

ISSN 1982-5625

REVISTA

Literatura em Debate

<i>Literatura em Debate</i>	Frederico Westphalen	v. 11	n. 20	p. 1-135	Ago. 2017
-----------------------------	----------------------	-------	-------	----------	-----------



Universidade Regional Integrada do Alto
Uruguai e das Missões

Reitor

Luiz Mario Silveira Spinelli

Pró-Reitora de Ensino

Arnaldo Nogaro

Pró-Reitor de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação

Giovani Palma Bastos

Pró-Reitor de Administração:

Nestor Henrique de Cesaro

Câmpus de Frederico Westphalen

Diretora Geral

Silvia Regina Canan

Diretora Acadêmica

Elisabete Cerutti

Diretor Administrativo

Clóvis Quadros Hempel

Câmpus de Erechim

Diretor Geral

Paulo José Sponchiado

Diretora Acadêmica

Elisabete Maria Zanin

Diretor Administrativo

Paulo Roberto Giollo

Câmpus de Santo Ângelo

Diretor Geral

Gilberto Pacheco

Diretor Acadêmico

Marcelo Paulo Stracke

Diretora Administrativa

Berenice Beatriz Rossner Wbatuba

Câmpus de Santiago

Diretor Geral

Francisco de Assis Górski

Diretora Acadêmica

Michele Noal Beltrão

Diretor Administrativo

Jorge Padilha Santos

Câmpus de São Luiz Gonzaga

Diretora Geral

Dinara Bortoli Tomasi

Câmpus de Cerro Largo

Diretor Geral

Edson Bolzan



Editores

Denise Almeida Silva, URI/Frederico Westphalen, Brasil

Silvia Niederauer, URI - FW

Rosângela Fachel de Medeiros, URI

Regina Kohlrausch, PUC/RS

André Luis Mitidieri, UESC/Bahia

Ana Paula Teixeira Porto, URI/Frederico Westphalen

Lizandro Carlos Calegari, URI/Frederico Westphalen

Luana Teixeira Porto, URI

Rosani Úrsula Ketzner Umbach, UFSM

Conselho Editorial

David William Foster

Sabrina Schneider

Cilene Margarete Pereira

Marcus de Martini

Luciano Marcos Dias Cavalcanti,

Jane Tutikian

Inara de Oliveira Rodrigues

Luciana Éboli

Isadora Dutra Dutra

Maria da Glória Bordini

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Ricardo André Ferreira Martins

Sara Almarza

Tania Regina Oliveira Ramos

Roland Gerhard Mike Walter

Rachel Esteves Lima

Maria Zaira Turchi

Maria Luiza Scher Pereira

Lourdes Kaminski Alves

João Cláudio Arendt

Zilá Bernd

Denise Almeida Silva

Kailash C. Baral

Diogenes Fajardo

Eduardo Muslip

João Luis Pereira Ourique

José Luiz Foureaux de Souza Júnior

Juan Moreno Blanco

Lizandro Carlos Calegari

Maria do Rosário Cunha Duarte

Mercedes García Saraví

Revisão Linguística: Wilson Cadoná

Revisão Metodológica: Tani Gobbi dos Reis

Capa/arte: Laís da Rocha Giovenardi

Projeto gráfico: Tani Gobbi dos Reis

UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS MISSÕES
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, EXTENSÃO E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
CÂMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

REVISTA

Literatura em Debate

v. 11, n. 20, Ago. 2017

Inara Rodrigues de Oliveira
Silvia Helena Niederauer
(Organização)



Frederico Westphalen - RS
ISSN 1982-5625

<i>Literatura em Debate</i>	Frederico Westphalen	v. 11	n. 20	p. 1-135	Ago. 2017
-----------------------------	----------------------	-------	-------	----------	-----------



Este trabalho foi licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivados 3.0 Não Adaptada.

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida desde que citada a fonte.

(Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/index>)

*Solicita-se permuta. We ask for exchange. On demande l' échange.
Si richiede la scambio. Wir bitten um Austausch. Se pide canje.*

Ficha Catalogação na fonte Biblioteca da URI/FW

LL756 Literatura em Debate / Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Programa de Pós Graduação Mestrado em Letras, organização de Ada Maria Hemilewski; Denise Almeida Silva – Vol.1,n.1 (dez.2007)- . -- Frederico Westphalen : URI, 2007.

Semestral
Publicação On-line

Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/index>

1. Literatura – Periódico on - line
I. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões II. Programa de Pós Graduação Mestrado em Letras.
III. Hemilewski, Ada Maria IV. Silva, Denise Almeida V. Título

CDU 82 (05)

Elaborada por: Maria de Fátima Obelar Hernandez – CRB 10/1527



Editora: URI FREDERICO WESTPH

URI – Universidade Regional Integrada
do Alto Uruguai e das Missões
Prédio 9

Câmpus de Frederico Westphalen:
Rua Assis Brasil, 709 – CEP 98400-000
Tel.: 55 3744 9223 – Fax: 55 3744-9265
E-mail: editora@uri.edu.br

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Sumário

EDITORIAL	6
INARA RODRIGUES DE OLIVEIRA; SILVIA HELENA NIEDERAUER	
A DEBILIDADE DO HUMANISMO (A NARRATIVA PORTUGUESA E O SÉCULO XXI)	8
JANE TUTIKIAN	
A BONECA DE KOKOSCHKA DE AFONSO CRUZ - A MENTIRA QUE NÃO EXISTE NA FICÇÃO	21
GABRIELA SILVA	
DA MEMÓRIA INDIVIDUAL À COLETIVA: NOTAS SOBRE O ROMANCE PORTUGUÊS DE JORGE REIS-SÁ E LÍDIA JORGE	37
JOSÉ LUÍS GIOVANNONI FORNOS	
RECORTES DO PAI KAFKIANO EM <i>MORRESTE-ME</i>, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO	47
LUCIANA ABREU JARDIM	
METAFICÇÃO E COAUTORIA – O LEITOR E O JOGO DE ESPELHOS EM <i>O MANUAL DOS INQUISIDORES</i>, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES	62
DIANA NAVAS; GRAZIELE M. VALIM	
DA QUESTÃO “QUANTO PESA UMA ALMA?”, EM <i>COMBATEREMOS A SOMBRA</i>, DE LÍDIA JORGE	74
REGINA DA COSTA DA SILVEIRA; ANA DENISE TEIXEIRA ANDRADE	
OUTROS FADOS E OUTROS OLHARES SOBRE AS RELAÇÕES AFETIVAS NA CONTEMPORANEIDADE: UM ESTUDO DO ROMANCE DENTRO DE TI VER O MAR	88
EUNICE T. PIAZZA GAI; ROSIANA KIST	
SONATA PARA PULSÕES (SOBRE <i>A MÁQUINA LÍRICA</i> DE HERBERTO HELDER)	100
ISADORA DUTRA	
O CONTO <i>THE STORY OF AN HOUR</i> DE KATE CHOPIN COMO VEÍCULO DE TRANSMISSÃO DE MEMÓRIA CULTURAL	115
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN; TALITA FRANÇOIS WAHLBRINCK	
<i>PERDIÇÃO</i>, DE HÉLIA CORREIA: UM EXERCÍCIO SOBRE ANTÍGONA E SOBRE O FEMININO	128
ALEXANDRA LOPES DA CUNHA	
CONVERSACIONES ENTRE UN HOMBRE Y UNA MUJER	132
IGNACIO MARTÍNEZ	

Editorial

Em seu livro *O romance português contemporâneo*, publicado em 1986, Maria Luíza Ritzel Remédios aponta para a retomada da história como um dos mais importantes movimentos da literatura portuguesa naquele contexto: doze anos apenas após a Revolução dos Cravos, quando, historicamente, Portugal consolidava as recentes conquistas democráticas.

