simbólicas, apresentando significados mais profundos para as ocorrências da obra, abrindo caminhos que só são possíveis pelo infrassentido.

O infrassentido também aparece aplicado sobre a personagem Laura, principalmente nos poucos momentos em que tem direito à fala ao longo da obra. A personagem evidencia uma complexa articulação de compreensão de si, que é demonstrada em sua narrativa:

> Todas as personagens eram intransigentes, estava habituada a que o seu corpo e o seu pensamento fossem tomados e manipulados por elas. Por vezes, pensava nas personagens como um tumor que lhe crescia debaixo da pele, um corpo estranho de células descontroladas que transportava enquanto aguardava que lho removessem. Mas a cada dia que passava elas colonizavam novos territórios. A boca, a garganta, os olhos, a pele, o coração, e a cada movimento via reduzir-se a sua esperança de vida. Nunca ninguém reporia a condição anterior (Cancela, 2017, p. 61).

Diante do excerto, percebemos o quanto Laura já não consegue determinar em que ponto termina a sua identidade e em que ponto começa a interferências das personagens que passaram por sua vida. É ressaltado, também, o quanto elas já estão gravadas por debaixo da sua pele, demonstrando que a atuação é uma entrega corporal irreversível. De forma semelhante, Michel Foucault (2013), em sua obra *O corpo utópico, as heterotopias*, explica-nos o conceito de corpo utópico, o que nos auxilia a apreender o que Laura procura dizer. Segundo Foucault (2013, p. 10), esse é um corpo incompreensível, penetrável, opaco, aberto e fechado, posto que, por um lado, é um corpo absolutamente visível, mas, por outro, "este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo".

É importante esclarecer, consequentemente, que Foucault (2013) associa à imaginação a utopia, assim esta não está restrita a algo impossível, mas a algo imaginado. Dessa

forma, o corpo utópico das personagens para Laura é esse espectro que circunda e compartilha a existência do seu próprio corpo, visto que "o nosso corpo também não é um", assim temos "a sensação de que o meu corpo é um único (o) e, ao mesmo tempo, é muitos" (Tavares, 2021, p. 223). Essa complexidade do existir corporal em Laura também dialoga com a crueldade artaudiana, uma vez que, no palco e, naturalmente, na vida, nunca estamos sozinhos, pois somos acometidos por diferentes estímulos sensoriais que penetram em nossos corpos e coexistem em nossa pele.

Não obstante ao exposto, a crueldade artaudiana também tem o mecanismo do desnudamento como princípio instaurador, o que fortifica a sensação de incômodo perante o que é encenado. Assim, a crueldade expõe aquilo que ninguém deseja ver, sentir ou pensar. Laura evidencia essa faceta ao mencionar que:

> Acusam-me de ser promíscua. Deve sabê-lo. Não estaria aqui se não o soubesse. Promíscua, instável, impudica. Talvez o seja, mas não no palco. Aí sinto-me exposta como a mais ingénua das rapariguinhas. O sangue sobe-me pelo peito e ruboriza-me o rosto. A boca, a barriga, o baixo-ventre. Não há nada que o possa esconder. [...] O palco é o inferno (Cancela, 2017, p. 81).

Tal desnudamento relatado por Laura é justamente a exposição do que há por debaixo da pele, daquilo que deseja ser oculto, mas que é transcendido. David Le Breton (2003, p. 190), na obra *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*, afirma que "o corpo é uma medida do mundo, uma rede jogada sobre a multidão de estímulos que assaltam o indivíduo ao longo de sua vida cotidiana" e que a "cada instante, o indivíduo interpreta seu meio por intermédio de seu corpo e age sobre ele de acordo com as orientações provenientes de sua educação ou de seus hábitos". Logo,

Laura sentir essa leitura do público é tanto o que o seu corpo demonstra quanto o que o seu corpo percebe, não havendo como dissociar esses dois mecanismos sensoriais.

Paralelamente a isso, Jean-Luc Nancy (2000, p. 10), em sua obra *Corpus*, esclarece que o corpo é a angústia posta a nu e que não se escreve "acerca do corpo, mas o próprio corpo". O filósofo ainda complementa que esse escrever o corpo é um projeto da modernidade (Nancy, 2000), algo que dialoga com o trazido no começo deste estudo a respeito da literatura hipercontemporânea, a qual coloca em foco o corpo como eixo temático. Tavares (2021) integra o pensamento de Nancy (2000) ao afirmar que o que o corpo sente faz parte da relação corpo-mundo, assim o mundo não nos fez, mas nos faz sentir, potencializando várias perturbações ao mesmo tempo. Trazendo essas concepções para a obra de Cancela (2017), podemos apreender que o corpo de Laura se tornou o próprio palco do teatro/vida, intercruzando diferentes papéis e sensações em uma única organicidade.

Essa espécie de simbiose de Laura com suas personagens torna nebulosas as fronteiras entre atuação e corpo, mas também em relação à própria escrita. Um dos trechos da obra que aborda esses limites movediços é uma fala da própria personagem:

> Aceitaria os nomes que lhe dessem. Nunca lhe era difícil em palco fazer de conta que era outra pessoa porque, de facto, se sentia uma fraude. Bastava que lhe mudassem a identidade para que a carne se moldasse à roupa e o rosto se transformasse no da personagem. Para que as coxas se abrissem diante de quem no nome, no desejo ou na força demonstrasse o direito de lá entrar. "*Nunca sei quem acorda comigo na cama. Não me refiro aos homens, mas a mim mesma. Nunca sei com quem o homem se deitou na noite anterior, se comigo se com a personagem*" (Cancela, 2017, p. 191, grifos do autor).

O corpo de Laura, durante toda a construção da obra de Cancela (2017), expressa a noção de que "o corpo está no limite, na extremidade" (Nancy, 2000, p. 11). Contudo, ele ainda esclarece que escrever não é significar, mas que o tocar algo sempre acontece na escrita (Nancy, 2000). Dessa forma, a escrita também se torna o limite, fazendo com que tocar o corpo com o incorpóreo do sentido seja fazer do próprio sentido um toque (Nancy, 2000). Isto posto, Laura relatar a nebulosidade dessa fronteira entre sua identidade e a das personagens esboça, justamente, a capacidade que seu corpo possui de tocar outros pela própria escrita do roteiro da peça. A atuação, por consequência, só vem concretizar essa espécie de simbiose corporal – mesmo que de um lado exista a materialidade dada pela organicidade da carne e do outro incorpóreo da personagem.

Como Laura mesmo expõe, "[n]ão era a nudez que estava em causa, era o assumir que *não havia mais nada para além da pele*, e que mesmo esta, exposta, não passava de uma promessa que não poderia cumprir. *Era isso a carne, e era isso o teatro, a arte*" (Cancela, 2017, p. 180, grifos nossos). Sobre o excerto, podemos entender o quanto o intercruzamento de sua identidade com a de suas personagens faz com que Laura apreenda seu corpo como vazio, sem significado ou personalidade. Muito aqui se deve, e podemos pressupor, a ter um corpo objetificado a vida toda e moldado por Filippo, um corpo a ser primeiro sexualizado para depois, quiçá, valorizado. O impacto que isso causou na identidade de Laura e, principalmente, na sua compreensão de mundo, é algo muito violento.

Essa violência, que muito reflete a crueldade artaudiana, é trazida por Cláudio Willer (1983, p. 55), em *Os escritos de Antonin Artaud*, como "poesia posta em prá-

tica, ou seja, transformada em realidade". Tanto o teatro como a literatura possuem a finalidade de "trazer a vida para dentro da arte, tornando-a real e, simultaneamente, elevar a vida – degradada no cotidiano – até o plano da arte" (Willer, 1983, p. 55). Desse modo, até mesmo a mais violenta sensação posta a cru é aprimorada como arte, principalmente quando pensamos a crueldade artaudiana, que nada mais é do que a encenação da própria vida. Nancy (2000) auxilia a compreender melhor essa questão quando coloca que o corpo é um local que abre, distende e espaça pés e cabeça, dando um lugar para que ocorra um acontecimento. Assim, os corpos são o sentir pulsando na própria arte.

Cancela (2017, p. 221), ao utilizar o infrassentido artaudiano por meio de Laura, extrapola as próprias fronteiras a respeito da corporeidade, pois, às vezes, agarra-se mais no significado do que na organicidade da carne, como em: "Não há o que vestir. Tiro a roupa de cena e descubro-me não nua, mas oca. Não há corpo, não há olhos, não há boca". Nesse trecho, é possível perceber que o próprio sentido corporal se esvai para dar lugar à sensação, ao sentimento do vazio. À vista disso, percebemos que o poder da escrita de "tocar nos corpos *segundo o limite absoluto* que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo). Nada *passa*, e é precisamente aí que se toca" (Nancy, 2000, p. 12, grifos do autor). Ou seja, mesmo que Laura eleve a sensação acima da matéria, ela ainda articula sentido (escrita) e corpo, a fim de esboçar a sua plenitude existencial.

Nancy (2000) esclarece que o corpo do sentido expõe a existência, logo, é preciso que o sentido faça o corpo, assim como que o corpo faça o próprio sentido. Segundo o autor (2000, p. 72), nessa "reabsorção circular, a significação

consumada também se desvanece. É precisamente este o ponto em que o próprio corpo se desvanece". No caso, o corpo de Laura recebeu tantas significações que ele se desfez dentro do seu próprio sentido, fazendo com que a personagem se encontre não só vazia, mas também sem corpo. Aqui, a crueldade artaudiana atinge o seu ápice, pois ela ressignificou os próprios moldes da arte, da linguagem e do corpo. O corpo deixou de ser um simples objeto para se tornar o meio pelo qual a linguagem nos toca e nos atinge.

A teoria da crueldade de Artaud (2006) é um ponto de partida inquietante, visto que as ideias estão em permanente conflito com a palavra escrita, fazendo com que as formas criadas sejam consumidas na provocação de algo que está sempre para além do texto (Arantes, 1988). *As pessoas do drama*, de H. G. Cancela (2017), também traz as mesmas nuances, porque revela não só a complexidade que envolve falar sobre corpo, mas também a profundidade da nossa falta de entendimento de nós mesmos. Assim, percebemos que o corpo não é uma rede vazia que deixa passar coisas a partir dela, mas um volume cheio de informações e significados (Tavares, 2021). Portanto, a crueldade artaudiana é justamente exposição desse interior, das informações, sensações e sentimentos. Ela alarga e contrai essas fronteiras entre o real e o ficcional, questionando os limites entre o corpo, a escrita e a arte.

Referências

ARANTES, Urias Côrrea. **Artaud**: teatro e cultura. Campinas: Unicamp, 1988.

ARTAUD, Antonin. **A nota fervorosa**. Tradução e seleção de Ana Kiffer. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus e outros escritos**. Organização de Alex Galeno *et al*. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BINET, A. M.; ANGELINI, P. R. K. Literatura hipercontemporânea. **Letras de hoje**, [*S. l.*], v. 51, n. 4, p. 447–449, 2016. DOI: 10.15448/1984-7726.2016.4.26164. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26164. Acesso em: 29 set. 2023.

CANCELA, H. G. **As pessoas do drama**. Lisboa: Relógio D'água, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele**: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Edições, 2013.

KIFFER, Ana. Prefácio. *In*: ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus e outros escritos**. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2003.

MEDEIROS, Paulo de; ARNAUT, Ana Paula. Introduction. *In*: MEDEIROS, Paulo de; ARNAUT, Ana Paula (org.). **The hypercontemporary novel in Portugal**: fiction aesthetics and memory after postmodernism. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2024, p. 1-5.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Codex, 2000.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

WILLER, Cláudio. **Os escritos de Antonin Artaud**: tradução, prefácio, seleção e notas Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

Dissociação do eu em *Karen*, de Ana Teresa Pereira

Tatiana Prevedello[56]

O filósofo Gaston Bachelard, no primeiro capítulo de sua *Poética do espaço,* examina a estrutura da casa e seus sentidos, desenvolvendo um percurso que investiga, fenomenologicamente, a sua dupla polaridade vertical, que se estende entre o porão e o sótão e, no âmbito da imaginação, ilustra a sutileza de seus matizes psicológicos. Bachelard (2008, p. 209) destaca que, quando alguém se tornar sensível à "função de habitar até fazer disso uma réplica imaginária da função de construir", é no sótão onde o sonhador se refugia, edificando e reedificando esse andar constantemente, pois "com os sonhos na altitude clara estamos [...] na zona racional dos projetos intelectualizados". Para fundamentar a sua hipótese, Bachelard recorre a análise apresentada por Jung, em *O homem na descoberta da sua alma,* que utiliza a imagem dupla do porão e do sótão para investigar os medos que habitam na casa. Conforme Jung, a consciência humana se comporta como um indivíduo que, ao ouvir barulhos vindo do porão, refugia-se no sótão para certificar-se que, nesse lugar, não existem ladrões e que os sons eram apenas um produto da sua imaginação. Isso significa que, ao invés de enfrentar o porão, que para Jung simboliza o inconsciente, alguém prudente busca

[56] Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2014). Autora de *Hermenêutica e ficção: Paul Ricoeur e António Lobo Antunes* (2023). Desde 2016, atua como professora no Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) na rede federal de ensino.

coragem nos álibis que se encontram no sótão, o que leva Bachelard (2008, p. 209) a concluir que "no sótão os medos se 'racionalizam' facilmente. [...] No sótão a experiência do dia sempre pode apagar os medos da noite".

E é no sótão de um edifício de Londres que se encontra o pequeno estúdio onde vive, apenas acompanhada por seu gato de estimação, uma jovem pintora. Esse local onde ela habita é descrito por meio de elementos que configuram a dimensão afetiva do espaço em que a sua subjetividade está imersa: "A minha cama estreita, os lençóis baratos que não mudava com muita frequência. Uma pintura minha na parede, céu e oceano [...]. A estante com álbuns de arte, colectâneas de poemas, romances de Henry James e Iris Murdoch, livros infantis. E o leve cheiro a tinta de óleo no ar [...]" (Pereira, 2018a, p. 12). Frequentadora de galerias de arte da capital britânica, conserva as mãos ásperas, sempre com resíduos de tinta nas unhas e veste-se de forma despojada. Vive em plena liberdade e, ainda que existisse "o sonho de um homem, e da nossa mesa de trabalho, e das nossas pinturas em paredes opostas, [...] isso era algo de distante e não necessário" (Pereira, 2018a, p. 41). Aos vinte e cinco anos nunca havia se apaixonado, pois "gostava de dormir com estranhos, de relações que duravam pouco tempo" (Pereira, 2018a, p. 20). Essa voz narrativa feminina, em primeira pessoa, mas que não se autonomeia, conduz o leitor pelas páginas do romance *Karen* (2016), da autora portuguesa Ana Teresa Pereira, vencedora do *Prêmio Oceanos,* em 2017.

No segundo capítulo do romance, "A cortina negra", é surpreendida, todavia, por um evento que julga ser insólito, pois acorda em um ambiente que, de imediato, não reconhece: "O quarto não era estranho mas distante,

como um quarto onde houvesse dormido quando criança e tivesse esquecido entretanto" (Pereira, 2018a, p. 13). Do mesmo modo, não vestia sua habitual camiseta de algodão, mas uma bela e longa camisola, bordada. Suas mãos, que sempre conservavam vestígio do trabalho com as tintas, estão macias, bem hidratadas, com as unhas elegantemente pintadas com esmalte na cor rosa-pálido. Surpreende-se ao identificar sua fotografia em preto-e-branco, que inicialmente também não reconhece, em um porta-retrato. De imediato, percebe que o seu tornozelo está ferido, embora não lembrasse de tê-lo machucado e logo um homem, que nunca vira antes, cuja imagem também estava disposta em um dos porta-retratos, entra no quarto chamando-a de Karen, nome que afirma não lhe pertencer. Apesar de todo o estranhamento e tensão que a situação impõe, a personagem consegue articular uma reação que expressa naturalidade: "Compreendi que tinha que estar na defensiva, não deixar transparecer a angústia que ameaçava tornar-se em medo" (Pereira, 2018a, p. 14).

Gradativamente, informações sobre um acidente sofrido pela narradora, personagens com as quais convive e o espaço onde se encontra passam as ser desveladas. As lesões corporais e a confusão mental, que parecem temporárias, foram decorrentes de uma queda ao tentar atravessar uma cascata: "Aquela ideia infantil de atravessares a cascata. As pedras tão escorregadias que tinha de acontecer, mais tarde ou mais cedo" (Pereira, 2018a, p. 15). Karen, conforme é informada, gostava muito de admirar a cascata e alimentava a obsessão de atravessá-la para ver através dela, "como Alice... do outro lado do espelho" (Pereira, 2018a, p. 15). O lugar onde está é uma grande e antiga casa, com aspecto que lembra as histórias góticas, localizada em uma

propriedade rural em Northumberland, no interior da Inglaterra. Nessa residência, vive com Alan, que anuncia ser seu marido; Emily, que "parecia ser uma jovem e bonita atriz a representar uma governanta de meia-idade e pouco atraente" (Pereira, 2018a, p. 19); e o cachorro de estimação, Sam. Ainda havia Carol, uma jovem que vivia na aldeia e vinha, duas ou três vezes por semana, fazer a limpeza da casa. Sem compreender como havia parado em um lugar que aparentava desconhecer, casada com alguém que, embora julgue ser o homem mais atraente que já vira, nada lembra a seu respeito, e com memórias muito vívidas acerca de sua vida em Londres e atividades que desenvolvia como pintora, a personagem-narradora passa a tecer inúmeros questionamentos, a partir dos diálogos com Emily e Alan, quando eles vão apresentando a biografia de Karen, desde o momento em que conheceu Alan, como se casaram e sobre os três anos que já habitava a casa: "A Karen tinha vinte e dois anos. Vai fazer vinte e cinco para o mês que vem" (Pereira, 2018a, p. 33). A primeira reação que apresenta, reiterada em diversos momentos da narrativa, é conservar-se em uma atitude defensiva diante dos demais personagens. Depois, começa a suspeitar que está sendo usada para substituir a "verdadeira" Karen e que as informações que recebe acerca dos eventos esquecidos podem fazer parte de um plano para dar-lhe uma "falsa memória" (Pereira, 2018a, p. 34). Além disso, sente que precisa preservar a identidade que acredita pertencer-lhe, ou seja, da pintora que vive em Londres: "[...] receava que eles me apanhassem nalguma contradição, nalguma frase, até nalgum gesto, que demonstrasse que eu não era Karen. Talvez por isso poderia dar-lhes uma indicação de quem eu realmente era, e sentia necessidade de protegê-la, a rapariga

de Londres com os seus jeans velhos e cabelos descuidados, e mãos um pouco ásperas, com restos de tinta nas unhas" (Pereira, 2018a, p. 31).