No final do século XX e na transição para o século XXI, o gênero romanesco continuou a suscitar estudos sobre sua trajetória em terras lusitanas, tanto mais pela profícua produção literária como atestam as obras de Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, entre tantos outros/as, numa lista que será sempre incompleta. O cenário histórico e social português alterava-se com a entrada do país no Mercado Comum Europeu, levando a questionamentos os mais diversos sobre seus futuros caminhos. Passava-se a considerar termos marcados teoricamente para dar conta dessas mudanças como foi o caso do Post-modernismo (título sintomático do estudo de Ana Paula Arnaut para estudo do romance português contemporâneo em 2002) e, sequencialmente (não linearmente, por óbvio), adentrava-se no campo dos Estudos Culturais.

Passados, agora, quarenta e três anos da histórica data de 24 de abril de 1974, indagamos, nesta primeira edição de 2017 da revista *Literatura em Debate*, a narrativa portuguesa do século XXI, em suas diversas perspectivas temáticas. Berço de Camões, Eça de Queiroz e Fernando Pessoa, para citarmos alguns dos expoentes da expressão portuguesa, os escritores lusófonos sempre fizeram da língua portuguesa sua nação-narrativa. A partir dela, temas e tramas se adensam para contar a vida pretérita do país, as dores subjetivas do sujeito contemporâneo, as reflexões que conformam o ser humano, a identidade buscada, os devaneios e os desejos em meio a um mundo fragmentado.

Com tal propósito, foram reunidas estas relevantes reflexões sobre o tema que, de diferentes modos, constituem-se em respostas a iluminarem nosso conhecimento sobre a trajetória do romance português na atualidade. Assim, abrimos este número com as considerações importantes de Jane Tutikian que, ao estudar a obra de seis expoentes da literatura portuguesa contemporânea, desvela como, nas ainda sempre presentes relações dialógicas entre o discurso ficcional e histórico, vão se configurando escritas cada vez mais marcadas por inquietações diante da fragilidade humana.

O artigo seguinte, de Gabriela Silva, corrobora as principais afirmativas da autora anterior, podendo-se considerar o estudo que realiza sobre o romance de Afonso Cruz como caso de exemplaridade a atestar as novas confluências na trajetória temática do gênero em Portugal. Por

seu turno, José Luis Giovanoni Fornos igualmente descortina as novas sendas do romance português confirmando as principais conclusões das autoras anteriores a partir de seu estudo sobre as narrativas de Jorge Reis-Sá e Lídia Jorge, confrontando a memória individual com a coletiva.

Já Luciana Abreu Jardim debruça-se sobre sentidos de perda, luto e herança na sua análise sobre a escrita confessional de José Luís Peixoto, enquanto Diana Navas e Grazielle M. Valim apresentam, sequencialmente, uma importante abordagem sobre romance de Lobo Antunes a partir de perspectivas críticas situadas no espaço do leitor. Sob o olhar teórico-crítico de Regina da Costa da Silveira e Ana Denise Teixeira Andrade, a escrita de Lídia Jorge volta a ser analisada, agora a partir de perspectivas da psicanálise e de sentidos do duplo. Por fim, mas não menos importante, Eunice T. Piazza Gai e Rosiana Kist apresentam a leitura de afetos, individuais e sociais, a partir das personagens que povoam o romance *Dentro de ti ver o mar*, de Inês Pedrosa.

Essa reunião de textos assim apresentados permitem, portanto, o reconhecimento de novas formas de ficção que, por variados modos, valorizam a estética literária em sua afirmação ética no mundo contemporâneo. Sobretudo, constitui-se, por certo, em valorosa contribuição aos estudos da literatura portuguesa quando assumimos o desafio de mirá-la desde o centro dos acontecimentos da vida presente.

Como artigos da seção livre, “Sonata para pulsões (sobre *A Máquina Lírica* de Herberto Helder)”, de Isadora Dutra, constitui-se em contribuição altamente significativa para os estudos sobre esse complexo poeta lusitano; em outra via, Ilse Maria da Rosa Vivian e Talita François Wahlbrinck debruçam-se sobre o estudo do conto norte-americano “The story of na hour” (traduzido como “A história de uma hora”), de Kate Chopin, em especial ao que diz respeito à memória cultural e ao universo feminino; e, por seu turno, a resenha sobre a obra literária *Perdição*, de Hélia Correia, apresentada por Alexandra Lopes da Cunha, instiga a leitura dessa tão importante escritora portuguesa em um gênero que se intersecta muito de perto com a narrativa.

Por fim, como um grande presente ao final desta caminhada de leituras, temos os belos versos do poeta uruguaio Ignacio Martinez, “*Conversaciones - Entre Un Hombre Y Una Mujer*”.

A todos/as leitores/as, nossa firme convicção de que encontrarão aqui produtiva leitura. A todos/as os/as autores/as deste número, o nosso sincero agradecimento.

Inara Rodrigues de Oliveira

Silvia Helena Niederauer

As organizadoras

A debilidade do humanismo
(*A narrativa portuguesa e o século XXI*)

HUMANISM DEBILITY
(**The Portuguese narrative of the 21st century**)

Jane Tutikian¹

RESUMO: Este artigo propõe uma visada sobre a narrativa portuguesa do século XXI. Para isso, selecionaram-se seis dos maiores escritores da contemporaneidade, José Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe e Gonçalo Tavares, com foco na forma como desenvolvem, em sua obra, o tratamento para com a História. Há, agora, não mais somente o intuito de “correção da História para o presente” - para usar a expressão de Saramago - pelo olhar ficcional, o que caracterizou a grande literatura portuguesa do final do século, mas o desvendamento, no diálogo estabelecido entre a ficção e a História, da fragilização da condição humana que caracteriza nosso tempo. Nosso presente é o tempo do solipsismo.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa. História. Pós-modernidade. Solidão.

ABSTRACT: This article proposes a vision about Portuguese narrative of the XXI century (José Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe and Gonçalo Tavares), focusing on how the writers develop the treatment of History. There is now no longer the intention of "correcting History for the present" by the fiction look, but the revelation of the fragility of the human condition that characterizes our time. Our present is the time of solipsism.

KEY WORDS: Narrative. History. Postmodernity. Loneliness

Ninguém me perguntou, mas, se perguntassem, não teria a menor dúvida para apontar os grandes escritores portugueses do século XXI: José Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe e Gonçalo Tavares.

Causaria surpresa? Não creio. Primeiro, porque os grandes escritores já chegaram inaugurando marcas no sistema literário, depois, porque essas marcas trazem consigo o poder de renovação em uma literatura desde sempre marcada pela qualidade (Que o digam Fernão Lopes, Bernardim Ribeiro, Luís de Camões, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Agustina Bessa-Luís, etc, etc, etc.).

Como? Alguém há de perguntar. E o advento da pós-modernidade, da metaficção historiográfica que conectou o planeta através da voz dos excluídos? É verdade, e hei de responder através de Patrick Chabal quando se refere à pós-modernidade: “A força moral ou

¹ Doutora em Literatura Comparada. Professora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: janetutikian@ufrgs.br

religiosa absoluta, coletiva, está em declínio e a criatividade de individualismos é vista como força para nutrir a realização artística e científica [...]” (CHABAL, 1998, p. 215).

E, para além do reconhecimento da relação dialógica entre o discurso histórico e o ficcional, concretizado pela desconfiança da verdade do passado, também hei de propor uma reflexão sobre o fato de que ela, a relação dialógica, permanece - é preciso que se diga -, mas num passo a mais no adentramento de uma concepção outra do humano no hoje. Este hoje já definido por Octavio Paz, em seu memorável texto *La quête du présent* (1991), como uma crise absoluta de valores que regeram a humanidade por séculos: éticos, estéticos, filosóficos, religiosos. O hoje do individualismo.

Não é demais afirmar que, diante dos movimentos das últimas décadas do século XX - a grande revolução da Pós-Modernidade, assentada, de um lado, pela revolução cultural que é o *multiculturalismo*, de outro, pela revolução econômica, que é a *globalização* e de outro, ainda, pela revolução tecnológica -, a literatura, tomada como uma expressão simbólica, produto da cultura e da história, mas também reinterveniente na história e na cultura - e o conceito é de Pageaux (1981) - representa foco de resistência, e as experiências das ex-colônias na África, a portuguesa no contexto europeu, e a latino-americana de modo geral bem o atestam.