O enredo, outrossim, apresenta diversos elementos narrativos que podem ser confrontados às percepções da personagem. Há a fotografia em preto e branco de Karen, na qual a narradora se reconhece. Todas as roupas que existem no armário, mesmo que ela entenda que não lhes pertençam, pois as cores e o estilo mais formal não combinam com o seu gosto despojado, cabem-lhe perfeitamente. Pouco tempo depois de ter despertado na casa de Northumberland, demonstrou vontade de desenhar, o que era a sua principal ocupação em Londres. Mas, na primeira tentativa, fracassou: "Arranquei a folha do bloco e fiz uma bola com ela. Recomecei a medo, mas nada aconteceu. Sentia-me fria, e estonteada, quando deixei cair o braço ao longo do corpo e o lápis deslizou para o chão. Não sabia desenhar" (Pereira, 2018a, p. 68). Na primeira visita que faz à aldeia, juntamente com Alan, após o acidente na cascata, a empregada da pastelaria reconhece-a e pergunta-lhe se deseja o habitual. Além disso, outros clientes a cumprimentam, o que leva a narradora a concluir que "toda a gente conhecia Karen, mas ela devia ser muito reservada, ninguém se aproximou da mesa" (Pereira, 2018a, p. 50). Em outra passagem pela aldeia, a narradora visita a biblioteca, a fim de encontrar o livro de contos publicado por Alan, pois não existia nenhum exemplar em casa e, também, é reconhecida pela secretária, o que a leva a delinear mais uma hipótese: "[...] todos eles me conheciam embora se limitassem a cumprimentar-me com discrição. Às vezes tinha pesadelos, todos eles sabiam quem eu era de facto, todos faziam parte da conspiração" (Pereira, 2018a, p. 83).

Falsas memórias? Conspiração? O entendimento que a narradora-personagem está substituindo a verdadeira Karen pode ser considerado um caso de dissociação do eu? Nem a própria autora do livro, Ana Teresa Pereira (2018b, n.p.), demonstra o desejo de facilitar a compreensão do leitor, tal como declara em uma entrevista: "Uma das ideias iniciais de Karen era a existência de duas realidades. O desafio era que as duas fossem impossíveis. Se a narradora é Karen, por que motivo o cão não a reconhece? Se ela é uma pintora que vive em Londres, como é que não sabe desenhar?".

Em *O eu dividido,* texto que concentra as análises de David Ronald Laing sobre psicologia existencial e psiquiatria, o autor, ao propor os seus fundamentos existenciais-fenomenológicos para uma ciência das pessoas, emprega o termo esquizoide para referir-se ao indivíduo cuja totalidade de experiências encontra-se dividida em dois sentidos principais, destacando-se, em primeiro lugar, uma ruptura na sua forma de se relacionar com o mundo e, em segundo plano, o rompimento consigo mesmo. Ao experimentar uma desesperadora solidão e isolamento, não é capaz de se sentir uma pessoa completa, mas tem a sensação de estar dividido de várias formas, como se a mente estivesse ligada ao corpo por uma tênue linha, expressando duas personalidades.

Para Laing, o autorrelacionamento do indivíduo se torna pseudointerpessoal, e o *self* trata os falsos *selfes* como se fossem outras pessoas, as quais despersonaliza. Dessa forma, o indivíduo desenvolve, no seu interior, um microcosmo. Esse mundo artístico, particular, intraindividual, contudo, não é um substituto aceitável do único mundo que realmente existe, aquele que é partilhado. Nessa condição, apresenta-se

uma cisão entre *self* e corpo. Laing ainda considera que estados temporários de dissociação de *self* e corpo podem acontecer em pessoas normais, caracterizando-se como uma reação desencadeada diante de uma situação ameaçadora e ilustra, como exemplo, o caso dos prisioneiros dos campos de concentração que, na impossibilidade de fuga espacial, dispõem como único recurso um retraimento psíquico "dentro" de si ou "fora" do corpo, de modo que essa dissociação é relacionada a pensamentos como: "'Isto parece um sonho', 'Não parece real', 'Não acredito que seja verdade', 'Nada parece tocar-me', 'Não posso acreditar', 'Isto não está acontecendo comigo', isto é, com sentimentos de alienação e irrealidade" (Laing, 1982, p. 84-85). Declarações nessa tonalidade são recorrentes em *Karen* (Pereira, 2018a): "[...] tinha a impressão de caminhar numa Londres *criada em estúdio"* (p. 9, grifos nossos); "[...] perguntava a mim mesma *se isso aconteceria de facto,* se um dia desses acordaria de manhã e o quarto seria familiar" (p. 45, grifos nossos); "[...] estava a tornar-se *difícil separar o que imaginava do que recordava"* (p. 76, grifos nossos); "Não *eu, Karen.* Havia momentos em que *quase nos confundíamos uma com a outra"* (p. 77, grifos nossos); "A *irrealidade* acentuou-se quando cheguei à minha rua" (p. 115, grifos nossos). Laing, assim, destaca que, embora o corpo possa continuar a agir externamente de maneira normal, interiormente o indivíduo sente que está agindo com independência, de modo automático. Ainda que a experiência apresente uma natureza onírica ou irreal e a ação seja demonstrada com automatismo, o *self* está excessivamente alerta e pode pensar e observar com significativa lucidez, tal como a personagem-narradora, que afirma precisar ficar "na defensiva" diante das situações

que julga não reconhecer ou quando não é identificada no cenário ao qual acredita pertencer.

As percepções do indivíduo se tornam irreais, assim como a falsidade e a ausência de sentido de toda a atividade apresentam-se como consequências da percepção e das ações que dominam um falso *self* em um sistema parcialmente dissociado do "verdadeiro" *self,* que se encontra, dessa forma, ausente da participação direta no relacionamento do indivíduo com os outros e com o mundo. Com isso, uma pseudorealidade passa a ser vivida no interior do indivíduo, de modo que ele renega do seu próprio ser, bem como renuncia as ligações imediatas a coisas e pessoas do mundo (Laing, 1982).

Amparados nas ideias de Laing, tecemos algumas hipóteses que podem justificar o estado psíquico da narradora-personagem. O enredo apresenta fortes indícios que, antes do acidente, o casamento entre Karen e Alan estava em crise e existe uma trajetória que pode ser transcorrida para fundamentar essa situação. Alan descendia de uma tradicional família de Northumberland, sendo considerada uma das mais importantes da região, porém economicamente arruinada. Após a morte da mãe, herdou a imponente casa e algum dinheiro, deixou a Universidade de Oxford e começou a viajar, passando algum tempo na Espanha, além de percorrer os países nórdicos, sendo definido como "quase uma figura de romance, o aristocrata a quem a família deixara um nome e uma casa" (Pereira, 2018a, p. 42). A narradora, que se apresenta como uma artista conhecedora das grandes obras de arte, tendo estudado em Paris, observa que "não havia quadros originais em casa, mas algumas boas reproduções" (Pereira, 2018, p. 31). Obtém-se de Emily a confissão que as telas originais,

assim como alguns móveis de valor, haviam sido vendidos antes de Alan e Karen se casarem. Provavelmente o dinheiro obtido por meio dessas vendas era o que assegurava a manutenção da casa. Além de tudo, o automóvel que possuíam era velho, assim como as joias de Karen que, embora belas, não tinham muito valor.

Alan, autor de um único livro de contos, contudo, ambicionava não viver exclusivamente de sua escrita, mas direcionar a sua existência para a vida literária, sem que houvesse a necessidade de exercer qualquer outro trabalho para obter maiores recursos. E é nesse jogo que Karen será encaixada. Há de se considerar que o romance, narrado em primeira pessoa por alguém que pensa estar ocupando o lugar de outra mulher na casa de Northumberland e que só tem acesso às informações sobre um suposto passado, do qual não tem memórias, por meio do relato de pessoas nas quais têm evidentes razões para não acreditar, apresenta-se sob um ponto de vista inconfiável. No entanto, se entrecruzarmos elementos que enunciados no texto, a partir da voz de Alan e Emily, e somados às análises da personagem-narradora, podemos delinear algumas pressuposições. Nesse contexto, viemos a saber, por meio de Emily, que Karen, então uma estudante de vinte e dois anos que cursava o segundo ano da universidade, conheceu Alan em um workshop que ele ministrou sobre o seu livro de contos e, após apenas dois meses, casaram-se. A própria Emily ainda afirmou que nunca vira uma mulher tão apaixonada, que "tê-lo-ia seguido para qualquer lado" (Pereira, 2018, p. 56). Alan, por sua vez, que não deixava facilmente vir à superfície os seus sentimentos, parecia estar "encantado": "Ele disse que tinha reparado logo em

si. Porque era tão bonita, porque conhecia tão bem o seu livro de contos" (Pereira, 2018a, p. 33).

No período em que transcorre o enredo, mesmo a personagem-narradora tendo "esquecido" do casamento e não se reconhecer em Karen, há uma constante afirmação da atração instantânea despertada por Alan, ao ver a sua fotografia em uma moldura de prata na mesa da cabeceira. Quando se sente curada das lesões que apresenta no corpo e manifesta a vontade de visitar a cascata, Alan a conduz e, pela primeira vez, sente que Karen e a "rapariga de Londres" que afirma ser tivessem coincidido e que, naquele instante, a sua vontade era ser uma só. E, nesse momento, a atração por Alan é reiterada, pois, para a personagem-narradora, "o homem ao [seu] lado tornava a escolha fácil" (Pereira, 2018a, p. 61). É também nesse passeio após o trauma que ocorre a primeira intimidade entre o casal, já muito aguardada pela voz feminina narradora do enredo: "E então Alan fez algo que eu não esperava, mas desejava há muito tempo. Puxou-me para si e beijou-me na boca" (Pereira, 2018a, p. 63). Ela, que havia despertado sozinha no quarto que pertencia a Karen e ao marido e, assim, permanecera durante todo o seu processo de convalescença, pede, "em oração", que ele retorne ao quarto, expressando muito desejo: "Dei por mim a dizer a mais simples das orações, por favor, faz com que ele volte, por favor, faz com que ele volte" (Pereira, 2018a, p. 72). A pintora londrina que afirma que só tinha envolvimentos céleres com homens desconhecidos e nunca havia se enamorado por alguém admite: "[...] eu estava apaixonada pela primeira vez. Nunca vira alguém tão apaixonada na minha vida" (Pereira, 2018a, p. 73). A atração, o desejo e, por fim, a paixão intensa que reconhece sentir por Alan acabam

coincidindo com a informação fornecida por Emily, sobre nunca ter visto "uma mulher tão apaixonada" (Pereira, 2018a, p. 56), que, sem resistência, logo após ter conhecido Alan, teria interrompido os estudos e abdicado de todos os seus planos para segui-lo e vir a viver com ele na distante e isolada casa de Northumberland.

Para além de um suposto encantamento, sugerido por Emily, Karen tem muito a oferecer a Alan que, em plena ruína financeira, pretende, sob uma perspectiva romanticamente aristocrática, viver apenas como escritor. No sexto capítulo, intitulado "Nova perspectiva da casa", a personagem-narradora contempla, pela primeira vez após o acidente, a área externa da mansão e, diante da imponente residência de Northumberland, questiona Alan se havia se casado com ele pela sua fortuna, ao que ele responde: "— Eu não tenho nada além dessa casa. Fui eu que casei contigo pela tua fortuna" (Pereira, 2018a, p. 37). Durante essa conversa, há a revelação de que Karen receberá uma herança dentro de algumas semanas, ao completar vinte e cinco anos. O diálogo prossegue apresentando a perspectiva de Alan a respeito do seu conceito de escritor e da real intenção que motivou o casamento:

> — Então casaste com uma herdeira.
> — Sim, preciso de dinheiro para continuar a escrever. Desta vez não contive um sorriso.
> — Sim, tu farias isso...
> — Que raio de escritor eu seria se não fosse capaz de roubar ou até matar pelos meus livros? *Casar com uma herdeira não é nada* (Pereira, 2018a, p. 37, grifos nossos).

Aparentemente a razão que motivou o casamento não é ignorada por Karen, a jovem apaixonada que, sem hesitar, deixou tudo para trás para seguir o homem que amava. À medida que a personagem-narradora reconhece a sua

atração, desejos e sentimentos por Alan, passa, outrossim, a acreditar que são recíprocos, como no momento em que, ao provar o vestido que usaria na festa de seu aniversário de vinte cinco anos, corre para mostrar o caimento perfeito em seu corpo a Alan e ele a toma nos braços: "Os beijos dele. Nunca vi ninguém tão apaixonado. Ele também o devia estar. *Mesmo que não estivesse apaixonado por Karen, estava agora por mim"* (Pereira, 2018a, p. 88, grifos nossos). Durante a festa de aniversário, em um momento de intimidade entre o casal em que ambos confessam desejarem-se, a perspectiva da herança, que motivou a união matrimonial, é reiterada por Alan:

> Puxou-me mais para si. Sentia as suas mãos nas minhas costas nuas, os nossos ventres encostados.
> — Diz-me que me queres.
> — Quero-te.
> — *Mesmo que eu não herde nada?*
> — *Sabes que casei contigo pelo teu dinheiro.*
> — Mas agora queres-me.
> Puxou-me ainda mais para si e fechei os olhos. As histórias de cordel, tal como os contos de fadas, confinam os pesadelos (Pereira, 2018a, p. 96, grifos nossos).

Há, ainda, de se destacar os inúmeros indícios que atestam que, antes do acidente, o casal havia enfrentando uma severa crise no relacionamento. Eles não usavam alianças, e Alan não dormia no mesmo quarto, ocupando um cômodo austero da casa, desde alguns dias antes do acidente, que se assemelhava à "cela de um monge" (Pereira, 2018a, p. 42). Apenas alguns objetos pessoais, no entanto, encontravam-se nesse aposento, pois como a personagem-narradora observa "a sua roupa continuava quase toda no *nosso quarto,* a primeira vez que usei mentalmente essas palavras, o *nosso quarto,* tive uma impressão de estranheza, *como se fosse Karen* a pensar dentro de mim" (Pereira,

2018a, p. 43). Essa informação deixa claro que o cômodo da casa ocupado por Alan servia apenas como um reduto provisório, após o casal ter passado por um desentendimento, o que também é confirmado em duas passagens do enredo. Primeiro, o próprio Alan relembra a mulher que ela se sentia incomodada com o estilo de vida que ele levava: "Há uns dias *acusaste-me de não fazer nada.* De contar com o teu dinheiro *para não fazer nada o resto da vida*" (Pereira, 2018a, p. 37, grifos nossos). O "nada", para além da sua aparente infrutífera dedicação à escrita, que não foi além de um único livro de contos publicados, é, sobretudo, a plenitude de uma vida como escritor voltado apenas à literatura, excessivamente idealizada por Alan, que dependeria dos recursos provenientes da herança da mulher para se concretizar. Nesse momento de tensão vivido entre o casal, Alan também confessa que a sua fúria com a esposa foi tão grande, que seria capaz de matá-la naquele dia, o mesmo em que Karen sofreu o acidente.

Se Emily, ao ser indagada pela personagem-narradora sobre a existência de discussões entre o casal é reticente e responde apenas "algumas vezes" (Pereira, 2018a, p. 33), a empregada da casa, Carol, considerada simplória e ingênua, realiza uma confissão mais detalhada:

> — Fico contente por estar tudo bem entre si e o senhor Alan.
> [...]
> Claro que ela tinha reparado que dormíamos em quartos diferentes.
> [...]
> — [...] lembro-me da discussão que tiveram...
> — Discussão?
> — No dia em que caiu na cascata.
> [...]
> — Aqui, na biblioteca. Eu estava a encerrar as escadas e não podia deixar de ouvir.

— Falávamos muito alto.
— Gritavam, quase. Fiquei cheia de medo.
[...]
— E depois saiu e daí a uns minutos ele seguiu-a.
— Ele seguiu-me?
— Sim, vi-o sair pelo portão e subir a estrada, só podia ir para a cascata (Pereira, 2018, p. 90).

Todos os elementos referidos, ao serem somados, indicam que o casal enfrentava uma crise conjugal e que, após uma veemente discussão, Karen teria ficado transtornada e se dirigido para a cachoeira, onde sofreu o acidente. A confissão de Alan sobre o incômodo que a mulher sentia, ao ver o marido resignado a aspirar, romanticamente, uma vida aristocrática como escritor enquanto aguardava receber sua herança, acrescida pelo testemunho de Carol, fundamentam as perturbações que o relacionamento estava sofrendo. Mas é durante a sua festa de aniversário que a personagem-narradora, ao ouvir discretamente uma conversa entre Alan e Emily, obtém elementos que embasam uma importante descoberta.

A impressão que Karen interferia na vida do marido e da governanta já havia sido mencionada pela personagem-narradora. Contudo, no momento em que Alan, durante a festa de aniversário, afasta-se e segue para o jardim onde encontra Emily, e a ela revela que passaria meses longe, só com o Sam, para voltar a escrever, oferecem a certeza que Karen é uma intrusa entre eles e apenas estaria sendo usada para fornecer a herança que sustentaria os planos de Alan. O seu propósito não era ser um grande escritor; tampouco preocupava-se se os seus livros fossem esquecidos e acabassem em alfarrabistas ou em obscuras bibliotecas de aldeia. O interesse de Alan "é a coisa em si. Um estado de graça. [...] Estar próximo... Como um santo

ou animal" (Pereira, 2018a, p. 97). Emily afirma que, como sempre fez, haveria de tomar conta da casa e esperá-lo, pois, como destaca Alan, "Eu volto sempre para onde tu estás" (Pereira, 2018a, p. 97). Embora a cena observada pela personagem-narradora apresentasse nuances de uma declaração romântica, não houve entre eles um beijo, como seria possível de se esperar, pois o amor que os unia se alicerçava em uma cumplicidade devota. E, nessa relação, não havia espaço para Karen: "Não se beijaram. Não era esse tipo de amor. Mas continuaram a fazer planos. Como se eu já não existisse" (Pereira, 2018a, p. 97).

A cena esclarece para a personagem-narradora que não era apenas o interesse na herança, que asseguraria a concretização da vida ideal de Alan, o único motivo que desencadeou a crise entre o casal, culminando no acidente sofrido por Karen. Mas sim o fato de ela não estar incluída nos planos que o marido projetava para sua vida, para os quais bastaria unicamente a espera resignada de Emily e a sua presença na casa. Essa conclusão ainda é fortalecida pela leitura de anotações que Alan havia deixado sobre a mesa de trabalho de seu estúdio, acerca das saudades que sentia das paisagens suecas e das sensações que a vida nórdica lhe oferecia: "Karen descobrira-o, tivera mais tempo do que eu, era o que ela sabia e eu não, [...] eles se veriam livres dela logo que a sua presença ali não fosse necessária. [...] Uma coisa se tornara clara na conversa entre ele e Emily na noite anterior, nas páginas que acabava de ler. Ele não me incluía nos seus planos. Mesmo como Karen, eu era uma intrusa" (Pereira, 2018a, p. 100-102).

Embora estejamos diante de uma personagem-narradora cuja voz é inconfiável, sobretudo por ter sofrido um acidente que resultou em um trauma que afetou a memória,

a narrativa oferece consistentes indícios de que a soma dos elementos resultantes na crise de Karen – entre os quais, a paixão vertiginosa por Alan levando-a a largar tudo para segui-lo e a conclusão de que ela não estava incluída no projeto de vida do marido, o qual envolvia apenas a companhia de Sam e a presença submissa de Emily – culminaram em um processo de ruptura com a realidade e na decorrente divisão do eu, fundamentada por Laing.

A personagem-narradora, que estranha o nome Karen, supondo que seja outra mulher, e não se reconhece na vida na casa de Northumberland, embora todos na aldeia saibam quem ela é, apenas tem lembranças da sua existência livre em Londres, dos relacionamentos céleres e descomprometidos, com estranhos; do estúdio onde vivia em um sótão, com seus livros e discos preferidos, desprovido de qualquer rigor; das suas vestimentas despojadas e do período de formação em Paris, onde a ideia de liberdade, que tanto prezava na vida, imperava em suas lembranças: "Passei muitas manhãs no Tate a copiar quadros e depois sentava-me junto ao rio a comer um sanduíche, uma rapariga de jeans desbotados e camisolas, cabelo despenteado pelo vento, uma *rapariga livre*" (Pereira, 2018a, p. 41, grifos nossos).

A suposição de que sua vida está em perigo, pois teme que Alan e Emily livrar-se-iam dela assim que sua presença não fosse mais necessária, conduzem-na à fuga da casa de Northumberland e ao retorno ao antigo apartamento, onde afirmava viver em Londres: "[...] talvez uns dias depois ele sugerisse um passeio até a cascata. A minha obsessão pela cascata, por atravessar a cascata, seria muito útil" (Pereira, 2018a, p. 102). Todavia, ao voltar para a casa que acreditava ter deixado apenas há dois meses, somam-se os

elementos que atestam que, além do enredo construído em suas memórias, não existia nenhuma pintora que vivia em Londres. Primeiro, ela não tem as chaves que dão acesso ao prédio onde supunha residir: "Abri a bolsa castanha que não era minha e tirei o chaveiro. Procurei a chave mas claro que não estava ali. Aquelas chaves eram da casa em Northumberland, a do portão, a da entrada, a da cozinha, a da porta das traseiras [...]. O *meu* chaveiro só tinha duas" (Pereira, 2018a, p. 116). Apoia-se, entretanto, em conjecturas para justificar o desaparecimento: "Tentei lembra-me da última vez que o vira. Estava na mochila [...]. Devia ter sido arrastado pela água da cascata [...]. Ou talvez Alan a tivesse encontrado, talvez ele soubesse, o tempo todo quem eu era, onde vivia. Talvez a tivesse escondido, como o casaco castanho, num sítio onde não chegara a procurar" (Pereira, 2018, p. 116).

A personagem-narradora apenas consegue entrar no prédio onde acredita residir, após um "rapaz *desconhecido*" (Pereira, 2018a, p. 109, grifo nosso) abrir a porta e, ao chegar ao local onde supunha ser o seu antigo apartamento ela repete o mesmo comando que acionou quando, ao despertar na casa de Northumberland, não reconheceu o seu quarto: "Tens que estar na defensiva, tens de fingir..." (Pereira, 2018a, p. 109). Ao questionar a jovem que lhe abre a porta sobre a pintora que vive no respectivo espaço, obtém a resposta de que não há informação nenhuma a respeito, pois ela vive na casa há quase dois anos, a qual antes era habitada por senhora de idade. Nesse ponto da narrativa, apresenta-se uma interessante inversão, que pode ser contraposta ao estranhamento que a casa de Northumberland lhe causara. Se na residência isolada no interior da Inglaterra tudo lhe é alheio, mas Karen é conhecida por

todos, em Londres, além de ser desconhecida pelas pessoas do prédio, o estúdio no sótão, que tão bem descreve em suas memórias acerca da vida londrina, nada condiz com o que ela esperava encontrar ao retornar para casa onde acreditava viver:

> Dois meses antes, havia pinturas nas paredes, telas sobrepostas, um cavalete perto da janela, uma mesa em desordem, cadernos, fotos, latas de tinta, pincéis. Uma estante, um leitor de CD, uma jarra de flores. Uma cadeira de vime com uma almofada onde dormia um gato. Uma chávena de café esquecida, um cinzeiro a abarrotar. Tudo desaparecera. *Como se eu nunca tivesse estado ali.* Um fantasma, mas até os fantasmas deixam qualquer coisa atrás.
> [...]
> Pensei vagamente que deveriam ter pintado as paredes (Pereira, 2018a, p. 111, grifos nossos).

O estranhamento operacionalizado é dialético nesse processo de divisão do eu. A identidade de Karen, a mulher que a personagem-narradora não reconhece e acredita nada saber sobre a sua história e o contexto onde ela habita, encaixa-se na imagem reproduzida na fotografia sobre a mesa-de-cabeceira; nas roupas do armário, que lhe cabem perfeitamente; nas pessoas da casa e da aldeia, que a conhecem; e no próprio Alan que, mesmo sem identificá-lo como seu marido, desperta-lhe uma forte atração e, em pouco tempo, deseja-o apaixonadamente, tal como a estudante que deixara tudo para segui-lo. A pintora londrina, que acredita ser e sobre quem tem memórias consistentes, não tem a mínima habilidade para desenhar; não é identificada pelos moradores do prédio onde supõe habitar; não encontra o apartamento do qual pensa estar longe há dois meses.

A soma de todos esses indícios, leva-nos a supor, primeiro apoiando-nos nas ideias de Bachelard, desenvolvidas em *A poética do espaço*, que o estúdio no "sótão" é a idealização da

liberdade, onde a *psique* de um sujeito em crise refugia-se e constrói para si uma identidade e um enredo paralelos à realidade onde o seu eu, fraturado diante das frustrações que a existência veio a apresentar, dissocia-se, como atesta Laing, do seu verdadeiro *self*. Nessa perspectiva, o capítulo final de *Karen* – "A chuva" – que, mesmo apresentando sutis modificações, mostra-se como um espelhamento do primeiro capítulo – "A noite e as sombras" – indica a cisão e a fuga de um eu em conflito que, conforme afirma Laing (1982, p. 89-90), culminam em um processo de total desintegração identitária:

> Estando o ser do indivíduo dividido entre "verdadeiro" e "falso" *self,* os dois perdem a sua realidade [...], mas também dividem-se, por sua vez, em subsistemas dentro de si mesmos. Assim, no relacionamento do *self* consigo mesmo encontra-se uma segunda dualidade, onde o *self* interior se divide para formar um relacionamento sado-masoquista consigo mesmo. Quando isso acontece, o *self* interior, que imergira primordialmente [...] como um meio de se agarrar a um precário senso de identidade, começa a perder até esta identidade com que iniciou.

Esse posicionamento encontra ressonância na análise de Maria João Simões (2021, p. 59), que se dedicou a investigar o aspecto ambíguo nas figurações femininas de Ana Teresa Pereira: "[...] em *Karen*, o desfecho é tremendamente perturbador: [...] a pintora, quando toma o papel e a vida de Karen deixa de conseguir pintar e quando decide abandonar Northumberland para regressar a Londres, verifica que já não consegue recuperar a sua vida de volta". Na passagem final do enredo, ao conjecturar "se começar a nevar agora, e a neve será a *fingir,* nada disto é *real"* (Pereira, 2018a, p. 116, grifos nossos), a personagem-narradora intensifica a sensação de não pertencer à realidade que a circunscreve e, diante da impossibilidade de solucionar os conflitos entre

um eu dividido que não se reconhece em Karen e não pode atingir o espaço idealizado do sótão para onde tenta regressar, vê-se novamente impelida a partir. Agora, todavia, não mais existe a orientação falaciosamente segura na qual se apoiara ao fugir de Northumberland; tampouco qualquer indicação de retorno. E nesse estado em que, "embora o *self* tenha uma atitude de liberdade e onipotência, sua recusa em comprometer-se com o elemento objetivo torna-o impotente: não possui nenhuma liberdade na 'realidade'" (Laing, 1992, p. 97), seus passos avançam, sem uma direção precisa, "a caminho da estação" (Pereira, 2018a, p. 117).

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Bruno Mazolini de. Resenha: Karen. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 7, n. 1, p. 311-315, 2018.

JUNG, Carl Gustav. **O homem à descoberta da sua alma:** estrutura e funcionamento do inconsciente. Tradução de Camilo Alves. Porto: Tavares Martins, 1996.

LAING, Ronald David**. O eu dividido:** estudo existencial da sanidade e da loucura. Tradução de Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1982.

PEREIRA, Ana Teresa. **Karen**. São Paulo: Todavia, 2018a.

PEREIRA, Ana Teresa. Planos possíveis. [Entrevista cedida a] Andressa Barichello. **Rascunho:** o jornal de literatura do Brasil, Lisboa, n. 217, maio 2018b. Disponível em: https://rascunho.com.br/entrevista/planos-possiveis/. Acesso em: 9 fev. 2025.

SIMÕES, Maria João. Ambiguidade nas figurações femininas em Ana Teresa Pereira e Cristina Fernández Cubas. *Boletín* **Galego de Literatura**, n. 58, jan./jun. 2021. Disponível em: https://revistas.usc.gal/index.php/bgl/article/view/7530. Acesso em: 1º mar. 2025.

O duplo narrador em *O verão selvagem dos teus olhos*, de Ana Teresa Pereira

Alessandra Wink Guaragna[57]

Considerações iniciais

"Ontem à noite eu sonhei que fui para Manderley novamente" (Maurier, 2015, p. 1, tradução nossa); assim começa o romance *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier (1907-1989). Pelas nevoas de um sonho (ou seria pesadelo?), o romance psicológico da autora inglesa apresenta suas primeiras nuanças, projetando uma narrativa de ares góticos sobre uma jovem que se vê assombrada pela memória de Rebecca, a primeira esposa de seu marido Max de Winter. Como um espelho projetando uma outra versão desse sonho, a escritora Ana Teresa Pereira desenvolveu seu romance *O verão selvagem dos teus olhos*, revivendo os personagens de Du Maurier sob uma nova ótica e dando voz ao fantasma de Rebecca. É pela perspectiva desse espectro que se desenvolve a trama de vida e morte dessa personagem. Nesse sentido, o presente trabalho pretende analisar a singularidade incorporada ao(s) narrador(es) presente(s) no romance desenvolvido por Pereira, em especial, a sua configuração dentro de um princípio de dualidade narrativa, tendo por base as reflexões sobre o narrador apresentadas por Gérard Genette (2017).

Nascida em 1958, Ana Teresa Pereira é uma autora portuguesa proveniente de Funchal, a capital da Ilha da

[57] Mestre em História Cultural (Unicamp). E-mail: alessandrawg@gmail.com

Madeira (um arquipélago que fica no oceano Atlântico e se incorpora como região autônoma de Portugal). Autora reconhecida pela sua singularidade narrativa de alto teor psicológico, reverberando influências como Henry James e do cinema dos anos 1950, Ana Teresa Pereira possui um *corpus* de produção literária vasto e variado, com diversos livros publicados que englobam desde romances e contos à literatura infantil[58] e que desenvolvem temáticas circunscritas num sistema de dualidades, como indica Ana Rita Sousa:

> [...] a autora é responsável, como vimos, por certa recanonização de géneros narrativos populares nos últimos duzentos anos, sobre os quais trabalha numa extensa rede de experimentação que funde temas aparentemente afastados: a identidade e a solidão, a criatura e o divino, o amor e a morte, a escrita e a criação, a representação e a encenação (Sousa, 2022, p. 89).

Fez sua estreia como escritora em 1989 com a publicação do romance *Matar a imagem*, chegando a ganhar o Prêmio Caminho de Literatura Policial. Entre suas obras, também se destacam *A casa da areia* (1990) e *A casa dos penhascos* (1990), suas primeiras incursões literárias voltadas para um público jovem; além de livros consagrados pela crítica e, inclusive, agraciados por instituições literárias, a exemplo de obras como: *Se nos encontrarmos de novo* (2004), ganhador do Prêmio P.E.N. Clube Português, na categoria ficção, no mesmo ano de publicação; *A Neve* (2006), que recebeu o Premio Literário Edmundo Bettencourt da Câmara Municipal de Funchal e o Premio Máximo da Literatura da revista Máxima, dedicado à literatura portuguesa feminina; entre

[58] Sobre a produção literária e a recepção crítica das obras de Ana Teresa Pereira, ver: SARDO, Anabela. Ana Teresa Pereira: a audácia de ser diferente. *Egitania Sciencia*, n. 14, p. 9-29, 2014. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/16a3a0a57b3cc38e7986376a1311f3bf/1?pq=-origsite-gscholar&cbl=1246356. Acesso em: 2 nov. 2023.

outros títulos. Sua mais conhecida obra é *Karen* (2016), que ganhou, em 2017, o prestigioso Prêmio Oceanos, dedicado às produções literárias em língua portuguesa, e teve sua publicação no Brasil em 2018 pela editora Todavia[59].

Sua intensa relação e diálogo com outras modalidades artísticas, como as artes plásticas e o cinema, coloca suas produções literárias dentro de uma intensa esfera de intertextualidade. O que indica uma ideia de narrativa cíclica que circunscreve sua trajetória literária, de livros que falam com outros livros e de diversas modalidades de narrativas que se complementam e se aproximam numa dinâmica de (re)leitura e (re)escrita. Com isso, observa-se que as suas prosas estão repletas de "estratégias de sobreposição entre o livro que se lê, isto é, aquele a que o leitor tem acesso, e o livro que está a ser ou já foi escrito enquanto objecto do enredo, uma metalepse" (Reis, 2015, p. 21).

1 O verão selvagem dos teus olhos: uma proposta de leitura

Publicado em 2008 (no Brasil, em 2022 pela Todavia), *O verão selvagem dos teus olhos*, como elucidado anteriormente, apresenta-se dentro de uma linha intertextual com a obra da escritora inglesa, Daphne du Maurier, reverberando uma história já escrita ao mesmo tempo em que introduz uma nova narrativa, a qual reorienta aquela de origem, instigando um movimento cíclico de (re)leitura sobre a emblemática personagem Rebecca e sobre a própria proposta inicial de Du Maurier. Como indica Amândio Reis:

[59] Sobre os prêmios, ver: https://www.penclubeportugues.org/os-premios/pen-clube-portugues/; https://cultura.funchal.pt/premio-literario-edmundo-bettencourt/; https://www.rtp.pt/noticias/cultura/a-neve-de-ana-teresa-pereira-ganha-premio-maxima-de-literatura-2007_n162490; https://www7.icnetworks.org/oceanos/2017/vencedores-e-juri-final.

> Assim, dando voz a Rebecca – a grande ausente de um romance e de um filme que carregam com eles, no entanto, o seu nome, e, por conseguinte, a sugestão denegada de um retrato e de um protagonismo que não lhe são oferecidos –, Ana Teresa Pereira escreve de *volta* a Daphne du Maurier, enquanto a sua protagonista, elevada ao papel de narradora, conta a sua história de *volta* à protagonista e narradora sem nome do romance e do filme que antecederam *O verão selvagem dos teus olhos* (Reis, 2019, p. 126).

Tal intertextualidade se intensifica ao levar-se em consideração o título escolhido por Ana Teresa Pereira. Como outra reverberação literária, esse título se remete a um verso presente no poema "The Folly of Being Conforted", de William Butler Yeats (1865-1939) – "O fogo que nela se agita, quando ela se move, / Queima com ainda mais clareza. Ah, ela não tinha esses modos / *Quando todo o verão selvagem estava no seu olhar*"[60] (Yeats, 2023, grifos nossos, tradução nossa) –, cujo sentido faz referência à personagem Rebecca e sua beleza e força atemporal:

> Com efeito, é desta fuga ao tempo como passagem para a sua reconceptualização enquanto acto que vem, precisamente, o título, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, a partir de um poema de William Butler Yeats sobre uma mulher cuja beleza, ao contrário do pressuposto comum, só aumenta e solidifica com o efeito iterativo – não degenerativo – do tempo, tornando-a uma imagem que arde mais fortemente depois do *Verão Selvagem*, e talvez, como Rebecca, *depois da vida*, de onde esta pode sempre regressar pelo milagre de uma narração que a presentifica recursivamente (Reis, 2019, p. 136).