A busca da identidade, nesse fim/início de século, passa, necessariamente, pela recuperação de certos valores autóctones de raízes específicas, seja para resgatar a tradição, como o fazem os escritores das literaturas luso-africanas, por exemplo - e Mia Couto, em Moçambique, Pepetela, em Angola, e Orlanda Amarílis, em Cabo Verde, são, penso eu, suas melhores expressões -, seja para tentar construir uma nova tradição, no mundo novo, o da reconstrução democrática e o da entrada na União Europeia e na Pós-Modernidade, como fez a literatura portuguesa do pós-74, com Lídia Jorge, Lobo Antunes, Eduarda Dionísio, Almeida Faria, e do próprio José Saramago, entre outros, buscando, através da derrubada de mitos, uma ideia mais próxima da pátria.

Esse diálogo com a História, esse confronto de duas verdades, a verdade histórica e a verdade da ficção, onde a segunda presentifica e critica a primeira, no resgate da identidade, é a grande marca da literatura de final/início de século, abrindo-se para a voz dos ex-cêntricos. E, aí, me perdoem a objetividade do que poderia ser objetivo, mas não tanto, ninguém foi maior do que José Saramago. Nem Saramago foi maior do que o Saramago da chamada fase histórica ou luminosa (de *Levantado do Chão* (1980) a *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991)).

Chegamos ao século XXI com *Intermitências da morte* (2005) que, de certa forma, tenta resgatar o primeiro.

O narrador é aquele, o mais genial do século XX, sarcástico, irônico, que dialoga com o leitor sobre o próprio ato de escrita. A crítica à sociedade está lá colocada, na medida em que cria um país fictício, metonímico de Portugal melhor diria, com seu governo e seu clero, pois “[...] a vantagem da igreja é que, embora às vezes o não pareça, ao gerir o que está no alto, governa o que está em baixo” (SARAMAGO, 2005, p. 19).

Mas a obra é mais, ultrapassa o histórico para discutir questões existenciais como a morte, o amor e o sentido da vida, inclusive personificando a morte em mulher, uma morte carente de amor.

Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, e por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua. Assim como estava, nem visível nem invisível, em esqueleto nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto (SARAMAGO, 2005, p. 153).

É para este “mais” que me parece, neste momento, caminhar a literatura portuguesa da atualidade.

Tomemos um outro grande escritor: Antonio Lobo Antunes, com *Caminho como uma casa em chamas*, de 2014. Aí, o escritor cria um prédio, também metonímia de Portugal, e conta a história das pessoas que lá vivem, o que não é uma ideia de todo original (veja-se Manuel Rui em *Quem me dera ser onda* (1975), ou Ondjaki em *Os transparentes* (2012), ou outros), mas torna-se originalíssima pela forma de tratamento com a marca de Lobo Antunes.

Trata-se de um prédio de quatro andares com sótão - onde há a “presença atenuada de uma autoridade extinta” (ANTUNES, 2014, p. 349) -, em Lisboa, cujas histórias são contadas por um habitante imaginário. Do ponto de vista estrutural, a cada andar corresponde um capítulo. No prédio (e nos capítulos) habitam um viúvo que nunca amou a mulher e vive sendo explorado pelo filho mais velho; uma juíza solitária que sofre com o envelhecimento e se deixa explorar por um jovem funcionário do tribunal em troca de carinho, depois de ter sido abandonada pelo marido e pelos filhos; dois irmãos judeus fugidos do Holocausto; uma velha atriz que fora amante de Salazar; um bêbado que não para de chamar a filha Alexandra; um ex-combatente angolano, racista, perseguido pelo amor de uma mulata que deixou em Angola, um sujeito atormentado pela guerra; a gorda do primeiro andar; um velho à espera da morte.

Aqui também, sem abrir mão da paródia e da ironia, as questões existenciais são trazidas a um primeiro plano para desembocar na grande questão da humanidade: a morte, a ideia de fim que, ao fim e ao cabo, rouba o sentido da vida.

Evidentemente que o Salazarismo está lá no sótão. Ele está estrategicamente escondido “para dirigir melhor o País e conhecer sem intermediários que distorcem por bajulação e ampliam em proveito próprio a vida e as condições dos portugueses” (ANTUNES, 2014, p. 339). Estando clandestinamente no sótão, ele fica protegido “do desaparecimento sem deixar rasto, da existência que se sabe sem vestígios no futuro” (ANTUNES, 2014, p. 335). É o “senhor doutor que toda a gente cuida finado tomando conta de nós” (ANTUNES, 2014, p. 344), cuja imagem de ditador está salva da morte.

Mas também é evidente que as memórias permanecem vivas em oposição à desmemória e à falta de identidade da geração posterior a ele (veja-se também, neste aspecto, *O jardim sem limites*, de Lídia Jorge), que sequer sabe quem, efetivamente, é. Há, entretanto, mais. Há a solidão das pessoas, há a dor, como a da atriz, que necessita apenas da companhia de um amigo qualquer, ainda que fique calado. Não precisa de comida, não precisa de conforto, não precisa mais do que uma simples presença para que não tenha de ouvir sempre a sua própria voz. Na verdade, há o sem sentido, o que faz pensar que a única certeza é a morte e o medo da morte, como se todos caminhassem em uma casa em chamas.

Destes escritores revelados no séc. XX, há ainda a destacar Lídia Jorge, que permanece fiel ao diálogo entre a História e a ficção.

Lídia Jorge é uma das maiores - senão a maior - escritoras portuguesas da atualidade. Ela surge com a geração do pós-74, que vem para repensar a história recente de Portugal, desmistificando a nação conquistadora e o orgulho do império. Nesse sentido, publica livros como *O dia dos prodígios* (1990) onde analisa alegoricamente a Revolução dos Cravos, ou *O jardim sem limites* (1995), que trata da primeira geração pós-salazarismo. Com relação à atuação portuguesa na África, *A costa dos murmúrios* (1988) é a melhor expressão da literatura lusa.

Em *A noite das mulheres cantoras* (2012), o pano de fundo é a história dos retornados, meio milhão de portugueses forçados a retornar a Portugal depois da independência das colônias, deixando na África a construção de uma vida inteira, sem qualquer indenização do Estado. E, mais do que isso, voltando para uma terra que já não mais conheciam, sentindo-se estrangeiros em sua pátria. No início do livro, Lídia Jorge esclarece que ao contar-se a história de um grupo conta-se a história de um povo.

Se este é o pano de fundo, a autora conta a história de Gisela Batista, que comanda um grupo de quatro jovens que querem alcançar a fama com um conjunto de mulheres cantoras. As irmãs Nani e Maria Luísa Alcides, Madalena Micaia e Solange de Matos subjugam-se à personalidade autoritária de Gisela Batista, porque ela é que tem o dinheiro e, porque o tem,

estabelece as metas de vida das jovens. Tudo o que importa é que as cinco cantoras do ApósCalipso gravem um disco e façam sucesso.

Lídia Jorge desenvolve a narrativa de forma magistral. É Solange de Matos que, vinte e um anos depois, 2009, a partir de um encontro das quatro cantoras, as irmãs Alcides, Solange e Gisela, e ainda do coreógrafo João de Lucena num show de televisão, que reconstitui, num monólogo, a história do grupo. Quer dizer, é por onde se vão tecendo os grandes dramas individuais onde a solidão, o desamparo, a linguagem pervertida, que afirma o contrário do que pensam as personagens, emerge.

Solange, as irmãs Alcides e a própria Gisela pertencem a famílias de retornados, marcadas pelo sentimento de uma derrota promovida pela própria pátria. Micaia é a africana, a santomense, a selvagem, que morre na casa de ensaio, a Casa Paralelo, cujo corpo tem destino ignorado e por quem ninguém pergunta, revivificando as relações colonos *vs* colonizadores. Cabe ao estudante de sociologia Murilo a análise das relações internacionais, as condolências apresentadas à África, o incentivo de resistência à América Latina a tudo o que vem do Norte e à própria projeção do domínio do capitalismo num mundo sem fronteiras.

Ora, isto não mudou! É também o hoje ou talvez dissesse melhor se reconhecesse que ao contar a história de um grupo, Lídia Jorge conta sim a história de um povo e, ao contar a história de um povo, conta a história de uma época em que os valores éticos, estéticos e ideológicos expressos pelos indivíduos que compõem o grupo estão já preparando o nosso próprio tempo.

Aí, retomando a mitologização do século XX, Lídia Jorge abre a possibilidade de um diálogo franco com a História, alinhavado pela descrença na marcha da civilização. É o anti-historicismo, que Mielietinski (1987) toma de P.H. Rhav, segundo o qual, a consciência da crise da sociedade e da civilização, vincula-se à História nacional e aos costumes do seu tempo, expressando o medo e a desconfiança. O mito desmascara o funcionamento social e desvenda os princípios imutáveis, revisando criticamente o sistema como um todo.

Falemos, então, da efetiva geração XXI. Entre outros, três deles já disseram a que vieram: José Luís Peixoto, Valter Hugo Mãe e Gonçalo Tavares. Começo com o premiadíssimo Gonçalo Tavares, cujo romance *Jerusalém* (2006) foi incluído na edição europeia de *1001 livros para ler antes de morrer* – um guia cronológico dos mais importantes romances de todos os tempos.

Aliás, é sobre ele a afirmação famosa de Saramago: “*Jerusalém* é um grande livro, que pertence à grande literatura Ocidental. Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater!” (2005).

Jerusalém é o terceiro romance tetralogia O Reino (2005) (Que não se esqueça, aqui, a genial série O Bairro e seus famosos habitantes). Compõem, ainda, a série O Reino: *Um Homem*: Klaus Klump (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004) e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007).

A obra é estruturada em microcontos que narram histórias pessoais em diferentes tempos, cujo pano de fundo é o Holocausto. A história se passa em uma pequena cidade, onde vive Theodor Busbeck, um renomado médico em declínio, um estudioso da sanidade e do horror humanos que busca, através de acontecimentos parecidos ao genocídio judeu, traçar um gráfico para determinar que grupo deverá ser submetido ao sofrimento e quem será o carrasco. Ou seja, uma espécie de ferramenta para detectar os sintomas da sociedade através da observação do horror *vs* o tempo.

A ex-mulher de Theodor, Mylia vive internada por insanidade, embora busque se manter sã e sob a custódia do diretor Gomperez Rulrich, um cidadão de inteligência mediana que deixa transparecer a inveja pelo trabalho de Busbeck.

O filho do médico, por sua vez, Kaas Busbeck, é portador de problemas físicos que o impedem de levar a vida como uma criança normal e tem no pai um severo cobrador desta normalidade:

Kaas, assustado com a cara do pai, tentou dizer uma palavra, que não se percebeu. Theodor pediu para o filho se aproximar, e quando este deu um passo, esbofeteou-o, de uma vez, com força.

E depois disse:

– O menino tem de aprender a falar correctamente (TAVARES, 2006, p. 141).

Há, ainda, a mencionar o ex-combatente Obst, que traz consigo as sequelas de guerra expressas por um comportamento fortemente marcado pelas fobias sociais. Com sua arma - instrumento de paz – ameaça as crianças da rua para testar a pontaria.

Tavares tece com extremo talento essas e outras vidas, entrelaçando-as, avançando e recuando na História, desvendando em seus percursos a atrocidade, o sofrimento, os problemas psicológicos e sociais que alimentam as loucuras, numa análise dura e real da sociedade, onde opressão e submissão parecem ser as engrenagens que a fazem funcionar.

Observe-se, por enquanto, que o conjunto narrativo não se passa em Portugal e, mais ainda, que o referencial histórico passa por uma diluição.

Como Tavares, Valter Hugo Mãe também foi ungido por José Saramago que sobre o romance *o remorso de baltaçar serapião* afirmou: “Por vezes, tive a sensação de assistir a um novo parto da Língua Portuguesa” (2007).

O novo parto diz respeito ao estilo inaugurado por Mãe em seus primeiros romances, a chamada tetralogia das minúsculas: *o remorso de baltazar serapião* (2010), *o apocalipse dos trabalhadores* (2013), *a máquina de fazer espanhóis* (2011) e *o nosso reino* (2012).

O rompimento com o conjunto de livros escritos em minúsculas acontece com a publicação de *O Filho de Mil Homens* (2012), o quinto romance do escritor.

Ocorre que eles são totalmente escritos em letras minúsculas, sob o pretexto de chamar a atenção para a oralidade dos textos e à própria liberdade de criação, havendo, ainda a chamada teoria da democracia das letras. Verdade é que o autor chama a atenção, através deste recurso, para a sua própria obra. Cumprida a meta, abandona-o. Saliente-se, entretanto, que não abandona um estilo poético e fortemente individuado, um apurado trabalho com a linguagem.

Escolho o que julgo o grande livro de Mãe, *a máquina de fazer espanhóis* (2011). Aí, o autor conta a história de Antonio Jorge da Silva, um barbeiro de 84 anos que perde a esposa, Laura, a quem ama desesperadamente. Dois são os filhos do casal, um ele considera morto por não ter vindo da Grécia para o enterro da mãe, a outra foi quem o colocou num asilo, onde se passa o enredo.

Movido pelo ódio a que a situação o impele - odeia os filhos, a morte da mulher, o mundo - ele transfere o sentimento para o asilo e seus residentes.

e só não nos tornamos perigosos porque envelhecer é tornarmo-nos vulneráveis e nada valentes, pelo que enlouquecemos um bocado e somos só como feras muito grandes sem ossos, metidas dentro de sacos de pele imprestáveis que já não servem para nos impor verticalidade nem nas mais pequenas batalhas. como faria falta ferrarmos toda a gente e vingarmo-nos do mundo por manter as primaveras e a subitamente estúpida variedade das espécies e as manifestações do mar e a expectativa do calor e a extensão dos campos e as putas das flores e das arvorezinhas cheias de passarinhos cantantes aos quais devíamos torcer o pescoço para nunca mais interferirem com as nossas feridas profundas. que se fodam. que se fodam os discursos de falsa preocupação dessa gente que sorri diante de nós mas que pensa que é assim mesmo, afinal, estamos velhos e temos de morrer, um primeiro e o outro depois e está tudo muito bem, sorriem, umas palmadinhas nas costas, devagar que é um velhinho, e depois vão-se embora para casa a esquecerem as coisas mais aborrecidas dos dias. onde ficamos nós, os velhinhos, uma gelatina de carne a amargar como para lá dos prazos. que ódio tão profundo nos nasce (MÃE, 2011, p. 22).

Assim o autor define o lar Feliz Idade: “um conjunto de abandonados a descontar pó ao invés de areia na ampulheta do pouco tempo” (MÃE, 2011, p. 28). Não há para seus habitantes nem tempo nem espaço, uma vez que estão apartados da sociedade e o espaço não lhes pertence como construção de vida, é imposto. Esse tempo/espaço é, portanto, um vazio preenchido pela memória.

Nesse sentido, alternam-se o tempo presente e o tempo passado. O primeiro corresponde ao lar Feliz Idade, o segundo, à vida familiar e à ditadura de Salazar. Embora não concordasse

com o Estado Novo, Silva nada fez para detê-lo e este é um dos seus dramas e tão maior quanto a crise de identidade que dele se origina.

É no asilo que o resto de solidão ajuda a aprender sobre o resto de amizade.

depois confessei-lhe, precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia. este resto de vida, américo, que eu julguei já ser um excesso, uma aberração, deu-me estes amigos. e eu que nunca percebi a amizade, nunca esperei nada da solidariedade, apenas da contingência da coabitação, um certo ir obedecendo, ser carneiro. eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade. [...] os outros, américo, justificam suficientemente a vida, e eu nunca o diria. esgotei sempre na laura e nos miúdos. esgotei tudo demasiado perto de mim, e poderia ter ido mais longe. e eu não morro hoje, rapaz, não morro sem acompanhar o senhor pereira ao cemitério (MÃE, 2011, p. 237).