Organizado em vinte capítulos, essa breve narrativa concede voz àquela que só se apresentou no livro de Du Maurier como assombração e resquício de memória, permitindo que do além-túmulo ela introduzisse suas versões

[60] Texto original: "*The fire that stirs about her, when she stirs, /Burns but more clearly. O she had not these ways/ When all the wild summer was in her gaze*".

dos fatos que culminaram na sua morte trágica e prematura, além de suas reflexões perante uma realidade da qual já não faz mais parte. A esse relato se soma um caráter memorialístico, contado a partir de um narrador mais distanciado, onisciente somente dos pensamentos da Rebecca, que traz uma retomada temporal e psicológica dos fundamentos identitários da personagem e da sua relação com Max de Winter. Isso se observa no exemplo a seguir da parte narrada pela voz de Rebecca: "Eu era bela, a mais bela criatura que a maior parte das pessoas viu na vida. Eu fiz um jardim com as minhas mãos, e os meus livros de botânica, e a minha alma. Com a água da chuva e as folhas do ano anterior" (Pereira, 2022, p. 14). E, no capítulo seguinte, quando assume outra voz narrativa:

> Rebecca. Era tão bonita que ele nem imaginava de onde ela viera, a mãe era encantadora mas não tinha aquela beleza profunda e perturbante, que a filha revelara logo nos primeiros anos de adolescência. [...] No entanto, havia nela algo de rapazinho rebelde, na forma como lidava com os cavalos, e nadava na água mais fria, e impunha a sua vontade aos preceptores e à criadagem. Rebecca de cabelo preso para trás, seguida pelos seus dois cães, dando instruções ao jardineiro e folheando velhos livros de botânica que ele nem sabia existirem lá em casa (Pereira, 2022, p. 17).

Para compreender esse jogo narrativo duplo, o presente trabalho se apoia nos conceitos desenvolvidos por Genette sobre narratologia. Por meio das definições de narrador heterodiegético e homodiegético introduzidas por esse pesquisador que se pretende direcionar as reflexões sobre a obra de Ana Teresa Pereira e compreender as nuanças particulares apresentadas ao longo do romance no que diz respeito a essas duas vozes narrativas que se apresentam.

> A escolha do romancista não se dá entre formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas

> gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer a história ser contada por um de seus "personagens", ou então, por um narrador estranho a essa história [...] A verdadeira questão consiste em saber se o narrador tem ou não a oportunidade de empregar a primeira pessoa para designar *um dos seus personagens*. É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Flaubert na *Educação sentimental*), a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra (exemplo: *Gil Blas*, ou *O morro dos ventos uivantes*). Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de *heterodiegético*, e o segundo de *homodiegético* (Genette, 2017, p. 324).

Dentro dessa linha, Genette distingue ainda uma amplitude de grau dentro do tipo homodiegético. Como ele apresenta:

> A ausência é absoluta, mas a presença tem gradações. Portanto, será preciso ao menos distinguir no interior do tipo homodiegético duas variações: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa (Gil Blas), e outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha [...] Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser em sua narrativa um comparsa comum: ele só pode ser estrela ou simples observador. Reservaremos para o primeiro tipo (que represente de alguma forma o grau mais forte de homodiegético), o termo que se impõe, o "autodiegético" (Genette, 2017, p. 325).

Reconheço que, no caso dos capítulos narrados por Rebecca, encontrar-se-ia um narrador homodiegético na medida em que, como fantasma que somente examina a realidade exterior que permanece, ela pode narrar apenas como observadora silenciosa, não conseguindo assumir o protagonismo de sua própria história. Ainda que teça reflexões sobre si mesma, Rebecca se apresenta como uma testemunha velada da nova ordem que se sucede em Manderley, reforçando, inclusive, o caráter intertextual com

a narrativa original de Daphne du Maurier, pois, nesses capítulos, são retomados os elementos da história narrada em *Rebecca*.

Assim, intercalando capítulos narrados do tipo homodiegético, nos capítulos ímpares, e capítulos de um tipo "aparentemente" heterodiegético nos capítulos pares, o livro *O verão selvagem dos teus olhos* se apresenta como uma fonte interessante de reflexão sobre a atuação do narrador, principalmente considerando-se que os dois tipos narrativos apresentados seriam duas faces de uma mesma moeda: a voz do fantasma da Rebecca. Nesse sentido, busca-se compreender os preâmbulos que ordenam essa duplicidade narrativa, observando indícios no texto dessa(s) voz(es) narrativa(s) como reverberações do duplo que permeia tanto a temporalidade narrativa (passado – presente) como a própria identidade da personagem-narrador (viva – morta).

De acordo ainda com Reis:

> *O Verão Selvagem* contém vinte capítulos, correspondendo dez deles às deambulações e reflexões do fantasma de Rebecca no presente, num tempo coincidente com o romance de Du Maurier, e os outros dez à sua vida até ao casamento com Max de Winter, à sua chegada a Manderley e à sua morte. Contudo, esta duplicidade temporal corresponde, na reescrita de *Rebecca*, também a uma polifonia narrativa, já que, além de serem narrados no pretérito, os capítulos de número par de *O Verão Selvagem* são narrados na terceira pessoa. Portanto, *A Outra* é um texto inteiramente subjectivado, não obstante a variação temporal que o caracteriza, enquanto em *O Verão Selvagem* a alternância entre presente e passado é acompanhada pela oscilação entre a narração da protagonista e o que parece tratar-se de um narrador heterodiegético, na terceira pessoa (Reis, 2021, p. 137).

Dessa forma, torna-se pertinente refletir, ainda que de maneira breve, sobre como a ideia do duplo serve de alicerce à noção de identidade. Observa-se como o processo

de construção de uma narrativa do Eu é permeado pelo olhar no espelho, onde "um encontro repentino com a própria imagem pode remeter à noção de 'duplo' como um estranho que me olha. Eu sou o objeto de um outro. Eu vejo a mim mesmo como um estranho que vem de fora de mim" (D'Agord; Barbosa; Hasan; Neves, 2013, p. 477) e, nesse sentido, acomoda também o duplo papel de ser narrador e narratário de si mesmo. Todavia, um "sujeito nunca é idêntico a si mesmo, mas constantemente vem a ser, como uma existência narrada para si e que se constitui nessa trajetória diferenciada [...] porque o seu *ser* consiste num contínuo *fazer-se*" (Silva, 2012, p. 28). Logo, essa história que se narra e se lê sobre o Eu é constantemente reescrita, relida e reinterpretada. E é em volta desse projeto narrativo de si, de construir uma identidade a partir de uma história fadada a viver sendo (re)escrita e narrada por si e para si, que se reconhece (ainda que circunstancialmente) de modo existencial.

> Quando, porém, o ponto de partida é a existência e não a essência, o sujeito continua ainda às voltas com ele mesmo, e de um modo mais difícil, porque não pode contar com uma identidade previamente afirmada: tem de construi-la ao longo do processo existencial, isto é, da sua história. Não há um "si mesmo" dado de início; trata-se de algo a ser alcançado, realizado na existência. Nessa trajetória, que deveria ser de autorrealização, o sujeito depara com a existência de outros, ou seja, de outras liberdades, de outros projetos, de outras intenções que procuram, igualmente, realizar-se (Silva, 2012, p. 24-25).

Nesse sentido, a narrativa de Ana Teresa Pereira se constrói envolta numa perspectiva de duplicidade identitária e narrativa. Rebecca encontra no olhar com o Outro (tanto o reflexo no espelho de si mesma como um outro olhar desafiador de si como no reflexo que encontra na nova

Senhora de Winter) o gatilho para uma escrita narrativa de si e, consequentemente, de um autorreconhecimento (ao menos uma tentativa para isso). E tal jornada de (re)descoberta circunscreve, também, uma duplicidade em termos narrativos, de vozes que assumem a tarefa de destrinchar essa história dentro de uma ideia que oscila entre Eu e Ela.

2 A duplicidade narrativa de *O verão selvagem dos teus olhos*

Desde o início, é possível observar que a narrativa incorpora o tema identitário e que se apresenta como uma busca pela narrativa do Eu. Reflexões dessas naturezas não seriam singulares a esse romance, mas sim reverberam uma tendência temática observada ao longo da trajetória de produção literária de Ana Teresa Pereira, como indicou Maria João Simões ao afirmar que, nas "obras de Ana Pereira (escritora madeirense muito fugidia às pressões da publicidade contemporânea), as próprias personagens estranham-se a elas mesmas e causam estranheza aos outros" (Simões, 2012, p. 73). De forma similar, aponta Ana Rita Sousa: "As personagens de Ana Teresa Pereira começam por hesitar sobre a natureza do outro e acabam, irremediavelmente, por duvidar de sua própria natureza" (Sousa, 2022, p. 80). No caso de *O verão selvagem dos teus olhos*, tais devaneios identitários já são visíveis nas primeiras páginas do romance, quando a personagem refere-se diretamente a essa angústia que incorpora o reconhecer-se e a criação de uma memória de si:

> Finalmente o meu reflexo no vidro, misturado com as primeiras sombras. O que me tranquiliza um pouco. O rosto afilado, a grande massa de cabelos escuros. Digo baixinho o meu nome, muitas vezes seguidas, o que também me tranquiliza um pouco. Rebecca. Rebecca de

> Winter. [...] Não me quero esquecer. De nada. Das coisas importantes. Eu sou uma mulher que perdeu o contato com as coisas não essenciais. Uma frase de um livro, de uma peça de teatro, talvez. E, como se rezasse, tento lembrar-me das coisas essenciais. (Pereira, 2022, p. 13).

Em convergência com essa insegurança de configurar e apreender uma identidade, de reconhecer-se perante o espelho e o olhar do Outro, torna-se emblemático observar como o próprio narrador homodiegético, Rebecca, apresenta-se como uma personagem eternamente em cena perante a vida e a sua realidade. Ela afirma: "Mas, porque não compreendia as outras pessoas, e tinha de viver no meio delas, tornei-me uma atriz" (Pereira, 2022, p. 23). Assim, ela não só tem dificuldades de se identificar, de discernir os traços de sua história que ainda viveriam nos objetos, lugares e pessoas de sua vida, de definir quem foi Rebecca e o que resta dela nesse pós-morte, como também reconhece que jamais houve plenamente uma Rebecca, mas várias interpretações e intérpretes dela. Desta forma, ela se complementa:

> Quando era miúda, sonhava vagamente ser atriz. Depois percebi que tinha mesmo de sê-lo, mas que só havia um papel para representar, o papel da minha vida, o papel de Rebecca. E a primeira vez que pensei nisso a ideia apaixonou-me totalmente, era tão bom como ser Hamlet, era melhor do quiser Hamlet, porque em mim não havia grandes indecisões, eu queria tirar da vida tudo que ela poderia oferecer (Pereira, 2022, p. 23).

O que novamente dialoga com uma estratégia narrativa e temática utilizada por Ana Teresa Pereira, pois, segundo afirmou Simões, "no concernente à ficção de Ana Teresa Pereira, as personagens reiteradamente se interrogam acerca do limiar entre a sua (pressuposta) existência real e o que apresentam, fingem ou escondem ser" (Simões, 2012,

p. 73). No caso de *O verão selvagem dos teus olhos*, esse fingimento e atuação da personagem-narradora apontariam o romance como um uma peça em ação: os momentos de narração homodiegético representariam monólogos e, quando se assume um narrador heterodiegético, passa-se para uma encenação de uma tragédia.

Perante uma personagem que deixa claro sua insegurança em se definir e sua necessidade em assumir papeis, espécie de mimesis de si mesma, o romance aponta para uma autodramatização: haveria um livro dentro do próprio livro, uma história que se conta como uma outra história, uma peça na qual atua a sua própria realização. O que corrobora uma tendência narrativa da autora portuguesa em suas produções literárias, visto que, conforme indicou Ana Rita Sousa, "muito mais do que metafóricos sobre um possível significado oculto da existência, os livros de Ana Teresa Pereira adiam esse potencial significado, problematizando o que vem antes: a própria possibilidade de representar" (Sousa, 2022, p. 76). É pertinente também acrescentar a reflexão indicada por Amândio Reis a respeito, especificamente, dos trechos do romance apresentados anteriormente que indicam essa qualidade teatral da personagem:

> O próprio conceito de personagem parece estar a ser reformulado nestas linhas. Sobrepondo-o à ideia de trama, ou *plot*, como ação (isto é, ser Rebecca), Ana Teresa Pereira concretiza uma ideia de dramatização da prosa, ou seja, a noção hipertrófica de teatro que, para ela [...] concentra a ideia de arte, incluindo a literatura e o cinema, e incluindo a escrita como actuação/realização. Neste contexto, cumpre-se ainda o primado de que para a autora, as personagens literárias são "actores" postos em cena (Reis, 2021, p. 141).

O que torna interessante a convergência desses pontos numa reflexão sobre voz narrativa no romance de Ana Teresa Pereira é o questionamento que emerge ao leitor sobre a sinceridade da Rebecca como narradora. E mais, abre brecha para se inferir que os capítulos apresentados por um narrador heterodiegético seriam uma continuidade da encenação. Um exemplo que alimenta essa linha se apresenta no capítulo oito, quando o narrador heterodiegético assume o controle da narrativa e apresenta um momento do início da relação entre Rebecca e Max de Winter. Ali é narrado o primeiro encontro do pai da noiva com o pretendente, indicando o desconforto e certa antipatia que havia entre as partes. Toda essa cena do encontro e as apresentações são relatadas a partir do distanciamento da voz narrativa, com focalizações pontuais oscilando entre o pai e a Rebecca, porém, ao final do capítulo, ao falar da despedida entre os noivos, o narrador oscila e mostra uma breve rachadura nesse esquema, colocando-se como homodiegético:

> Despediram-se daí a algum tempo, junto ao automóvel dele. Um beijo na face, uma rápida carícia de mão. E ela ficou a ver o automóvel afastar-se e depois olhou em volta, para a casa que tanto amava, para o jardim, e sentiu um aperto no peito. De repente Manderley pareceu-lhe um lugar enorme e pouco acolhedor, a velha casa tal como a recordava, as chaminés simétricas, os longos jardins com tão poucas flores.
> Mas não é um lugar estranho. *Eu senti que de alguma forma já estava lá dentro, como se tudo acontecesse ao mesmo tempo, e o cão reconheceu-me...* (Pereira, 2022, p. 49-50, grifos nossos).

Perante isso, reforça-se a perspectiva na qual ambos os narradores são reverberações de um só: Rebecca. Duas faces de um mesmo ser narrativo que se transveste, assim como um personagem numa peça, de vestes narrativas

diferentes para indicar perspectivas diversas sobre si mesma. Nesse sentido, Rebecca abarcaria um duplo papel como narradora que atua e observa a si mesma em ação, "falando na primeira pessoa enquanto fantasma-narrador, mas referindo-se na terceira pessoa enquanto personagem historicamente circunscrita, Rebecca encontra-se consubstanciada no mundo ficcional e na história pessoal" (Reis, 2019, p. 127).

Tal perspectiva evoca um aspecto narrativo do romance contemporâneo como já foi observado por Gennette:

> Transgressão mais forte ainda é a mudança de uma pessoa gramatical para designar o mesmo personagem: assim, em *Outro estudo de mulher*, Biachen passa subitamente do "eu" ao "ele", como se abandonasse subitamente o papel de narrador; assim, em *Jean Santeuil*, o herói passa inversamente do "ele" ao "eu". No campo do romance clássico, e ainda em Proust, efeitos como esses advêm evidentemente de uma espécie de patologia narrativa, explicável graças a remanejamentos apressados e a estados de inacabamentos do texto; mas sabemos que o romance contemporâneo transpôs esse limite, como tantos outros, e não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação variável ou flutuante, vertigem pronominal concedida a uma lógica mais leve, e a uma ideia mais complexa da "personalidade" (Genette, 2017, p. 326).

Dessa forma, poder-se-ia pensar que, como personagem de uma memória, Rebecca estaria sujeita a uma tentativa de invisibilidade narrativa incorporada na escolha do narrador heterodiegético. Já quando se apresenta como uma assombração de um presente que não lhe é mais possível atuar, Rebecca assume a voz narrativa (homodiegético), contudo segue fadada a um ocultamento e a um silêncio. Em ambos os casos, ela nunca é verdadeiramente um sujeito de ação, mas um objeto de análise: primeiro, como um objeto de observação de uma persona num palco (passado,

memória), e segundo, como um objeto fantasmagórico preso a um espaço (Manderley). Como ela mesma se questiona na parte final do romance, estaria fadada a esse ciclo de viver entre sombras suas, entre passado e presente, presa a executar uma narrativa de si sem fim:

> E pergunto a mim mesma se a eternidade será isso, recordar uma e outra vez, um vestido, um beijo, um dia de outono, a primeira neve, os meus cães. As coisas essenciais. O nome das rosas e as frases dos livros, o tempo em que alguém nos amou, o jardim que fizemos com as nossas mãos (Pereira, 2022, p. 92).

Assim, esse duplo permeia e norteia toda a narrativa criada por Ana Teresa Pereira e reforça o argumento de que é como unidade disfarçada em dualidade que a voz narrativa de Rebecca se articula. Assumindo, ao mesmo tempo, um Eu e um Ela, a personagem-narradora "se esconde de si mesma e de nós ao referir-se ao seu passado, ao tempo anterior à sua morte, na terceira pessoa" (Reis, 2021, p. 138) e articula um jogo mimético identitário que singulariza a narrativa. Fadada a uma busca infrutífera sobre quem foi e o que ainda restaria dessa mulher, Rebecca acaba por se perder completamente. A dualidade que abarcava ao longo dessa narrativa memorialística de si culminou na própria anulação; consumida numa dialética ineficaz de reter a essencialidade identitária, Rebecca se perde e se esquece como demonstra o derradeiro capítulo, emblematicamente articulada pela perspectiva do narrador distanciado (ou melhor, Rebecca já distanciada de si mesma): "Mas era tudo muito impreciso, havia falhas... como se tentasse recordar coisas que perdera há imenso tempo. Com uma sensação de horror, percebeu que não se lembrava do seu nome" (Pereira, 2022, p. 110).

Considerações finais

Após essa breve reflexão, percebe-se o potencial de análise que o livro de Ana Teresa Pereira abarca. Muito além de uma releitura de uma outra história, *O verão selvagem dos teus olhos* introduz uma perspectiva de narração singular que aponta as tendências contemporâneas em regenerar os modelos tradicionais do fazer literário. É interessante observar quanto essa prática de narrativa corresponde à própria dificuldade de Rebecca em se articular sobre si, de compreender quem foi e é e, logo, de escolher como se apresentar. A insegurança identitária revelada na dualidade da voz narrativa.

O momento em que Rebecca assume o protagonismo das ações (narrativa no passado) é quando, justamente, abre mão do seu protagonismo como narradora, como uma espécie de analogia a própria incapacidade de recontar a si própria suas memórias enquanto atua como si mesma. O distanciamento narrativo aparece como uma reverberação de um afastamento de si que a própria Rebecca sente. Sua desconexão identitária como fantasma também se transfigura numa incapacidade de assumir as rédeas narrativas de sua memória dentro de uma voz pessoal (homodiegético).