Entre as pessoas que ele conhece está o senhor Esteves, aquele sem metafísica, do poema Tabacaria de Pessoa/Campos, que no romance de Mãe “era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz do dia” (MÃE, 2011, p. 51).

Importa notar aqui que, apesar de contar a história de António Silva, o romance retrata uma parte importante da história de Portugal vista com outros olhos, o daqueles que lutaram contra a ditadura salazarista, sim, como tantos outros romances já trataram, mas ele trata, principalmente, daqueles que se omitiram para buscar a própria sobrevivência. Um dos exemplos mais emblemáticos da obra é quando Silva entrega o jovem revolucionário que era cliente assíduo da barbearia à PIDE.

Quer dizer, é a história dos velhos, do asilo, mas é mais, é a História de Portugal, um país em crise, com a aproximação da Europa:

e sabem que mais, portugal ainda é uma máquina de fazer espanhóis. é verdade, quem de nós, ao menos uma vez na vida, não lamentou já o facto de sermos independentes. quem, mais do que isso até, não desejou que a espanha nos reconquistasse, desta vez para sempre e para salários melhores. deixem-se de tretas, meus amigos, que o patriotismo só vos fica mal, bem iam assentar-vos uns nomes à maneira, como pepe e pablo, diego e santiago, assim a virar para o lado de lá da fronteira, onde se come mais à boca grade e onde sempre houve mais ritmo no sangue. aqui, enquanto houver um salazar em cada família, estamos entregues ao inimigo. o senhor pereira, de fralda e tudo, encarou o silva da europa e pediu-lhe que tivesse piedade dos nossos ouvidos. só um pouco. para que o sol viesse sem medo bater-nos na pele. até os astros lhe hão de fugir, senhor cristiano, dizia o anísio, até o sol há de marchar para o outro lado como se viesse a noite mais depressa. rimo-nos. estávamos a rir (MÃE, 2011, p. 185).

Por último, para o que quero aqui demonstrar, trago José Luís Peixoto, com *O cemitério de pianos* (2008), narrativa que vem impressa pela sua própria inquietude estética e existencial.

Três (há quem afirme que são dois) são os narradores da obra. Começa-se identificando o pai e o neto, até que o terceiro Francisco, o avô, entra em cena. Convém aqui dizer que o livro

tem como mote a vida de um maratonista português, Francisco Lázaro, que morreu, dramaticamente, no Km 29 da maratona dos Jogos Olímpicos de Estocolmo em 1912.

É quando o Francisco Lázaro, maratonista, entra em cena que a obra cresce, cresce como criação, estrutura e ritmo. Os quilômetros vencidos são marcados e marcam a narrativa. Vida e prova se alternam no pensamento do corredor. E o tempo ganha uma outra dimensão: “O tempo desloca-se dentro de si próprio movido pela angústia e pelo desejo. O tempo não tem vontade, tem instinto. O tempo é menos do que um animal a correr. Não pensa para onde vai. Quando paara, é a angústia ou o desejo que o obrigam a parar” (PEIXOTO, 2008, p. 90).

E se, na obra, o espaço é fundamental - o cemitério de pianos, um depósito poeirento dentro da marcenaria da família, onde se acumulam estruturas irrecuperáveis de pianos e memórias da família Lazaro -, configurando-se como testemunha importante de histórias importantes dentro da grande história, o tempo, por sua vez, é o organizador e desorganizador das vidas. Ele é responsável pelos ciclos, avô, pai e filho, uma mesma vida, “perpétuos uns nos outros”. O presente engole o passado e o futuro: “todo o tempo, anos e décadas que vivi, que não vivi, que viverei e que não viverei, existem neste momento” (PEIXOTO, 2008, p. 225).

Que história então se conta? A história de uma família em suas relações mais íntimas, onde aparecem o amor, a traição, a violência, a solidão, a saudade. Uma família comum, com uma vida comum que o talento ímpar de Peixoto transforma em arte, como um mosaico cujas peças, aos poucos, vão se encaixando e produzindo sentidos.

Ora, não tenho a menor dúvida de que o grande embrião da literatura portuguesa pós-25 de abril está na geração de 50, a geração formada por Urbano Tavares Rodrigues, Virgílio Ferreira, Fernanda Botelho, José Cardoso Pires e Augusto Abelaira. Com eles, instaura-se o desvendamento do espaço sócio-político-econômico, através de um ato de escrita que abre novas perspectivas temáticas e resulta na desagregação do modelo tradicional do romance português. É o que Alexandre Pinheiro Torres explica como: “o compromisso estabelece-se no sentido da compatibilidade da eternidade da obra literária ou artística e com a fidelidade às exigências irrecusáveis da época histórica que reflete” (TORRES, 1967, p. 213).

É bom lembrar que este momento é o momento da ditadura e de uma imposição do estado de uma visão épica de si próprio, através do direcionamento ideológico e do cerceamento da liberdade.

Obviamente que o 25 de abril significou a instauração de um novo tempo, um tempo marcado por profundas transformações histórico-político-sociais e que essas transformações se refletem em todas manifestações artísticas e de uma forma muito particular na literatura, quando se abrem as portas para chamada geração de abril ou a geração da repensagem, que vem na

esteira da geração de 50 e também se estuda no seu próprio tempo, contribuindo para o redimensionamento da linguagem ficcional já iniciado na geração anterior.

Não é novidade afirmar que o grande traço de contemporaneidade da literatura portuguesa tem sido o dialogismo no sentido mesmo que lhe confere Bakhtin, ou seja, a literatura não mais representa a história como unidade, mas escuta suas vozes como uma espécie de jogo de confrontações, onde o próprio resgate do passado se faz pela paródia, pela ironia, pelo carnaval. Aí estão Lobo Antunes, Lídia Jorge, Eduarda Dionísio, Almeida Faria.

É interessante observar, no entanto, que Portugal sai de 48 anos do fechamento propiciado pela ditadura e "cai" no mundo pós-moderno, de alta tecnologia, de comunicação avançada e globalização do mercado, um mundo para o qual não está preparado.

Nesse sentido, já na década de 80 aparece uma geração distanciada dos próprios termos da de 25 de abril, muito mais desconfiada do social, muito mais desconfiada das ideologias, colocando a sua confiança no mercado e no próprio indivíduo.

O papel da literatura, então, é buscar a História nas brechas da História oficial, desmitificando, dessacralizando e subvertendo. É como entra a narrativa portuguesa no século XXI. Entretanto, se lá a grande personagem é o povo português e penso aqui não apenas em personagem coletivo, mas também personagem transindividual dentro do conceito de Goldman (1967), há, neste primeiro decênio, nesses autores e nessas obras, que para mim são as referências da grande literatura portuguesa de hoje, um alargamento ainda maior de perspectivas formais e temáticas.

Lembro que, na década de 90, mais precisamente em 1999, no Programa Roda Viva, o filósofo Michael Serres predizia para o século XXI o domínio das ciências duras sobrepondo-se ao humanismo. É no momento mesmo em que ele fala do quarto mundo, uma espécie de rede de miséria, de fome e de violência sobre o planeta.

Importam essas colocações porque o que vejo neste momento é a presença da história, sim. A narrativa histórica continua fortemente presente. E falo de uma definição ampliada de narrativa histórica.

Maria Lúcia Lepecki buscou em seu artigo "Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal hoje" (1988) fazer uma verdadeira tipologia da narrativa histórica. Embora tenha levantado grandes exemplos e distinções efetivas, não chegou, no trabalho, a uma tipologia conclusiva devido à sua própria diversidade, embora o tipo de reconstituição histórica no que diz respeito ao conteúdo, por exemplo, mais comum seja aquele que repousa sobre fatos realmente acontecidos no passado remoto ou não (*Memorial do Convento* (1982), de José Saramago).

As obras em tela abrem-se para outras perspectivas temáticas (o homem de mil filhos) e de estratégias discursivas pós-modernistas (Saramago, Tavares, Mãe).