Já como fantasma, Rebecca está sujeita a uma invisibilidade material que a coloca numa impossibilidade de atuar num palco real, então só resta atuar para si mesma (e ao leitor). Assim, aqui, ao assumir um papel de observadora das ações, a voz narrativa assume uma pessoalidade, voltando a ser homodiegética, porém, ainda dentro de um expecto de distanciamento, pois questiona sobre si e sua existência espectral. Mais do que isso, anseia por (re)

alcançar a si mesma: "*O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, livro de memórias e diário íntimo de um fantasma, mas, sobretudo, de uma mulher desconhecida com saudades de si mesma" (Reis, 2019, p. 138).

Referências

CULTURA FUNCHAL. **Prémio Literário Edmundo Bettencourt**. Funchal, [2023]. Disponível em: https://cultura.funchal.pt/premio-literario-edmundo-bettencourt/ Acesso em: 2 de nov. 2023.

D'AGORD, M. R. de L.; BARBOSA, M. R. de O.; HASAN, R.; NEVES, R. C. O duplo como fenômeno psíquico. **Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental**, v. 16, n. 3, p. 475-488, set. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rlpf/a/DPW4Zc9myQ6yp9LYNpCGG7c/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 28 maio 2022.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. *In*: GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LUSA – AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DE PORTUGAL. "A Neve", de Ana Teresa Pereira, ganha Prémio Máxima de Literatura 2007. **RTPnotícias**, Lisboa, 13 set. 2007. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/a-neve-de-ana-teresa-pereira-ganha-premio-maxima-de-literatura-2007_n162490. Acesso em: 2 nov. 2023.

MAURIER, Daphne du. **Rebecca**. London: Virago, 2015.

OCEANOS PRÊMIO DE LITERATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA. Vencedores e júri final. **Oceanos Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa**, c2017. Disponível em: https://www7.icnetworks.org/oceanos/2017/vencedores-e-juri-final. Acesso em: 2 nov. 2023.

PEN CLUBE PORTUGUÊS. **Os prémios PEN Clube Português**. Lisboa, [2023]. Disponível em: https://www.penclubeportugues.org/os-premios/pen-clube-portugues/. Acesso em: 2 de nov. 2023.

PEREIRA, Ana Teresa. **O verão selvagem dos teus olhos**. São Paulo: Todavia, 2022.

REIS, Amândio. Quando nós, os mortos, despertamos: Ana Teresa Pereira, intermediação e o fantasma do narrador. *In*: MARQUES, Elisabete; VELASCO, Fernando (org.). **Um dia destes tenho o dia inteiro para morrer:** a finitude nas artes. Porto: Cassiopeia, 2021.

REIS, Amândio. Reviver o futuro em Manderley: Ana Teresa Pereira, Alfred Hitchcock e Daphne du Maurier. **Cascais Interartes**, n. 1, p. 127, 2019. Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/f74f5965-0846-46ea-855d-03b908fac567. Acesso em: 2 nov. 2023.

REIS, Amândio. **O livro encenado:** escrita e representação em Ana Teresa Pereira. Lisboa: Edições Colibri, 2015.

SARDO, Anabela. Ana Teresa Pereira: a audácia de ser diferente. **Egitania Sciencia**, n. 14, p. 9-29, 2014. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/16a3a0a57b3cc38e7986376a1311f3bf/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1246356. Acesso em: 2 nov. 2023.

SILVA, Franklin Leopoldo E. **O outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SIMÕES, Maria João. Fantásticos diferentes: mistério, insólito e estranho em Sá-Carneiro e Ana Teresa Pereira. *In*: BATALHA, Maria Cristina; GARCIA, Flávio (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

SOUSA, Ana Rita. As personagens de Ana Teresa Pereira: circularidade, enigma, segredo. **Anuário de letras Modernas**, v. 25, n. 1, p. 74-90, maio/out. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2022.25.1.1714. Acesso em: 2 nov. 2023.

YEATS, William Butler. The Folly of Being Conforted. *In*: POETRY IRLAND. **Online Archive**. Irleand, [2023]. Disponível em: https://www.poetryireland.ie/publications/poetry-ireland-review/online-archive/view/the-folly-of-being-comforted. Acesso em: 13 nov. 2023.

De todas as angústias: narração não natural e violência em *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho

Matheus Medeiros Pacheco[61]

O século XXI é marcado por intensas releituras do passado e críticas à história oficial. A literatura, como manifestação artística, é uma ferramenta capaz de criar mundos que tensionem a realidade, proponham novos olhares, desacomodem leitores. A literatura portuguesa hipercontemporânea, produzida após o ano 2000, mostra os reflexos dessas mudanças. O prefixo *hiper* é aqui utilizado como um intensificador, o que leva a um entendimento que não é puramente cronológico, mas formal e temático. Carlos Reis (2018, p. 9) aponta que "ir além daquela postulação cronológica significa incutir densidade axiológica e histórico-cultural a um conceito que, não constituindo designação consolidada para um tempo periodológico preciso, [...] solicita aprofundamentos para que eventualmente lá se chegue".

O conceito de contemporâneo é complexo. Mais do que um corte puramente temporal, a contemporaneidade é uma relação crítica com o próprio tempo, na qual o sujeito a ele adere e, simultaneamente, dele se distancia (Agamben, 2009). É uma relação anacrônica em que "aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em

[61] Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Bolsista Capes/Proex 1. Licenciado em Letras – Português (PUCRS).

todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (Agamben, 2009, p. 59). O prefixo intensificador *hiper* é o que dá à literatura hipercontemporânea uma definição não somente temporal, mas anacrônica. É uma literatura que precisa estar desconforme:

> A ausência de limites, físicos, morais, de gênero, cria assim uma forma de "desassossego" literário. [...] Dentro dessa grande efusão criativa, aparece de forma dominante [...] a violência, a miséria moral e social, numa viagem através de um processo de desumanização, por vezes labiríntico, que nos permite pensar no estilo neobarroco, como uma das formas utilizadas, desviadas, reconstruídas de modo original na literatura hipercontemporânea (Binet; Angelini, 2016, p. 447).

Nesse contexto, a autora portuguesa Ana Margarida de Carvalho publica, em 2016, o romance *Não se pode morar nos olhos de um gato*, publicado no Brasil pela editora Dublinense em 2018. Na obra, é narrada a história de oito personagens cujos destinos se cruzam em um navio negreiro clandestino no final do século XIX. As personagens são sobreviventes de um naufrágio em uma praia intermitente na costa brasileira, que só tem faixa de areia nos momentos de baixa da maré. Além das oito personagens, há também a presença de uma santa de madeira, que ganha voz no primeiro capítulo e é o objeto de análise deste artigo.

Nesse primeiro capítulo, a narradora se apresenta como uma "mulher de pau invertida, ao mar arremessada" (Carvalho, 2018, p. 9). A todo momento, temos uma presença constante da narradora, que não somente tem uma personalidade, como interage com o leitor: "Olhem as minhas pernas de santa de pau embarcada" (Carvalho, 2018, p. 9).

É por meio da santa autodenominada Nossa Senhora de Todas as Angústias, feita de madeira, porém cujas carnes tremem, que temos acesso à história. É por meio da santa, a qual não é imparcial, que passamos a enxergar a história de *Não se pode morar nos olhos de um gato*. As palavras escolhidas para a narração vêm de uma ideologia que, em momento nenhum, é escondida.

A imagem de Nossa Senhora de Todas as Angústias é carregada na proa do navio, como uma santa protetora. Como uma personagem, que é náufraga tanto quanto os outros oito personagens, ela tem uma visão limitada dos acontecimentos. Os comentários são naturais para uma narração em primeira pessoa com uma personagem homodiegética. Porém, a santa tem acesso completo a todos os ângulos, locais e pessoas que quiser, a qualquer momento, inclusive, a tempos futuros.

Tradicionalmente, a narratologia se interessa por estudar como determinada história é contada: se o narrador tem mais ou menos conhecimento, se está observando a situação de fora ou de dentro, se utiliza a primeira ou a terceira pessoa etc. Porém, todas essas estratégias narrativas dependem de uma escolha anterior: *quem* narra a história. Genette (2017, p. 324) aponta que a escolha do romancista não se dá entre escrever em primeira ou terceira pessoa, mas "entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer a história ser contada por um de seus 'personagens', ou então, por um narrador estranho a essa história". É conhecendo a pessoa (ou coisa) que está contando que percebemos o modo como a história é contada. Precisamos, então, entender o narrador. Nos capítulos subsequentes, a narração assume uma postura heterodiegética, com um narrador onisciente

tradicional. Mas é no primeiro capítulo que somos inseridos na história, e é por meio da santa que percebemos o tom da obra.

A presença (aparente) do narrador no texto foi tratada desde a antiguidade por Aristóteles, na sua *Poética*. Diz o filósofo: "O poeta deve falar o mínimo possível em sua própria pessoa, pois não é em função disso que se realiza a mimese" (Aristóteles, 2017, p. 191-3). Para Aristóteles, a preferência da tragédia (gênero dramático) sobre a epopeia (gênero narrativo) se dá pela suposta ausência de uma voz que manipula a história. Por séculos, a primazia do enredo, baseada nesse argumento aristotélico, foi defendida:

> A partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que os modos de narração "objetivos", "impessoais" ou "dramáticos" são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento direto do autor ou seu porta-voz fidedigno. [...] As complexas questões ligadas a esta viragem foram, por vezes, reduzidas a uma distinção conveniente entre "mostrar", que é artístico, e "contar", que o não é (Booth, 1980, p. 26).

Entretanto, a eliminação de comentários ou mesmo a entrega da cena aos personagens, não atinge a neutralidade do texto. Ao situar a cena em determinado ambiente e momento, o autor escolheu por não mostrar outros locais e tempos. Ao focalizar em determinada personagem, optou por eliminar os outros pontos de vista possíveis. O simples corte na cena já é uma forma de "manipular" o leitor, fugindo da impessoalidade e objetividade que esses autores supostamente buscavam. Wayne Booth (1980, p. 165), no clássico *A retórica da ficção*, já alertava que "o autor não pode optar por evitar a retórica; a sua escolha é apenas entre tipos de retórica a usar. Não pode escolher se vai, ou não, afetar as avaliações dos leitores, através da escolha

de modo narrativo; pode, apenas, optar por fazê-lo bem ou mal". Se é impossível que o narrador desapareça, por que então não o escancarar? Por que então não o fazer escolher pontos de vista, julgar e ter sentimentos, mesmo que isso seja impossível na realidade?

De acordo com a classificação de Booth (1980, p. 168), Nossa Senhora de Todas as Angústias é uma narradora dramatizada, ou seja, aquela que se torna "personagens tão nítidos como aqueles sobre quem falam" (Booth, 1980, p. 168). Esse narrador, por ter uma voz aparente e uma personalidade própria, narra sob sua perspectiva e é natural que faça comentários acerca da história narrada. Friedman (2002), no seu ensaio "O ponto de vista na ficção", aproxima esse conceito da sua tipificação denominada *autor onisciente intruso*, em que há a "presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as normas, que podem ou não estar relacionadas com a estória à mão" (Friedman, 2002, p. 173).

O autor onisciente intruso está narrando a história de longe, sem pertencer à ação. Friedman considera esse tipo de narrador o mais distante da cena, o que mais sumariza, ou seja, conta em vez de mostrar. O autor também define a onisciência como "um ponto de vista totalmente ilimitado", em que "a estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente" (Friedman, 2002, p. 173).

A santa narradora a todo momento se intromete na história, faz reflexões, dá conselhos, dirige-se ao leitor:

> Quem vê o mar não o conhece, olha e sente-o, só não o pode saber. Ele tem obscuros mistérios, medonhos intentos, que não quereis desvendar. Porque é sempre renovado e em novas formas se apresenta, ora se revolve

> como monstro eriçado de picos e corcovados, ora se amaina em funesta planície e navegamos num olho de homem morto, na horizontal, distendido e sem viço. Um mar seco de deserto. Tórrido presságio. Por isso, vos digo eu, não o desafieis (Carvalho, 2018, p. 14).

E ainda utiliza todas as informações que possui para mudar de ponto de vista, de local, de focalização:

> Porque ela sai, e só eu o sei, quando não escuta rumor e pensa o navio adormecido, pés descalços, desloca a sua leveza até à amurada, lança ao mar folhas escritas em letra miudinha, debruça-se a contemplar o papel a empapar-se, a caligrafia a dissolver-se, até o luar se desinteressar pela correspondência ensopada e começar a iluminar outras partes, as franjas do seu xaile, os filamentos, quase penugem, já não cabelos, no seu pescoço, que se soltam, tão finos, que o rolo e os ganchos nunca conseguiram domesticar, os seus tornozelos lívidos. *Nisto quem repara é o passageiro*, que vem a espreitar, a suster a respiração, com a cumplicidade da noite, que o luar nele não clareia nem nunca abrilhantará coisa alguma, condenado a vulto, mesmo nas noites sem breu. Quer falar-lhe, a voz jamais lhe sairá. A timidez fecunda a tibieza. Nunca hão-de chegar à fala, e duas pessoas em silêncio dão sempre muito que dizer (Carvalho, 2018, p. 18-19, grifos nossos).

Fica clara, portanto, a onisciência da narradora. Porém, a santa não está fora da cena, mas dentro do navio, presa à proa, vivendo o mesmo naufrágio que as personagens. Nesse sentido, poderia ser entendida como uma narradora-testemunha, ou seja, um "personagem em seu próprio direito *dentro* da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa" (Friedman, 2002, p. 175-176, grifos do autor). A consequência desse tipo de narração é que o narrador "não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros" (Friedman, 2002, p. 176).

Nesse caso, "o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima" (Friedman, 2002, p. 176). O narrador-testemunha é, portanto, alguém que vive a história junto com as personagens, contudo tem acesso somente ao seu próprio pensamento. Os comentários subjetivos são naturais em uma narração testemunhal, em primeira pessoa. Porém, nesse modelo, a onisciência deveria ser abdicada. Não é o que ocorre na obra de Ana Margarida de Carvalho.

Por mais que a santa seja uma personagem da história e esteja contando o que acontece à sua volta, ela tem acesso total às situações que ocorrem no navio. A própria narradora reconhece a sua condição: "Olhem, que vos digo eu, que daqui da proa antevejo todos os vossos olhares oblíquos, os vossos desejos lascivos, os vossos âmagos tormentos" (Carvalho, 2018, p. 21). Mesmo que também personagem da história, a narradora sabe informações que outras personagens não sabem. E nos dá dicas de como pode ter esse dom quase divino da onisciência: "Isto vos digo eu, que lhe escutei os pensamentos enquanto ele fazia que orava, aos meus pés ajoelhado" (Carvalho, 2018, p. 13).

Todavia esse não é o único ponto impossível (ou possível apenas na ficção) que a obra apresenta. Uma santa de madeira é um objeto que existe no mundo real, mas que não fala, não pensa e não sente. Uma imagem de madeira nunca será capaz de contar uma história a não ser na literatura. A realidade de um texto literário é regida por regras internas que devem convencer o leitor, num pacto de suspensão momentânea da realidade. Durante a leitura de um livro, permitimo-nos ouvir a voz de uma santa de madeira,

de um defunto ou de uma criança extremamente eloquente e aceitamos que esses narradores conduzam a narrativa. Podemos aceitá-los sem questionar o tempo inteiro que não é possível uma santa de madeira falar, porque, no contexto do romance, a sua voz torna-se verossímil para o leitor. Não é, portanto, um texto jornalístico ou histórico, mas ficcional. Aristóteles (2017) antecipou que "a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade" (Aristóteles, 2017, p. 95). Essa é a diferença fundamental entre texto de historiador e o do escritor de literatura: o mundo real. A verossimilhança é uma probabilidade. Nem tudo que é verossímil é real, e vice-versa.

Nesse sentido, o texto literário não precisa ter ligação nenhuma com o mundo real. Genette debate a entrega da narração a uma personagem. O comentário pode passar despercebido em seu livro *Figuras III,* já que o autor optou por colocá-lo em nota de rodapé: para ele, o termo personagem traz a ideia de que quem narra é um ser humano, porém "nada impede em matéria de ficção de confiar esse papel a um animal [...] e até mesmo a um objeto 'inanimado'" (Genette, 2017, p. 324). Genette discutiu o "realismo" da narrativa, mostrando que literatura tem regras próprias, as quais não necessariamente indicam a realidade. Ao estabelecer o conceito de metalepse, ou seja, "a passagem de um nível narrativo para outro", o autor demonstra que essa atitude "só pode ser assumida pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por intermédio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, se não impossível, pelo menos sempre transgressora" (Genette, 2017, p. 312-313).

Nesse aspecto, a verossimilhança volta a ser discutida nas teorias da narratologia, depois de um hiato em que se buscava a extinção do narrador. As teorias de narrativas não naturais[62], surgidas nos anos 2000, mostraram que o mundo dos personagens é regido por regras diferentes do mundo do autor, e estudam obras que "tenham um efeito desfamiliarizante porque são experimentais, extremas, transgressivas, não convencionais, não conformistas ou fora do comum" (Alber; Heinze, 2011, p. 2, tradução nossa)[63]. Brian Richardson (2011) diz que esse tipo de narrativa é essencialmente antimimética e "contraria as expectativas miméticas, os cânones do realismo e as convenções da narrativa natural" (Richardson, 2011, p. 23, tradução nossa)[64]. Richardson (2011) divide as narrativas ficcionais em três tipos:

1. Miméticas[65], que buscam reproduzir personagens e situações típicas do mundo real.
2. Não miméticas, que apresentam personagens e situações impossíveis no mundo real. Esse modo de narrar não contraria a mimese, já que, dentro do que a história se propõe, não há estranhamento no que está sendo contado, como nos contos de fadas. Por mais que fadas não existam no mundo real, as histórias têm um funcionamento em que o estranhamento não está presente: aceitando a realidade da ficção, o leitor não é desacomodado.

---

[62] Tradução literal da expressão *unnatural narratives*.

[63] "At the most basic level, unnatural narratologists are interested in narratives that have a defamiliarizing effect because they are experimental, extreme, transgressive, unconventional, non-conformist, or out of the ordinary".

[64] "It is immediately apparent that these works all transgress mimetic expectations, the canons of realism, and the conventions of natural narrative".

[65] *Mimetic*, *non-mimetic* e *anti-mimetic*, no original (Richarson, 2011).

3. Antimiméticas, que propõem a desfamiliarização e a desautomatização da leitura. Esse tipo de narrativa viola as próprias convenções e subverte regras. Há uma diferença entre o simples não realismo e as narrativas antimiméticas. Nestas, a própria narrativa interessa. Essas teorias consideram, além das personagens e seus mundos, a voz narrativa e as noções de tempo e espaço.

A teoria das narrativas não naturais vem, portanto, tentar explicar o que foi negligenciado por muito tempo nas teorias da narratologia, contudo sempre aconteceu na literatura: o fato de que algo *irreal* pode acontecer no mundo da literatura. Mas mais do que somente ter uma narradora impossível no mundo real, Richardson (2011) aponta que as narrativas, para serem consideradas não naturais, precisam causar estranhamento. É essencial que as narrativas sejam antimiméticas, e, para isso, precisam subverter, até mesmo contrariar, regras da narrativa. Em outras palavras: as narrativas não naturais precisam desconfortar o leitor. É nesse ato de desacomodar a leitura que se atinge aquilo que as narrativas não naturais pretendem: questionar o mundo e a própria forma de fazer literatura.

O primeiro capítulo de *Não se pode morar nos olhos de um gato* causa estranhamento, como mostra a crítica Rita Mattar: "As primeiras páginas do romance [...] serão especialmente desafiadoras ao leitor brasileiro, para quem o estilo algo beletrista pode soar excessivo" (Mattar, 2019, n.p.). Esse estranhamento também ocorre no público português. Diz João Céu e Silva: "Não se assuste o leitor com este início de opinião, é que quando pegar no romance vai espantar-se ainda mais com o efeito em si do frémito criativo que ocupa todas as páginas" (Silva, 2016, n.p.).

Ainda é dito que a autora "desfaz o cânone literário em vigor e oferece uma nova leitura àquilo a que se chama romance nacional" (Silva, 2016, n.p.).

Esse ato de oferecer uma "nova leitura ao romance nacional" com tom de ineditismo (Silva, 2016, n.p.) ou de ter seu primeiro capítulo "especialmente desafiador" (Mattar, 2019, n.p.) é o que torna, para Richardson (2011), a narrativa não natural. A santa de madeira faz o texto de imediato não mimético, porém o ato de "desfazer o cânone" é essencialmente antimimético. Percebemos, no livro, que a forma rompe tradições tanto quanto seus temas típicos da literatura hipercontemporânea. E que a santa é parte fundamental dessa união, já que é por meio dela que temos acesso à história, que percebemos a tentativa de manutenção de um colonialismo inexistente e tardio em uma praia intermitente.

Para além de só tecer comentários sobre as situações, a santa tem uma forma física: é uma imagem, afinal. Logo nas primeiras linhas, a narradora se apresenta:

> Olhem, que vos digo eu, a iniludível providência na queda de um pardal. Ou de outro pássaro qualquer. O céu se abate debaixo dos nossos pés, tumulto impávido, que vos digo eu, *mulher de pau invertida*, ao mar arremessada. Olhem os *meus peitos* rasos de donzela por entre um rasgão nas vestes, molho de trapos insuflados, Ofélia louca e desgrenhada, as *minhas pernas* de idosa, ao alto, encardidas dos séculos e do unto baboso de tantos homens, que aqui largaram as marcas abertas de pus e sangue, a deixar um lastro de fel por *minhas coxas* acima, olhem, que vos digo eu, o último olhar lânguido que lhes deita um moribundo... (Carvalho, 2018, p. 9, grifos nossos).

Fica claro que, além de uma personalidade, a santa tem um corpo. Esse corpo, mesmo de madeira, sofre violências: além do estupro da santa, o "unto baboso de tantos

homens" (Carvalho, 2018, p. 9) também encardiu uma pessoa, afinal os cabelos da santa são de "fios entrançados de cabelo de índia"[66], arrancados à força (Carvalho, 2018, p. 10). Nossa Senhora de Todas as Angústias surge, assim, como fruto de violências e segregações (homens/mulheres, brancos/indígenas) que mostram uma relação de poder.

O estupro é metáfora frequente para a invasão não desejada, repleta de violência. O colonialismo é uma forma de estupro: além dos atos propriamente ditos, há o saque da terra e da cultura dos povos que ali estavam originalmente. A narradora do primeiro capítulo de *Não se pode morar nos olhos de um gato* surge, então, como uma forma de polemizar o colonialismo, prática que está no cerne identitário de Portugal. A santa, mesmo mostrando as marcas das violências no corpo, reproduz o discurso hegemônico nos seus comentários. A função da santa é proteger não somente o navio, mas principalmente os seus donos, ou seja, aqueles que traficam os escravizados, num contraponto ao seu nome de *todas* as angústias.

O nome da santa, aliás, é outra escolha para pensar a portugalidade. O acréscimo de *todas* ao título Nossa Senhora das Angústias pode significar que a santa atende (ou existe para atender) também às angústias dos que não têm voz. As angústias são muitas e de todos. Há, também nas orações, uma disputa de poder, uma disputa para ser ouvido. A palavra *todas* mostra isso e foi um acréscimo de Ana Margarida de Carvalho ao título mariano Nossa Senhora das Angústias (que chega ao Brasil como Nossa Senhora das Dores), cuja fé tem origem na Espanha, na ilha de Granada, "no século VI, com a reconquista do

[66] A palavra *índia* como sinônimo de *indígena* está aqui empregada por ser a palavra que aparece no livro.

último território da Península Ibérica que estava na posse dos muçulmanos" (Costa, 2018, p. 1985). A santa aparece, então, em um cenário de disputas de poder na Europa, especificamente na Espanha. Disputas entre os europeus e os mouros, que criam, também categorias humanas. Disputas marcadas por violência e racismo. Os comentários da santa são, nesse sentido, um discurso igualmente colonizador, como as práticas que surgiram com as grandes navegações patrocinadas tanto por Portugal quando pela Espanha (também elas uma forma de disputa de território e poder).

Assim, a personalidade da santa, em contraste com o seu corpo invadido, representa o panorama de violência que a disputa colonial e o racismo geram e se torna importante para que o cenário de catástrofe seja criado. Com o naufrágio, as personagens são postas a interagir forçosamente, e as hipocrisias de uma disputa de poder e aparências passam a fazer parte dos dias das oito personagens. A santa emite seus comentários, mostrando uma personalidade racista e colonialista: "Soubessem eles [os negros carregados como carga] a graça que lhes é concedida, não se pode duas vezes morrer, resgatados das brenhas das etiópias, a sorte de contactarem com a civilização e a salvação eterna. Não é miséria nem cativeiro, é milagre" (Carvalho, 2018, p. 17-18).

No discurso da santa narradora, percebe-se uma categorização dos seres humanos. Os escravizados, carregados na parte de baixo, no subsolo, estão "condenados à vida num túmulo navegante" (Carvalho, 2018, p. 17). São tratados como cargas e comparados aos animais: "Há três cavalos a bordo, valem mais do que toda a carga, é zeloso o capitão inglês, mais depressa mandaria borda fora todos os cativos clandestinos que só lhe trazem pesares e inquietações, do

que estes três animais de puro-sangue" (Carvalho, 2018, p. 13). Há, então, uma diferença, não somente no local em que as pessoas são posicionadas (alto/baixo), mas, principalmente, no seu *status* social.

"Ser identificado como alguém pertencente a certa *categoria* de pessoas", diz Silvia Valencich Frota (2022, p. 15, grifos a autora), "implica ser tratado de dada maneira, ter acesso (ou não) a determinados recursos, comportar-se de modo específico. Em outras palavras, implica ocupar ou não uma posição de poder em relação ao outro". A santa, que deveria proteger o navio de *todas as angústias*, protege apenas os interesses dos donos dos navios, escravocratas em decadência devido ao fim do século XIX. A relação identitária fica clara quando a santa comenta sobre o filho de Emina (filha da dona do navio), cuidado por uma ama:

> O menino é luz dos olhos, Deus mo guarde e proteja, que nesta barca de perdição parece urna, a julgar pelo fedor que já se me agarra aos cabelos, das pontas das tranças ao couro cabeludo, e ao menino, e à ama, vaca sebenta, carapinha eriçada, que o teu leite o sacie e o faça medrar, em terra te mando açoitar, vais ver que não perdes pela demora, uma vergastada por todos os olhares de esguelha que me lançaste, ó preta velha, que dos teus mamilos só sangue vai brotar. Que, por ora, o teu leite não amargue ao menino, desses peitos pendidos até à cintura, espremidos com as mãos rechonchudas que lhes espetam as unhinhas na carne... (Carvalho, 2018, p. 20).

Nem bebê nem ama sobrevivem ao naufrágio: a ama não entrega o filho à mãe como vingança. Um homem escravizado tenta se salvar e é abandonado na hora do naufrágio – apenas no próximo capítulo ficamos sabendo que ele se salvou. Os comentários da santa são pertinentes com os desejos das personagens. Se salvam a fidalga, dona do navio e traficante ilegal de escravos; sua filha, Emina;

um jovem estudante apaixonado por Emina; um padre; um capataz e seu criado com um bebê. E o escravo, que precisou disputar com um cavalo o direito a ser a última vida náufraga. O cenário, portanto, é da manutenção do colonialismo em uma época em que já se via o fim (pelo menos o fim legal) dessa prática no Brasil. O colonialismo e a manutenção de posições sociais, assim como a praia em que os personagens se encontram, são intermitentes.

No entanto, é na manutenção de um *status quo* que se mantém a relação entre os personagens. Há o poder econômico (fidalga), religioso (padre) e estatal (capataz), querendo manter as suas posições sociais em meio ao caos. Nesse cenário, a santa narradora do capítulo de abertura insere o leitor no naufrágio, reproduzindo o discurso colonialista, que é naturalmente violento em todos os aspectos. Assim define Jaime Ginzburg (2012, p. 10):

> É comum falar em violência simbólica, ou violência psicológica, para fazer referência a situações de intimidação verbal ou humilhação grave em um ambiente público. O impacto da palavra também remete a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome. Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir. Podemos falar [...] em violência estrutural, para descrever sociedades em que sistematicamente expectativas coletivas são frustradas.

Johan Galtung (1999, p. 39, tradução nossa) cria o conceito de violência cultural, ou seja, "aqueles aspectos da cultura, a esfera simbólica da nossa existência – como religião e ideologia, linguagem e arte, ciência empírica e formal –, que podem ser utilizados para justificar ou legi-

timar a violência direta ou a estrutural"[67]. Nesse sentido, o autor mostra a lógica da violência cultural como um sistema de escolhidos e não escolhidos:[68] Deus escolhe os homens e deixa as mulheres ao demônio, com a consequência do sexismo; Deus escolhe os brancos e deixa os negros ao demônio, com a consequência do racismo; Deus escolhe as classes altas e deixa as classes baixas ao demônio, como a consequência do classismo; entre outros casos (Galtung, 1999). O colonialismo é, portanto, uma relação entre duas partes, em que uma vai para o céu e outra é deixada ao demônio.

Esse pensamento está intricado na população e é incentivado quando se quer manter uma posição de superioridade. No salazarismo, por exemplo, havia a ideia de fixar Portugal como um país grande, mesmo não o sendo. Para isso, o território das colônias era fundamental, pois era também território português. Porém, os habitantes das colônias eram postos em um lugar subjugado. As suas identidades eram representadas baseadas no estereótipo e na fixidez (ou seja, numa forma que não permite mudança e exige a repetição frequente), fatores que Homi K. Bhabha (1998), em *O local da cultura*, considera pilares do discurso colonialista, como uma forma de controle social e manutenção do poder.

Essas ferramentas discursivas ocorrem por causa da violência cultural que as justifica, as incluem no cotidiano e estruturam o pensamento. A figura do negro como ser inferior, que serve apenas para ser carga ou produto de

[67] "By 'cultural violence' we mean those aspects of culture, the symbolic sphere of our existence – exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logic, mathematics) – that can be used to justify or legitimize direct or structural violence".

[68] "The chosen and the unchosen".

um comércio já ilegal, é uma forma de manter a sua posição subalterna. O colonialismo, como violência cultural, autoriza as violências: a reprodução do discurso, o isolamento e rebaixamento do lugar em que essas pessoas são transportadas etc. A obra de Ana Margarida de Carvalho expõe essas mazelas, denuncia sua estrutura e causa estranhamento no leitor.

A santa narradora, ao invés de denunciar as práticas racistas e colonialistas, corrobora-as. Porém, nós, leitores, entendemos a mensagem às avessas: é justamente mostrando as violências que a denúncia é feita. É pelo choque que a desconstrução do discurso se dá. É no jogo de angústias que a obra é construída. Ninguém é totalmente bom nem totalmente mal, totalmente virtuoso ou totalmente pecador – nem mesmo a santa. É na exposição violenta e cruel dos fatos que se dá a construção da obra. E é a santa que assume a voz no primeiro capítulo, que introduz o leitor nesse mundo caótico, violento, cruel, trágico, em que as linhas de paz, se há, são poucas. Nele, o respiro vem junto com o choque, e as alegrias, com a raiva.

É na crueza que se dá a denúncia. É nas palavras que se dá a estranheza. A literatura é obra de um discurso. Este, deliberadamente não natural, antimimético, denuncia, faz intertextos, poetiza, choca, é simultaneamente bonito e feio. Esse discurso é o que torna *Não se pode morar nos olhos de um gato* uma obra hipercontemporânea. A narrativa não natural, embora exista desde sempre, surge como potência na hipercontemporaneidade, que busca o questionamento, a desconstrução, o herói comum.

O texto antimimético de Ana Margarida de Carvalho, que causa estranheza ao mesmo tempo em que encanta o leitor, que causa dor enquanto suaviza e desnuda a reali-

dade, que cria uma espécie de jogo em busca de referências e intertextos... É esse texto que a imagem de Nossa Senhora das Angústias, presa na proa do navio, mas dotada de onisciência, introduz. É, nesse texto dotado de excessos, que nós, leitores, permanecemos como náufragos.

Referências

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

ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger. Introducion. *In*: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (ed.). **Unnatural narratives – unnatural narratology**. Berlin: Walter the Grutyer, 2011. p. 1-19.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: 34, 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, [*S. l.*], v. 51, n. 4, p. 447–449, 2016. DOI: 10.15448/1984-7726.2016.4.26164. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26164. Acesso em: 5 abr. 2024.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CARVALHO, Ana Margarida de. **Não se pode morar nos olhos de um gato**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

COSTA, Neffertiti Marques da. As devoções portuguesa e espanhola na implantação do culto a Maria no Brasil. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 8., 2017. **Anais [...]**. Maringá: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, 2018. p. 1978-1986. DOI: 10.4025/8cih.pphuem.4064. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/4064.pdf. Acesso em: 26 mar. 2025.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FROTA, Silvia Valencich. Identidades: modo de usar. *In*: ROQUE, Márcia Cristina; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik; CIBOTARI, Teresa Beatriz Azambuya. **O outro, esse estranho:** identidade

e alteridade na literatura e em outras manifestações artísticas. Caxias do Sul: Educs, 2022. p. 15-17.

GALTUNG, Johan. Cultural Violence. *In*: STEGER, Manfred B.; LIND, Nancy S. (ed.). **Violence and its alternatives:** an interdisciplinary reader. New York: St. Martin'S Press, 1999. p. 39-53.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

MATTAR, Rita. Escritora portuguesa explora a alteridade em seu segundo romance. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 jan. 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/escritora-portuguesa-explora-a-alteridade-em-seu-segundo-romance.shtml. Acesso em: 7 nov. 2024.

REIS, Carlos. Nota prévia. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, n. 8, p. 7-10, 2018. DOI https://doi.org/10.14195/2183-847X_8. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/352. Acesso em: 9 maio 2024.

RICHARDSON, Brian. What is unnatural narrative theory?. *In*: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (ed.). **Unnatural narratives – unnatural narratology**. Berlin: Walter the Grutyer, 2011. p. 23-40.

SILVA, João Céu e. Como evitar o naufrágio de um romance?. **Diário de Notícias**, Lisboa, 16 abr. 2016. Disponível em: https://www.dn.pt/artes/como-evitar-o-naufragio-de-um-romance-5129199.html. Acesso em: 7 nov. 2024.

Os novos velhos da literatura portuguesa

Aline Corte[69]

Ao longo dos anos de encontros do *Grupo de Pesquisa Cartografias narrativas em língua portuguesa*, das muitas obras que lemos, das muitas personagens que conhecemos, das escolhas de temas e palavras que analisamos, creio que cada um de nós já se reconheceu em algumas (ou várias) páginas. Foi esse reconhecimento que me levou a escolher duas obras de leitura recente as quais abordam um tema que tem tocado profundamente minha realidade pessoal, o que acompanhado de perto em minha família: a velhice.

Frequentemente retratada como uma fase de declínio inevitável, a velhice, em nossa sociedade, é associada à fragilidade física, à perda de autonomia e ao fim da utilidade social. Esse estigma resulta na marginalização desses idosos, que muitas vezes são vistos como um peso ou fardo, vítimas de exploração e desinteresse por parte da família e de pessoas próximas. A imagem do idoso é, em muitos casos, reduzida a um ser fragilizado e seu papel social é desvalorizado. Assim, esse olhar negativo gera sentimentos de medo e desconforto diante do envelhecimento, deixando de reconhecer que essa etapa da vida também pode ser marcada por sabedoria, criatividade, novas formas de expressão e possibilidades de crescimento emocional e intelectual.

Contudo, a visão tradicional do idoso como uma figura sempre sábia, virtuosa e desprovida de desejos mundanos

[69] Doutoranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com bolsa PROEX/Capes. Pesquisa a representação de pessoas com deficiência intelectual na literatura portuguesa.

ainda predomina em muitos contextos culturais e sociais. Essa imagem, embora aparentemente positiva, é profundamente limitadora, pois constrói uma idealização que retira do idoso a complexidade própria da condição humana. Ao atribuir apenas virtudes à velhice, como serenidade, experiência e sabedoria, essa representação nega ao idoso a possibilidade de expressar sentimentos contraditórios, vontades próprias, falhas, arrependimentos e mesmo ambições que não se encaixem nesse molde idealizado.