Podemos começar pelo narrador não raro subjetivado, há a dramatização exterior do sentimento interior numa atitude absolutamente demiúrgica, de quem conhece e manipula a realidade que narra – “o narrador desestabilizador” (Saramago tão bem estudado por Paulo Ricardo Angelini em “Capelas Imperfeitas”, na esteira de Booth e Ricoeur -, que se vale da polifonia (Lídia Jorge), ou mesmo múltiplos narradores (Peixoto).

A literatura continua sendo uma literatura de espaço, inclusive dentro da concepção que Foucault busca em Bergson, embora o critique, de que a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é o tempo, seu ser é o espaço (FOUCAULT, 2005, p. 168).

O tempo predominante (embora sua alternância com o passado) é o presente - por si só antiépico conforme Bakhtin - o que, de um lado, libera a escolha do momento e do uso da História e, de outro, se converte em um espaço de práxis.

Na verdade, as seis obras escolhidas evidenciam a preocupação estética, dando sequência à grande renovação da narrativa iniciada no século 20, unindo tempo/espaço à condição humana e à renovação da linguagem.

É na condição humana que penso haver um tratamento diferenciado. Relendo este texto, me dou conta de que para todos falei em solidão, a nostalgia supera qualquer possível “correção do passado para o presente” (SARAMAGO, 1992, p.5). Não é mais este o foco. Há a própria crise da historicidade, como em Tavares. Não há mais qualquer possibilidade de uma fantasia ideológica cultural, mas a representação de uma realidade legítima, com a patologia sociocultural em carne viva, explícita.

E, aí, com muita ênfase, revelam-se as sequelas sociais, os pequenos grandes dramas humanos que se situam em Portugal (ou não), mas que, certamente, ultrapassam suas fronteiras, e que expõem as marcas de debilidade do humanismo a que Serres (1999) se referia.

REFERÊNCIAS

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas Imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. Porto Alegre, 2008. 184 f. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso africanas) - Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15315/000677547.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

ANTUNES, Lobo. *Caminho como uma casa em chamas*. Lisboa: D. Quixote, 2014.

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética* (Teoria do Romance). Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- CHABAL, Patrick .What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity. In: *Pós-colonialismo e identidade nacional*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- GOLDMANN, Lucian. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Europa-América, 1988.
- _____. *O dia dos prodígios*. 6. ed. Lisboa: Europa-América, 1990.
- _____. *O jardim sem limites*. Lisboa: Europa-América, 1995.
- _____. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Leya, 2012.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal. In: *Boletim da Associação dos Lusofonistas*. Coimbra: Poitiers, 1988.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Literatura Portuguesa Literatura Comparada Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- SERRES Michel. Entrevista de Michel Serres ao Roda Viva da TV Cultura São Paulo no dia 8/11/1999. Publicado em 25 de julho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ga0J--SGA9U>>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- MÃE, Valter Hugo. *O remorso de baltazar serapião*. São Paulo: 34, 2010.
- _____. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- _____. *o nosso reino*. São Paulo: 34, 2012.
- _____. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- _____. *o apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PAZ, Octavio. *La quête du présent*. Paris: Gallimard, 1991.
- PEIXOTO, José Luiz. *Cemitério de pianos*. São Paulo: Record, 2008.
- RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Lisboa: Cotovia, 1993.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

_____. *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

_____. História e ficção. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 400, p. 4-5, abr. 1990.

_____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

_____. *Intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEIXO, Maria Alzira, Saramago e o tempo da ficção. In: CARVALHAL, Tania; TUTIKIAN, Jane (orgs.). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. p. 91-100.

TAVARES, Gonçalo. *Um Homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: o mundo em educação*. Lisboa: Portugália, 1967.

*A Boneca de Kokoschka de Afonso Cruz - a mentira que não
existe na ficção¹*

**AFONSO CRUZ'S KOKOSCHKA DOLL - THE INEXISTENCE OF LIES IN
FICTION**

Gabriela Silva²

RESUMO: a literatura contemporânea portuguesa se caracteriza pelo afastamento dos temas nacionais e do resgate constante da história. Afonso Cruz em **A Boneca de Kokoschka** constrói um romance que se afasta dos temas recorrentes na literatura produzida até o final do século XX. Através de deslocamentos temporais que são os alicerces de uma literatura preocupada com um universo intelectual, filosófico e histórico, o romance de Afonso Cruz flui em recorrências culturais que lhe concedem pluralidade e intertextualidade destacáveis na *novíssima* literatura portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea portuguesa. Afonso Cruz. Memória.

Pensar a literatura portuguesa é, sobretudo, pensar sobre a sua ligação com o social e a história. A literatura portuguesa tem uma relação intensa com a história. Suas manifestações em prosa e poesia buscaram a análise social como acontece em Eça de Queiroz e também o resgate do passado (de possibilidade gloriosa como em **Mensagem** de Fernando Pessoa), das navegações e do império. A história e a sociedade portuguesa são a centralidade de sua produção literária. Devemos ainda levar em conta a escrita poética em crescente valorização em detrimento à prosa. Álvaro Cardoso Gomes em **A voz itinerante** (1993) comenta sobre o histórico do romance português, estendendo-se do Modernismo à Revolução dos Cravos, levando em conta

¹ Parte do trabalho **A novíssima literatura portuguesa** que foi elaborado em 2015, como resultado da Bolsa de Pós-doutorado - Capes, no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. O trabalho na perspectiva total foi publicado na Revista Desassossego da USP, com o título **A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita**. O artigo está disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>.

² Doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS e atualmente Bolsista PNPd - Capes na Universidade Integrada do Alto Uruguai e Missões. E-mail: srtagabi@gmail.com.

perspectivas sociais e históricas que marcaram profundamente o romance produzido em Portugal. Gomes lembra que durante o Modernismo, por exemplo, apenas Sá-Carneiro e Almada Negreiros se dedicaram à prosa.

É no Neo-realismo que o romance³ ganha força, segundo Gomes, ao defender uma arte compromissada com o social, oposta ao esteticismo. Essa nova perspectiva do romance português surge na crise de um Portugal pós-guerra e no auge do fascismo. Daí aparecerem nomes como Alves Redol, Carlos de Oliveria, José Cardoso Pires, Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Augustina Bessa-Luís e José Saramago. Essa fase do romance português distingue, ainda nas ideias de Gomes, duas linhas de pensamento: uma que vê o romance como uma ficção artística que se preocupa como uma “concepção universal do homem” (1993, p. 30) e outra que o entende “comprometida com uma ideologia” (1993, p. 30) que se volta para o homem inserido em seu tempo. É portanto, uma preocupação social e histórica. Para Gomes, nenhum dos escritores do Neo-realismo foi capaz de inovar o gênero romanesco produzido em Portugal.

Em “A arte da espreira: a narrativa contemporânea portuguesa”, ensaio de Maria Lúcia Outeiro Fernandes, é comentada justamente a importância do Neorealismo na consolidação de um novo romance português: “em meados dos anos cinquenta, começa a pôr em questão a confiança da força da palavra crítica, apoiada na autoridade do materialismo dialético, que tinha disso a principal característica do Neorealismo da década anterior” (2007, p. 293). Essa nova forma de escrever ligava-se a uma também nova configuração das “perplexidades” dos sujeitos em relação ao seu tempo - à estética marxista que era aspecto marcante da primeira fase do movimento neorrealista, aglutinam-se o existencialismo e a fenomenologia.

Maria Lúcia Outeiro Fernandes ainda comenta que a obra de arte (literária) transpõe as visões as quais estava presa durante muito tempo. Ela já não é a “transposição estética do mundo psíquico ou exterior - como uma tradição da modernidade [...] a obra tende a ser vista, hoje, como um jogo de múltiplas interações entre vários discursos e diferentes contextos” (2007, p.