Na literatura portuguesa, a representação da velhice costuma refletir essas visões ambivalentes, ora reforçando estereótipos ligados à decadência e marginalidade, ora buscando retratar com maior profundidade a complexidade da experiência do envelhecer. Como o próprio título deste texto já entrega, a figura do idoso na literatura portuguesa contemporânea encontra um antecedente simbólico de grande força no velho do Restelo, personagem de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Inserido no auge do entusiasmo pela expansão marítima portuguesa, o velho surge como uma voz solitária e dissonante. A crítica do velho do Restelo à "vã cobiça" e à "vaidade que chamamos fama" representa, em *Os Lusíadas*, uma voz de alerta moral e político que questiona os ideais heroicos da expansão marítima, mas que acaba sendo ignorada por soar pessimista diante da euforia predominante, como Marcia Regina Schwertner aponta em sua tese de doutorado sobre os espaços da velhice nas literaturas de Brasil e Portugal:

> Em *Os Lusíadas*, o contraditório apresenta-se sob a figura de um velho que lança seu grito de protesto, o velho do Restelo, personagem hoje consolidada no imaginário português, configurando-se como a consciência de uma realidade de conquistas que será calcada nas lágrimas e no sofrimento de grande parte da população.

> Lido no Brasil não raro como sabedoria, uma mente lúcida capaz de perceber as consequências trágicas que o expansionismo representará para o povo português, o velho do Restelo é, não obstante, reconhecido em Portugal como vinculado também à lucidez, à capacidade de percepção da dor futura, mas, igualmente, ao conservadorismo, ao retrocesso, como um discurso pessimista de imobilidade e defesa do feudalismo que então se dissolvia (Schwertner, 2020, p. 163).

Outra importante obra que contribui para a construção de uma narrativa sobre o envelhecimento na literatura portuguesa é *A máquina de fazer espanhóis* (2010), de Valter Hugo Mãe, que retrata o processo de envelhecimento como uma experiência de perda, deslocamento e reaprendizagem da existência. Ao acompanhar António Silva, um senhor de 84 anos internado num lar após a morte da esposa, o romance revela com crueza e poesia os efeitos do isolamento, da institucionalização e da desumanização dos idosos. No entanto, ao longo da narrativa, a personagem passa por um processo de reconstrução subjetiva, mediado por novas amizades e pela redescoberta de um sentido possível para a vida, mesmo nos seus limites finais.

Também Teolinda Gersão trouxe o tema da velhice para o centro de *Passagens* (2014), explorando-a como um processo complexo e revelador. A partir da protagonista Ana – cujo velório estrutura a narrativa –, a obra apresenta o envelhecimento como um paradoxo: de um lado, a resistência astuta (como seu fingimento de Alzheimer para manter autonomia); de outro, a fragilidade imposta pelo corpo e pelo descaso social. É a perspectiva das cuidadoras, especialmente Conceição, que denuncia a solidão institucionalizada e a violência velada contra idosos. Como analisa Bruno Mazolini de Barros, no artigo "Passagens: uma meditação" (2017), a divisão em três atos acentua o

caráter performático da velhice na obra, em que familiares encenam papéis enquanto a protagonista, já morta, desvela as hipocrisias que cercam o envelhecer, pois "os desafios apresentados são tanto para os que envelhecem quanto para os que acompanham o processo" (Barros, 2017, p. 216). Longe de ser tratada como mero declínio, a velhice aparece aqui como lente crítica que expõe as fissuras das relações familiares e sociais.

O envelhecimento populacional em Portugal constitui uma das transformações demográficas mais marcantes das últimas décadas, acompanhando uma tendência observada em diversos países europeus. De acordo com Rodrigues e Moreira (2019, p. 5), esse processo já está "atualmente consolidado em Portugal, tanto em termos médios nacionais, como a nível regional", e tende a acentuar-se nos próximos anos, sendo que "os cenários prospetivos são unânimes ao considerá-lo irreversível, pelo menos a médio prazo".

Assim, essa realidade coloca desafios significativos aos sistemas de saúde, previdência e apoio social, ao mesmo tempo que expõe tensões relacionadas à qualidade de vida na velhice, ao isolamento e à exclusão dos mais velhos. No campo cultural, essas transformações também ecoam na literatura portuguesa contemporânea, que passou a representar os idosos não apenas como figuras decadentes ou periféricas, mas como sujeitos ativos, críticos e dotados de memória, experiência e dignidade – em sintonia com uma sociedade que precisa repensar seu olhar sobre o envelhecer.

A escolha das obras *Misericórdia*, de Lídia Jorge, e *O tamanho do mundo*, de António Lobo Antunes, justifica-se pela relevância de ambos os autores no panorama da literatura portuguesa contemporânea e pelo modo singular com que cada um constrói a experiência da velhice em suas

narrativas. Tratam-se de duas vozes canônicas e ativas na cena literária atual, cuja produção desafia visões simplificadas da velhice como mero declínio físico ou apagamento social.

Em *Misericórdia*, Lídia Jorge apresenta a protagonista, Dona Alberti, como uma figura de resistência ética e lucidez, numa reflexão profunda sobre o direito à morte digna e a autonomia dos corpos envelhecidos. Já em *O tamanho do mundo*, Lobo Antunes explora a velhice por meio da desorganização da linguagem e da memória, oferecendo um retrato fragmentado e intensamente sensível do envelhecimento como dissolução da identidade e da linearidade do tempo. Ambas as obras se destacam por abordarem o envelhecimento de maneira complexa, simbólica e politicamente crítica, resgatando o idoso como sujeito de fala, memória e transformação.

Se, no episódio do velho do Restelo, encontramos a autoridade e a sabedoria de quem já viveu e observa o presente com ceticismo e desencanto, nas personagens idosas de Lobo Antunes e Lídia Jorge emerge uma outra dimensão da velhice: não mais a do oráculo que adverte, mas a do sujeito que ainda descobre, que ainda vive, apesar da expectativa social de encerramento. Ao invés de serem os detentores de um saber concluído, essas personagens tornam-se figuras de autonomia, inquietação e abertura, revelando que o envelhecimento não marca necessariamente o fim da experiência, mas pode ser também tempo de reinvenção, de resistência e de novos aprendizados.

Inspirado na mãe da autora, falecida durante a pandemia, *Misericórdia* (2022), de Lídia Jorge, é uma forma de partilhar o luto transformado em literatura. Mais do que uma denúncia social, a obra é uma poderosa reflexão sobre

a vida, a memória e a dignidade na velhice, destacando a resistência da alegria mesmo diante da morte.

O livro acompanha o último ano de vida de dona Alberti, uma idosa lúcida que vive numa residência sênior e enfrenta a aproximação da morte com rebeldia e reflexão. A narrativa alterna suas gravações em áudio com anotações poéticas e reflexões profundas sobre a velhice, a memória e o afeto. A protagonista observa com espírito crítico a rotina institucionalizada do envelhecimento, sem deixar de encontrar beleza naqueles que a cercam. O romance também é atravessado pelo conflito de Dona Alberti com sua filha, uma escritora que justifica sua atenção aos "perdedores" como uma escolha estética e política em contrapartida da mãe que defende os grandes feitos.

No Hotel Paraíso, dona Alberti convive com personagens diversos, trabalhadores e internos, que escapam dos estereótipos da velhice passiva. A obra destaca subjetividades em movimento, articulando histórias de amor tardio, pequenas vaidades e grandes perdas. Assim, a crítica social emerge das relações assimétricas entre internos e cuidadores, da xenofobia sofrida por imigrantes e das desigualdades que atravessam a velhice. Ainda assim, o foco recai na possibilidade de empatia, no poder do cuidado e na reconfiguração da afetividade.

Em contraposição, mas também em complementariedade, está *O tamanho do mundo* (2022), de António Lobo Antunes, que acompanha os últimos dias de vida de um velho empresário, isolado em casa, que rememora episódios marcantes da sua existência. À medida que se aproxima da morte, ele revisita, em pensamentos, a infância, os tempos de vigor e, sobretudo, a relação falha com uma filha

ilegítima, fruto de um envolvimento com uma mulher de condição social inferior, a quem abandonou por egoísmo.

A narrativa é conduzida por várias vozes: além do protagonista, falam a filha, agora adulta e ressentida, a amante jovem e um advogado solitário, todos marcados por perdas, frustrações e ressentimentos. O romance estrutura-se em fragmentos de memória e confissões cruzadas, compondo um retrato de vidas desfeitas por escolhas mal resolvidas, arrependimentos e relações familiares interrompidas. No centro da história, está a tensão entre passado e presente, entre o que poderia ter sido e o que restou – uma constatação dolorosa de que o tempo corrói os laços e esvazia os afetos.

Nas duas obras, a velhice é representada como um momento de intensificação da consciência, no qual o fim da vida se estabelece como um ponto de observação do passado e de questionamento do presente.

Em *Misericórdia*, Dona Alberti utiliza sua lucidez para registrar em áudio o que observa, pensa e sente, construindo uma narrativa que mistura crítica social e contemplação poética sobre a existência. Ela encara a morte com dignidade, recusando-se a ser tratada como uma paciente passiva e refletindo sobre o valor da memória, do corpo e da liberdade. Ainda assim, a tarefa de registrar esses pensamentos não está isenta de dificuldades: "Sei que sei muito pouco, mas mesmo esse pouco que sei gostaria de deixar escrito. [...] Desde há algum tempo que os meus pensamentos são muitos, mas as minhas letras são poucas" (Jorge, 2022, p. 60). A escrita, para a protagonista, é um esforço físico e simbólico contra o apagamento – uma luta para fixar, ainda que de forma precária, fragmentos de lucidez em meio à iminência da morte.

Já em *O tamanho do mundo*, o velho empresário recluso revisita mentalmente sua vida em fragmentos descontínuos, nos quais despontam arrependimentos, ausências e o colapso dos vínculos familiares. Ele é assaltado por memórias que emergem de forma involuntária e muitas vezes dolorosa, como no episódio em que uma lembrança de infância é reativada por um gesto médico aparentemente banal: "portanto a solidão talvez não se meça apenas pelos estalos dos móveis, mede-se pelas surpresas que a vida, que não gosta de nós, decidiu oferecer-nos [...] não se imagina o que certas lembranças incomodam" (Antunes, 2022, p. 129). A velhice, nesse caso, não é apenas cenário de declínio físico, mas território fértil para revisitar decisões, reconhecer falhas e confrontar as consequências do passado com uma sensibilidade tardia e dolorosa.

Tanto Dona Alberti quanto o protagonista de *O tamanho do mundo* vivem imersos em contextos marcados por solidão – não apenas como circunstância, mas como estrutura relacional da velhice, algo que aparece já no começo das narrativas. Em *Misericórdia*, a solidão institucional é representada no cotidiano do Hotel Paraíso, onde os internos convivem com a indiferença das cuidadoras e o esvaziamento dos laços familiares. A ausência afetiva da filha e o ambiente regulado por normas que desumanizam tornam-se símbolos do isolamento dos idosos na contemporaneidade. Essa solidão adquire contornos existenciais, como se observa no relato da protagonista:

> Sabendo disso, é precisamente a meio da noite que a noite vem ter comigo, dirigindo-me perguntas inimagináveis como se fosse aquele gato pardo, muito antigo, que se chamava esfinge. Refiro-me à noite que sabe das minhas crenças mais fundas, das minhas glórias e das minhas derrotas, de todos os meus segredos escondidos, mesmo aqueles que nunca se contam a ninguém,

> sobretudo os que têm a ver com as doces lembranças do amor (Jorge, 2022, p. 11).

Por sua vez, no romance de Lobo Antunes, a solidão do velho empresário se revela nos silêncios do apartamento, nas embalagens de iogurte vazias, nos estalos dos móveis e, sobretudo, na ausência de diálogo com a filha, cuja presença é evocada apenas em lembranças ou pensamentos indiretos. A solidão aqui é densa, quase ontológica: os personagens estão cercados de memórias, porém privados de presença e vínculo, numa espécie de morte antecipada imposta pelo abandono e pela incomunicabilidade. O narrador expressa essa experiência de modo pungente:

> A solidão mede-se pelos estalos dos móveis à noite quando a poltrona em que me sento de súbito desconfortável, enorme, e os objectos aumentam nos naperons, inclinados para mim a escutarem, a quem terá pertencido a santinha de talha a que falta um dos dedos, que garganta tosse dentro da minha a chamar, que segredos são estes de que não entendo as palavras, o que desejam ao certo vindos de uma gaveta empenada, cheia de laços de cabelo desbotados e fotografias antigas, por exemplo um bombeiro com uma criança ao colo (Antunes, 2022, p. 11).

Ambas as obras, assim, traduzem poeticamente o esvaziamento das relações afetivas na velhice, expondo a vulnerabilidade emocional de seus personagens e a violência simbólica do abandono – uma solidão não apenas vivida, mas sentida no corpo e nas coisas, no tempo e na linguagem.

Tanto em *Misericórdia* quanto em *O tamanho do mundo*, a velhice é atravessada por uma resistência à extinção que se manifesta pela persistência da memória e da linguagem. A morte, embora presente, não é simplesmente esperada ou temida; é enfrentada com gestos simbólicos, afetivos e

narrativos. Esses gestos não tentam negar a finitude; procuram transformá-la em experiência partilhável, inscrita em palavras, recordações e vínculos.

Em *O tamanho do mundo*, a memória da filha e de Tia Deodora evoca um instante de ternura diante da vulnerabilidade infantil. A lembrança é reconstituída em detalhe, como se o corpo ainda se recordasse da forma exata dos gestos e das reações. Esse esforço de reconstrução é também uma tentativa de adiar o fim, de manter vivo aquilo que existiu de melhor na vida do velho pai:

> Que ganas de tirar-te de novo nariz apertando-o entre o pai de todos e o fura bolos dobrados, mostrar-te a pontinha do mata pulgas e piolhos entre os outros dois, guardar aquilo tudo no bolso e exibir-te a mão aberta e vazia prometendo – se te portares bem douto quando fizeres 10 anos enquanto os teus olhos, iguais aos meus coitados, se envidraçavam de lágrimas e o teu lado inferior principiava aumentar, até que um pedido de socorro te rasgava de cima abaixo (Antunes, 2022, p. 252).

A resistência à morte não se dá pela ação, mas pela tentativa de manter o outro dentro do fluxo da linguagem e do corpo que lembra. A lembrança da filha ainda pequena é também a inscrição de um luto nunca resolvido e de um amor que insiste.

Já em *Misericórdia*, a personagem Alberti transforma o ato de escrever em último sinal de presença no mundo. Mesmo enfraquecida, prepara papel e lápis com o esforço possível, esperando que alguém registre o tempo ou que lhe traga de volta a capacidade de narrar. A cena final, em que uma astronauta escreve a data e se revela como Nina Mercedes, exprime uma abertura para o reencontro e para uma continuidade posterior ao fim:

> Consegui abrir a minha bolsa, retirar um pequeno molho de folhas brancas, o lápis do tamanho do meu dedo mindinho, afiado com uma faca pelo meu genro, consegui fechar a bolsa. Fiquei com o papel e o lápis sobre o peito e esperei. Aproximou-se um astronauta. Estendi a folha. «Escreva aqui, por favor, a data» – pedi. *"Sí, sí, y ya estamos ne Abril, Alberti, ya estamos en mediados de Abril."* Pela voz, era uma astronauta. Tentou escrever com a luva posta mas não se ajeitou. Retirou a luva e escreveu a data sobre o papel. Retirou a segunda luva para depositar a meu lado, sobre o lençol. Eram as mãos de Nina Mercedes. As suas mãos doces, longas, que eu tão bem conhecia. Meu Deus, Nina Mercedes já tinha voltado, falava a sua língua e eu não a tinha reconhecido. Que história! Ainda bem que eu sobrevivia para poder contar. Que sinal maravilhoso o mundo exterior enviava para o interior do Hotel Paraíso – Nina tinha voltado. Em breve as portas iriam abrir-se (Jorge, 2022, p. 454).

O que se afirma, nesse momento, é menos a vitória sobre a morte do que a persistência de uma relação. O gesto de entregar o papel, o reconhecimento das mãos, a surpresa da voz e a consciência de estar viva para contar, tudo isso reafirma a linguagem como espaço de existência. Mesmo quando o corpo se fragiliza, é por meio da escrita, da escuta e da memória que o sujeito se reinscreve no mundo.

As representações da velhice, nessas duas narrativas, revelam o esforço da literatura contemporânea portuguesa em revisitar e ressignificar os sentidos da velhice em um tempo marcado por transições sociais, políticas e afetivas. Ambas as obras desmontam estereótipos cristalizados, oferecendo narrativas densas e sensíveis em que os corpos envelhecidos não são apenas objetos de cuidado ou desprezo, mas sujeitos de memória, desejo e agência. Ao entrelaçarem experiências de vulnerabilidade, afeto, esquecimento e reflexão, os romances propõem um olhar crítico e humanizado sobre o envelhecer. Ao fazer isso, convocam não só

o leitor, mas também a sociedade, a repensar as imagens e os discursos sobre o envelhecimento, reconhecendo nele um tempo legítimo de vida, criação e resistência.

Referências

ANTUNES, António Lobo. **O tamanho do mundo**. Alfragide: Dom Quixote, 2022.

BARROS, Bruno Mazolini de. Passagens: uma meditação. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 214-217, 2017. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.voi17p214-217. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/130916. Acesso em: 21 abr. 2025.

JORGE, Lídia. **Misericórdia**. Alfragide: Dom Quixote, 2022.

RODRIGUES, Teresa; MOREIRA, Maria João Guardado. Ser velho em Portugal hoje: conceitos e representações. *In*: PAULINO, Mauro; COSTA, Dália (org.). **Maus tratos a idosos**. Lisboa: Pactor, 2019. p. 3-19.

SCHWERTNER, Márcia Regina. **Os espaços da velhice:** interdisciplinaridade e olhares ficcionais (Brasil e Portugal). 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2020.

As viagens que ela não fez, a vida que não viveu

Rosane Tremea[70]

Carreguei comigo, em uma viagem, *Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro* sem saber nada além de seu longo título. Não sabia o que me esperava. E talvez o efeito em mim fosse outro se eu não o tivesse lido na estrada. Trata-se de um relato de viagem, obra da portuguesa Susana Moreira Marques. A narradora tem como guia outro livro, *As mulheres do meu país*, escrito no final dos anos 1940, e refaz os passos da ativista política Maria Lamas numa jornada por Portugal.

Eu o li em uma viagem pelo interior do meu país que, casualmente, seria permeada pela presença de mulheres. Encontrei Tarsila, Bruna, Jackeline, Isis, Gisele, Liége... E cada uma contou seu pedacinho de história, revelou um pouco de sua personalidade e daquele lugar que escolhi para passar meu aniversário em um feriado prolongado, recheando meus dias com ideias que se revolviam à noite no travesseiro – pela riqueza das vidas, pelas agruras, pelas aventuras.

Já quase não sabia se eram relatos das mulheres que eu própria encontrei ou daquelas que a narradora de *Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro* topou pelo caminho. Na narrativa autobiográfica, a escritora Susana Moreira Marques desvenda sua própria história, principalmente a relação com a avó, misturada à de mulheres

[70] Jornalista e mestra em Escrita Criativa.

anônimas, pessoas que não escreveram a própria vida e que pouco viveram.

A escritora viaja por aldeias portuguesas que já não são as que sua conterrânea Maria Lamas visitou, mas muitas das mulheres com as quais interage repetem o destino de suas antepassadas, ainda que não venham da mesma linhagem familiar. O silêncio é o mesmo, e, com frequência, as perguntas e as respostas revelam-se idênticas às da viagem dos anos 1940.

Embora elogiado pela crítica, o livro ficou longe da unanimidade no meu grupo de estudos *Cartografias narrativas em língua portuguesa: a narrativa do século XXI*. Ele mistura dois dos gêneros que mais me agradam na literatura: relato de viagem e autobiografia. Um pouco mais do que isso, mescla duas emoções: viajar e escrever.

A primeira tem a força da descrição de Robert Louis Stevenson, autor de *A ilha do tesouro*: a viagem faz com que se sintam mais de perto as necessidades e os percalços da vida. A segunda é algo que o ser humano faz desde que passou a se deslocar: contar e, mais tarde, escrever sobre essas jornadas. No princípio de tudo, estaria o historiador e geógrafo grego Heródoto, no século V a.C., a quem são atribuídas as primeiras narrativas de viagem, como aponta Renato Modernell:

> Em suas andanças, esteve no Egito, na Babilônia, na Ucrânia, na Itália e na Sicília. Nesses e em outros lugares, como nos campos de batalha em que os gregos enfrentaram os persas, ele colheu material para as histórias que depois contou ao público em festivais que ocorriam em diferentes cidades da Grécia (Modernell, 2009, p. 17).

Desde esses períodos remotos, passando pelas Grandes Navegações, pelos Grand Tours dos jovens burgueses euro-

peus no Renascimento e pelo turismo frenético dos nossos tempos, é sempre o gosto pelo deslocamento que empurra à aventura, reforça o filósofo francês Michel Onfray em *Teoria da viagem: poética da geografia*:

> O viajante concentra estes tropismos milenares: o gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo ardoroso de mobilidade, a incapacidade visceral de comunhão gregária, a vontade de independência, o culto da liberdade e a paixão pela improvisação de seus menores atos e gestos [...]. A arte da viagem induz uma ética lúdica, uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência (Onfray, 2009, p. 10).

Para muitos escritores, não apenas a viagem, mas a "desacomodação" causada por ela pode ser a fonte de inspiração para novos textos.

As narrativas de viagem, por vezes consideradas menos importantes do que o romance clássico, nem sempre ocuparam espaço adequado na literatura. Para a sorte de escritores e leitores, teóricos tratam de desfazer esse equívoco e dão destaque às obras e a seus autores. A mistura de linguagem que caracteriza a narrativa de viagem é defendida pelo escritor Salman Rushdie como uma forma possível na literatura:

> A categoria "narrativa de viagem" cresceu de modo a abranger obras de profunda reflexão cultural [...]. Não podemos deixar de saudar o advento de uma nova espécie de escrita ensaística imaginativa – ou melhor, o regresso da amplitude de recursos enciclopédica de Diderot ou de Montaigne. O romance pode dar as boas-vindas a estas inovações sem se sentir ameaçado por elas. É um lugar que nos dá lugar a todos (Rushdie, 2017, p. 64).

Com ainda mais ênfase, em *A literatura em perigo*, o filósofo e linguista Tzvetan Todorov defende a diversidade de formas de expressão e reconhece ele mesmo beber dessas fontes para construir sua obra, reforçando o conceito de alteridade:

> A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes. Senti-me atraído por essas formas diversas de expressão, não em detrimento da literatura, mas ao lado dela. Em *A Conquista da América*, para saber como culturas muito diferentes se encontram, li as narrativas dos viajantes e dos conquistadores espanhóis do século XVI, assim como os relatos dos seus contemporâneos astecas e maias [...]. O campo da literatura se expandiu para mim, porque passou a incluir, ao lado dos poemas, romances, novelas e obras dramáticas, o vasto domínio da escrita narrativa destinada ao uso público ou pessoal, além do ensaio e da reflexão (Todorov, 2009, p. 22).

Uma característica da literatura de viagem que deve ser levada em consideração, como destacou Todorov de uma forma geral, é a sua possibilidade de abarcar, na mesma obra, vários gêneros: crônica, conto, novela, jornalismo literário, digressões. É dessa forma híbrida que se apresenta, por exemplo, um livro que marca o início da prosa da língua portuguesa moderna: *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett. O autor mistura linguagem jornalística, oralidade, crônica e novela para descrever o roteiro de pouco mais de 80 quilômetros percorridos em solo português, entre Lisboa e Santarém.

O que importa é a capacidade do narrador de dominar essas possibilidades e transpor para o texto a riqueza de sua jornada, competência que escritores e jornalistas identificados com o jornalismo literário podem desempenhar, como observa Monica Martinez (2012, p. 38): "A percepção do narrador, um observador atento e muitas vezes dotado de habilidade narrativa, é ponto fundamental dos relatos de viagem".

Dois escritores gaúchos, os Verissimo – Erico, o pai, e Luis Fernando, o filho –, estão entre as minhas referências

literárias quando se fala em narrativa de viagem. Não é o cerne da obra de nenhum dos dois, mas encontrei neles uma identificação como em poucos. No caso de Erico, por ter me acompanhado com seu *México* em um roteiro de um mês por esse país – descobri depois outras narrativas de viagem entre seus livros, como *Gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*. Já Luis Fernando me encanta pela simplicidade do relato de suas viagens pelo planeta na série *Traçando*, com sete edições sobre diferentes destinos. Lembra – guardadas as distâncias que separam o texto de Verissimo do meu texto – os diários que componho quando estou na estrada.

Entre muitas outras, destaco ainda as narrativas de viagem de Alain de Botton (*A arte de viajar* e *Uma semana no aeroporto*) e Paul Theroux (*O grande bazar ferroviário*), os livros da coleção *O escritor e a cidade*, da Companhia das Letras (especialmente *Florença, um caso delicado*, de David Leavitt), e Antonio Tabucchi (*Noturno indiano*). Também descobri as descrições minuciosas de W. G. Sebald em *Os anéis de Saturno*, que por certo são fonte de inspiração.

Mas antes que me perca em referências e digressões, volto a *Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro*. Assim como dos relatos de viagem, gosto da ideia de recriar a narrativa de uma mesma viagem. Passado pouco ou muito tempo, os lugares já não são os mesmos, as pessoas do caminho também não, o narrador muda.

Não partiu de Susana a ideia de refazer a viagem de Maria Lamas. O convite veio de uma cineasta, Marta Pessoa, para acompanhá-la na recomposição dos passos trilhados pela ativista entre 1947 e 1949.

> Fiz de investigadora, de jornalista, de escritora, de narradora, de viajante, de visitante, de actriz, às vezes de figurante, em confronto com as mulheres que íamos encontrando pelo caminho. Escrevi texto para as imagens filmadas, seleccionadas, montadas em sequências, cenas, blocos, partes do filme, e depois narrei o meu próprio texto com a minha voz (Marques, 2023, p. 10-11).

E aí está algo que me chamou a atenção desde o início do livro. A escritora não parecia pensar, antes da viagem, em narrar o texto com a própria voz, mas apenas em contribuir para a produção audiovisual. O que transparece para mim – leitora e jornalista como ela – é que, de posse de um material riquíssimo, decidiu transformá-lo em texto literário. Essa ausência de planejamento não comprometeu a narrativa, mas reduziu as possibilidades. A narradora ia se dando conta da complexidade e da riqueza do material à medida que o coletava:

> As mulheres que Maria Lamas retratou em *As mulheres do meu país* [...] não eram, para mim, mulheres distantes de outra época: as suas vidas [...] diziam-me diretamente respeito, a mim e à minha história. [...] percebi ao longo do trabalho, diziam também respeito às minhas filhas (Marques, 2023, p. 11).

Os conselhos que ela dá aos leitores, no início e no final, parecem destinados a ela mesma. Para começar, sugere "Algumas imagens para acompanharem a leitura" (Marques, 2023, p. 13-15). Não são imagens literais, fotografias ou desenhos, mas descrições, às quais quer que fiquemos atentos, num roteiro criado para si. Ao encerrar, dá dicas de "Alguns sons para ficarem como memória da leitura" (Marques, 2023, p. 119-121): o toque dos sinos, a voz das crianças, o correr da água, o ribombar do trovão... De novo enxergo advertências para a própria narradora.

Mais do que tudo, o que leva consigo nessa (re)visita ao país de Maria – para além dos cadernos, das canetas, das câmeras, dos instrumentos digitais – é o livro de sua inspiração, *As mulheres do meu país*, como se carrega um guia de viagem ou um manual, "como se leva uma bíblia" (Marques, 2023, p. 21).

Susana – ela mesma sugere a proximidade e a intimidade – constrói seu texto prioritariamente em primeira pessoa, alternada com a segunda e a terceira ao sabor da necessidade. Em primeira: "Não passo pela terra da minha avó. A decisão é sobretudo prática – tendo em conta muitos outros factores que é preciso pesar numa grande viagem" (Marques, 2023, p. 25). Em segunda: "Revês as mesmas passagens para tentar encontrar pistas diferentes, não só para os passos de quem o escreveu mas para os passos de quem lê" (Marques, 2023, p. 24). Em terceira: "Maria Lamas diz a uma das filhas: 'Não deites cartas fora, não rasgues'" (Marques, 2023, p. 26).

Ainda que haja preocupação com a forma, é o conteúdo que importa mais. Uma das principais reflexões é sobre o motivo pelo qual viajamos. Um resumo do que pensa a narradora: "Talvez todas as viagens – no país ou fora do país – sejam feitas para termos a certeza de onde vimos" (Marques, 2023, p. 25).

Viajando por Portugal, tanto Maria quanto Susana se dão conta de que muitas das mulheres do caminho nunca saíram do lugar. Lendo, penso na minha mãe. Pouco saiu, geograficamente, do lugar. Conheceu o mar aos 70 anos, às vésperas de sua morte. Quantos lugares visitou? Três estados, duas fronteiras com países vizinhos, um número de cidades que talvez desse para contar usando pouco mais do que os dedos das mãos.

Minha mãe lia. Só o que tinha ao alcance, mas lia. Minha mãe pensava. Sentada à máquina de costura, diante de uma janela por onde enxergava longe, viajava no pensamento. Tantas vezes a flagrei com o tecido parado sob as agulhas, as mãos firmes para não perder o trabalho – era preciso vestir seis filhos. Não importava como eu entrasse naquela saleta – sorrateira ou barulhenta –, ela estava tão imersa em seus devaneios, que nem me percebia. Em que pensava? Poucas vezes obtive resposta. Estava longe, ainda que com as mãos e os pés bem fincados em nossa cidadezinha.

Eu quis ser diferente dela. Criança, vivia inquieta. E a inquietude aumentou na universidade, já vivendo em outra cidade, grande. Mesmo quando a visitava nas férias, saía à rua, ia à casa das amigas, das comadres de minha mãe. Ela me chamava de "porquinho de Santo Antônio", aquele que está sempre de casa em casa, sempre na rua, sempre andando de um lado para o outro. Às vezes, eu entendia como crítica. Outras, via até um elogio.

Eu queria andar. E se minha mãe – que gostava de ler e de escrever, mas só podia ler e escrever o suficiente, e de pensar – andou pouco, eu já andei um tanto mais. Com a tecnologia de que ela não dispunha, registro minhas andanças num aplicativo digital: conheço 20% do mundo. Quero conhecer os outros 80%. Por certo, não terei tempo nem dinheiro, mas quero. Vim de alguém que não pôde, porém quero mais. Diz Susana: "Cada viagem, mesmo que não seja a primeira, é pioneira. A maior parte de nós vem de mulheres que nunca foram a lado nenhum" (Marques, 2023, p. 104).

Por que quero viajar? Por que quero recriar as viagens de outros? Susana também me dá algumas pistas, refle-

tindo sobre o motivo que as levou – a ela e à cineasta que acompanhava – a retraçar a viagem de Maria Lamas por Portugal em lugar de perseguir um caminho diferente:

> Algumas das viagens mais célebres são viagens que repetiram percursos de viajantes do passado. [...] Os épicos inspiram-se em outros épicos, e os heróis tomam como exemplo outros heróis. Por que é que teimamos em repetir percursos em vez de criar novos? Por que é que queremos ir aos lugares exactos aonde pessoas que admirámos foram, como se duvidássemos de que o fizeram ou da veracidade do que nos contaram? Se calhar não procuramos aventura, não procuramos inspiração, nem sequer procuramos conhecimento, mas apenas uma genealogia (Marques, 2023, p. 64).

O que elas buscam, o que buscamos, é mais do que os lugares percorridos. Buscamos, como diz Susana, "a paisagem humana":

> As praias estão constantemente cheias de gente – homens, mulheres e crianças – a trabalhar. Os campos decoram-se de figuras femininas, de lenço ou de chapéu, dobradas sobre si mesmas. As estradas têm um trânsito constante de pessoas a pé, às vezes em percursos diários de quilômetros (Marques, 2023, p. 63).

Tento ainda fazer o mesmo que Susana na sua busca por semelhanças e diferenças entre a viagem dela e a de Maria, entre os escritos dela e os de Maria, entre as mulheres de antes e as de agora, entre ela e a avó. Na viagem em que li *Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro*, também eu procurei encontrar retalhos meus nas mulheres com vivências tão diferentes das minhas. Desde sempre, busco parecença com minha mãe e com sua vida. Quero ser igual e quero ser diferente. Quero ser do jeito dela. Quero ser do meu jeito. Quem era ela? Quem sou eu?

Susana também se pergunta e contrapõe a sua vida à da avó: "Uma mulher que escreve. Esse é um nome

para o que sou. Embora não possa escrever por ela, tudo o que escrevo é para compensar o que a minha avó não escreveu" (Marques, 2023, p. 89). Eu também. Quero viver o que minha mãe não viveu. Viajar o quanto não viajou. Escrever o que não escreveu.

Referências

ANANIAS, Denise de Castro. **Literatura de viagem:** trajetórias e percursos – Análise em *A volta do Gato Preto* e *México*, de Erico Verissimo. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais**. Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 135-142, set. 2006. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/622/453.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Porto: Porto Editora, [19--].

LEAVITT, David. **Florença, um caso delicado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARQUES, Susana Moreira. **Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

MARTINEZ, Monica. Narrativas de viagem: escritos autorais que transcendem o tempo e o espaço. **Intercom-RBCC**, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 34-52, jan./jun. 2012.

MODERNELL, Renato. **Em trânsito:** um estudo sobre narrativas de viagem. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

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

RUSHDIE, Salman. "Em defesa do romance, uma vez mais". *In*: RUSHDIE, Salman. **Pisar o risco**. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 64-65.

THEROUX, Paul. **O grande bazar ferroviário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VERISSIMO, Erico. **México**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Traçando Madrid**. Ilustrações de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1997.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Traçando Japão**. Ilustrações de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1995.

VERISSIMO, Luis Fernando. **América**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1994.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Traçando Roma**. Ilustrações de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1993.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Traçando Porto Alegre**. Ilustrações de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1993.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Traçando Paris**. Ilustrações de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1992.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Traçando New York**. Ilustrações de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991.

UCS UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

UCS | EDUCS EDITORA

A Editora

A Editora da Universidade de Caxias do Sul, desde sua fundação em 1976, tem procurado valorizar o trabalho dos professores, as atividades de pesquisa e a produção literária dos autores da região. O nosso acervo tem por volta de 1.600 títulos publicados em formato de livros impressos e 600 títulos publicados em formato digital. Editamos aproximadamente 1.000 páginas por semana, consolidando nossa posição entre as maiores editoras acadêmicas do estado no que se refere ao volume de publicações.

Nossos principais canais de venda são a loja da Educs na Amazon e o nosso site para obras físicas e digitais. Para a difusão do nosso conteúdo, temos a publicação das obras em formato digital pelas plataformas Pearson e eLivro, bem como a distribuição por assinatura no formato streaming pela plataforma internacional Perlego. Além disso, publicamos as revistas científicas da Universidade no portal dos periódicos hospedado em nosso site, contribuindo para a popularização da ciência.

Nossos Selos

- **EDUCS/Ensino**, relativo aos materiais didático-pedagógicos;
- **EDUCS/Origens**, para obras com temáticas referentes a memórias das famílias e das instituições regionais;
- **EDUCS/Pockets**, para obras de menor extensão que possam difundir conhecimentos pontuais, com rapidez e informação assertiva;
- **EDUCS/Pesquisa**, referente às publicações oriundas de pesquisas de graduação e pós-graduação;
- **EDUCS/Literário**, para qualificar a produção literária em suas diversas formas e valorizar os autores regionais;
- **EDUCS/Traduções**, que atendem à publicação de obras diferenciadas cuja tradução e a oferta contribuem para a difusão do conhecimento específico;
- **EDUCS/Comunidade**, cujo escopo são as publicações que possam reforçar os laços comunitários;
- **EDUCS/Internacional**, para obras bilíngues ou publicadas em idiomas estrangeiros;
- **EDUCS/Infantojuvenil**, para a disseminação do saber qualificado a esses públicos;
- **EDUCS/Teses & Dissertações**, para publicação dos resultados das pesquisas em programas de pós-graduação.

EDUCS

Conheça as possibilidades de formação e aperfeiçoamento vinculadas às áreas de conhecimento desta publicação acessando o QR Code.


UCS
EDUCS
EDITORA
50
ANOS