³ Jacinto do Prado Coelho em *A originalidade da literatura portuguesa* comenta da produção romanesca antes do século XIX (do realismo de Eça de Queiroz e seus contemporâneos) e da preferência pela poesia: “A escassez do romance na literatura portuguesa anterior ao século XIX - traço negativo dos mais evidentes - também tem sido imputada às limitações do temperamento português (seria talvez preferível dizer da cultura portuguesa)” (COELHO, 1977, p. 48).

300). E é essa concepção de uma nova forma narrativa que, mais tarde, no século XXI, se apresentará condensada como uma das principais características da *novíssima literatura portuguesa*: a multiplicidade.

Maria Alzira Seixo em **A palavra do romance - ensaios de genologia e análise** apresenta uma análise da “moderna ficção portuguesa”. Publicado em 1986, o livro aponta características e considerações dessa ficção:

[...] desenvolvimento da prática e de experiências; maturação de personalidades e pujança dos nomes consagrados; proliferação de novos ficcionistas; alargamento da temática, nomeadamente no campo político, integrando vivências da revolução de Abril, dos tempos difíceis que a precederam e do problemático período que se lhe tem seguido, recorrendo a mananciais como a guerra colonial e os transe da emigração, fixando o interesse na consideração da terra enquanto emblema pátrio ou histórico de identidade a conhecer, ficcionando relações humanas desencadeadoras do jogo social concebido como proposta ou como malogro [...] (1986, p. 64).

Esse novo discurso ficcional pensado por Maria Alzira Seixo já apresentava particularidades que mais tarde, no final do século XX e começo do século XXI, atingiriam maiores proporções e alargariam seu espaço no contexto literário português. Ainda em suas palavras percebe-se a questão da vivência política da ditadura salazarista⁴, o período pós-descolonização e o problema dos retornados. É um período literário que se constrói a partir de um momento político de extrema importância para o país. Nesse novo contexto social e histórico, novas formas de narrar e ficcionalizar começam a aparecer.

Miguel Real em **O romance português contemporâneo** (2012) comenta a respeito da produção romanesca dos últimos anos, “o romance português é hoje dominado pela multiplicidade de estilos, de temas, de conteúdos e de estruturas narrativas, como se cada escritor se constituísse em luz de si próprio fortalecido por uma errância de processos formais de escrita, desde o romance clássico ao mais experimental” (2012, p. 55). Esse novo romance que Real

⁴ Eduardo Lourenço em **O labirinto da saudade** comenta da questão da identidade e permanência da história como mote da literatura portuguesa, a partir das modificações sociais ocorridas nas últimas décadas e na maneira como influenciaram a cultura. “Querendo ou não, somos agora outros, embora como é natural conitnuemos não só a pensar como os mesmos, mas até a fabricar novos mitos para assegurar uma identidade que, se persiste, mudou de forma, estrutura e consistência” (LOURENÇO, 2015, p. 116).

caracteriza é diferente daquele produzido durante o Neorrealismo, numa ideia permante do resgate histórico. Além desse horizonte de temas, o romance contemporâneo português - *a novíssima literatura* - designação que abrange de forma mais eficiente essa caracterização hodierna da produção romanesca em Portugal - estende-se para fora do estado português, das suas questões identitárias e históricas. O novo romance expande-se para além do até então, conhecido cânone.

Segundo real, esse cânone contemporâneo apresenta determinadas peculiaridades: “destaque para os jogos de intertextualidade, o fragmentarismo narrativo, a contestação apenas negativa dos antigos dispositivos narrativos, o perspectivismo (características atribuídas a um período designado por pós-modernismo)” (2012, p. 57), e ainda sim, essas mesmas características não abrangem todas as obras que compõem esse novo ambiente narrativo.

Em **O romance português contemporâneo**, Miguel Real apresenta três tensões estéticas que atribuem aos romances portugueses do período em questão: a identidade nacional e o cosmopolitismo - minimizando o conteúdo nacionalista das narrativas; classicismo e contemporaneidade - numa utilização menos erudita da língua e da cultura portuguesa e, por fim, realismo e psicologismo - numa transfiguração do real social para dentro do romance. Essas “tensões” podem ser evidenciadas em diferentes narrativas produzidas nas últimas décadas do século XX e no século XXI.

No sentido de um novo romance que se perceba fora dos limites históricos portugueses (não quer dizer que não possa se ambientar em Portugal), mas voltado para um universalismo (diversidade de temas) é a ideia sobre a qual a *novíssima literatura portuguesa* se constrói. Os primeiros anos do século XXI foram o período de procura para um novo cânone do romance português, comenta ainda Miguel Real.

Nesse panorama recente, entram nomes significativos na literatura portuguesa contemporânea, como Afonso Cruz⁵. Autor de diversas obras com “inspiração literária e cultural” (REAL, 2012, p. 272), Afonso não coloca em suas obras a história portuguesa, mas a história universal, a problematização de sentimentos e percepções de sujeitos alheios ao contexto nacional português:

⁵ Figueira da Foz, Portugal 1971.

Nos seus livros, não se trata da descrição da realidade social ou individual, mas de instaurar o elemento transfigurador entre o olhar que vê, a memória que perdura e a caneta que escreve: a Cultura, ou a vivência pessoal de uma experiência estética universal que, cristalizada na memória em forma de livros e sentenças filosóficas, se recria ou transfigura em forma de texto (REAL, 2012, p. 173).

A Boneca de Kokoschka, obra que nos interessa neste estudo, tem como motivo a história de Oskar Kokoschka⁶, que apaixonado pela amante, Alma Mahler⁷, manda fazer uma boneca à sua semelhança, depois do rompimento do caso. Obcecado por Alma, Oskar convive com a boneca sem se preocupar com os comentários. Já fatigado da mudez e da inércia da companhia, o pintor descarta a boneca no lixo.

Então, a história criada por Afonso Cruz inicia seu percurso. A boneca, ou melhor seu fatídico destino, move e impulsiona o destino de diversas outras personagens que sobreviveram ao bombardeio sobre a cidade Dresden⁸, Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial. Dresden é o ponto de partida da história. **A Boneca de Kokoschka** é entendido pelo crítico Miguel Real, como um dos mais inventivos romances de Afonso Cruz, costurado a partir de “arcos concêntricos”, permitindo que se avance na narrativa ao se recuar até o ponto de partida: Dresden destruída pelas bombas e suas três personagens principais: Bonifaz Vogel, Isaac Dresner e Tsilia Kacev.

Esse tempo passado é revisitado na construção do romance, numa virtualidade (que só é possível no *entre-tempo*) construída a partir da memória, como comentam Gilles Deleuze e Félix Guattari em **O que é filosofia?**:

Cada componente de acontecimento se atualiza ou se efetua num instante, e o acontecimento, o tempo que passa entre estes instantes; mas nada se passa na virtualidade, que só tem entre-tempos como componentes, e um acontecimento como devir composto. Nada se passa aí, mas tudo se torna, de tal maneira que o acontecimento tem o privilégio de recomeçar quando o tempo passou (2010, p. 188).

⁶ Hungria, 1886 - Suíça, 1980. Pintor expressionista. Ferido durante a Primeira Guerra Mundial foi internado num hospital de Dresden.

⁷ Viena, 1879 - Nova Iorque, 1964. Compositora e pintora.

⁸ Cidade alemã, às margens do rio Elba. Em 1945 foi alvo de um bombardeio que matou 25.000 pessoas.

O acontecimento é dependente do devir do tempo, que está em constante modificação. Para entender e construir o tempo presente é preciso o resgate do tempo anterior ou passado. É nesse tempo, o *entre-tempo* em que acontecem as ações narrativas, que só se tornam possíveis na lógica da ficção de Afonso Cruz, por serem complementares (ou como colocam Deleuze e Guattari, “variáveis inseparáveis” (2010, p. 88)). Essa “fabulação criadora” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 202) dá-se através da construção de um passado e não apenas se constitui como uma lembrança, tampouco um fantasma. A organização proposta pelo autor move três tempos ou partes distintas e indissociáveis por serem dependentes.

A primeira, que dá início e nos situa sobre a origem do motivo da narrativa, se passa em Dresden. Começa com Isaac Dresner e Bonifaz Vogel, dono de uma loja de pássaros. É da cave da loja que uma voz emerge como que do mundo sobrenatural, ao ponto de seu dono supor que estava maluco ou assombrado. Bonifaz Vogel descobre que é a voz de Isaac, um garoto judeu que se refugiara ali por conta da guerra e da perseguição: “o pequeno-invisível judeu passou a viver naquela cave escura, debaixo do soalho e passou a ser apenas uma voz. Bonifaz vivia com as palavras que ele dizia através do chão da sua loja de pássaros” (CRUZ, 2014, p. 17). Isaac trazia consigo tanto o trauma da guerra quanto da morte do melhor amigo à sua frente, a partir de então, sentia-se acorrentado a essa morte e mancava como se uma “corrente estivesse presa à sua perna”.

A solidão de Bonifaz Vogel se associa a de Isaac Dresner, que passa com a sua voz incorpórea a ajudar o senhor da loja de pássaros com as suas vendas, aconselhando-o. A descoberta da identidade do garoto e da sua história, tornam-os não apenas indivíduos sobre a mesma nuvem do medo e do isolamento, mas unidos por um amor filial único, uma junção de necessidades e afetos que os consagra, a ambos, como a família um do outro.

“Os vivos foram ficando cada vez mais mortos” (CRUZ, 2014, p. 40), é assim que o período da guerra é definido; nele as famílias se perdem, as preferências deixam de existir e a necessidade aproxima os homens. A memória funciona como um grande quebra-cabeças em que o passado é remontado em busca de uma paz e de uma união desfeitas por razões que abrangem os mais diferentes motivos.

A guerra que separa e une pessoas com as mais diferentes motivações e aspectos, não seria diferente na vida das duas personagens, é justamente quando saem à rua pela primeira vez, de mãos dadas, confirmando com o corpo, o que a amizade e o amor já haviam construído - a relação de um pai e um filho (tantas vezes invertida, devido ao espírito de Bonifaz Vogel): “Bonifaz Vogel era como filho para Isaac Dresner. Um filho cujas recordações jamais o permitiriam pegar ao colo. Mas era como um filho. No entanto, oficialmente era ao contrário” (CRUZ, 2014, p. 48) - que ambos encontram a terceira parte da família a ser construída com os pedaços que sobraram da guerra.

Beatriz Sarlo em **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**, estabelece algumas relações entre a memória e a construção do presente. O passado se faz recordado através da memória e no romance de Afonso Cruz, ela é um fator condicionante: é preciso recorrer ao passado (os arcos concêntricos de que nos fala Miguel Real), inúmeras vezes, sempre num ciclo diferente de lembranças e com outros sujeitos também diferentes, para se entender o presente da ficção:

Propor-se não lembrar é como propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana é incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra) (SARLO, 2007, p. 10).

As memórias da guerra, da dor e do medo sentida por Bonifaz Vogel, Isaac Dresner e Tsilia Kacev conduzem as personagens a um convívio em que o cotidiano se encarrega de compactar e ajustar essas lembranças. A narrativa de **A Boneca de Kokoschka** é uma narrativa sobre a memória, a partir da definição de Beatriz Sarlo, nada é recordado por completo, sempre há algum fator, sujeito ou situação a ser lembrado para tentar compor um quadro proximoamente fiel ao vivido ou ainda para construir um espaço que permanece carente de ajuste, de um preenchimento que apenas a lembrança pode fazer.

Tsilia Kacev era uma pintora judia que também perambulava nas ruas à procura do que lhe faltava: o amor, a compaixão, a amizade e um lar. Marcada pelos chamados estigmas de Cristo, ela, uma judia, sangrava por mãos e testa, numa santidade indesejada. Fugira de casa pela

insistência do pai em casá-la e o desespero compartilhado pela mãe em esconder as chagas. Tsilia deambula durante algum tempo, trabalhando como criada e descobre as relações amorosas da maneira mais cruel. Depois de ter sido descoberta sob o corpo ofegante e assustado do patrão, durante uma crise de sangramento dos estigmas, expulsa pela patroa, ela decide viajar:

Tsilia com o pouco dinheiro que havia amealhado, apanhou um comboio para um lugar qualquer. O destino levou-a de mãos dadas para a Boêmia e depois para a Alemanha, onde, em plena Segunda Guerra Mundial viveu escondida em casa de um pintor alemão, na cidade de Dresden.

Um dia saiu da casa do pintor e começou a caminhar. Ficou escondida até não poder mais. Até a altura quando Bonifaz Vogel e Isaac Dresner davam as mãos como pai e filho, defronte de um soldado - ela apareceu junto deles (CRUZ, 2014, p. 66).

É por causa da guerra, do que ela oferece aos homens como desabrigo e solidão que Tsilia Kacev e Isaac Dresner - que segurava a mão de Bonifaz Vogel - se encontram pela primeira vez. E uma nova história começa além das bombas e dos cacos de janelas estilhaçadas.

A segunda parte da narrativa se passa em Paris, no período pós-guerra. Isaac é agora um homem casado, vive com a esposa e o Senhor Vogel. A esposa é Tsilia Kacev, a pintora encontrada no meio da rua em Dresden. Sete anos mais velha que Isaac, - “Ele tinha menos sete anos do que ela, mas tinha mais dois centímetros, o que minimizava a cronologia (na cabeça de Isaac Dresner)” (CRUZ, 2014, p. 66). É o dono de uma pequena editora a *Euridice!Euridice!* e uma livraria chamada *Humilhados e ofendidos*⁹ (que se dedicava a publicar escritores que não tinham sucesso): “tenho uma livraria de almas mortas - costumava dizer Isaac Dresner. Um Hades feito de papel. A minha livraria é como Dresden: almas mortas” (CRUZ, 2014, p. 69). A livraria era um negócio também fracassado, que não vendia quase nada e aproximava Isaac do desespero: “Os livros ignorados, que Isaac se esforçava por vender, continuavam obscuros num segundo andar encarquilhado pela humilhação” (CRUZ, 2014, p. 70).

Afonso Cruz dá a Isaac Dresner nessa segunda parte, a origem de sua existência, que não era na cave da loja de pássaros de Bonifaz Vogel, mas sim numa família formada por um coveiro e uma parteira, que traziam ao mundo pessoas e finalizavam sua permanência na história dos

⁹ Romance de Fiódor Dostoiévski, publicado em 1861. Trata da vida de personagens miseráveis, da falta de humanidade e da hipocrisia das classes mais abastadas.

vivos. Isaac cresceu convivendo com a ideia de memória, da materialidade do corpo e da própria inutilidade desse corpo para a morte. A morte e sua circularidade: enterramo-nos uns aos outros, encerramos etapas de nossas vidas ao sepultarmos nossos entes na mesma terra que nos sepultará. A história de Tsilia também é apresentada nessa parte, composta de capítulos sem numeração e repleta de mitologias pessoais, de um glossário de memórias e imagens que traduzem a existência de Tsilia e Isaac.

Bonifaz Vogel, Isaac Dresner e Tsilia Kacev formam uma família. Entre eles além do amor e da amizade estava a massa cinzenta da guerra, da morte e da memória como uma cola que une os pedaços de um quebra-cabeças: “muitas vezes ficavam parados os três, de mãos dadas como quando Dresden era aquele monte de coisas mortas. Vinham-lhe lágrimas aos olhos e invariavelmente, Isaac e Tsilia abraçavam-se até Vogel precisar de ir à casa de banho”(CRUZ, 2014, p. 172).

E no seu trabalho de editor, Isaac conhece a história de um escritor que não conseguiu resultados positivos com a sua literatura. É Mathias Popa, um escritor fracassado que mesmo roubando os manuscritos de Thomas Mann¹⁰ não obtém sucesso de nenhum jeito. Interessado pela ideia, Isaac contata o escritor revelando o interesse em publicar suas obras. A boneca de Oskar Kokoschka começa a tomar vida novamente, agora em palavras. A história do escritor é sobre a família Varga, sobre sua origem, sobre a vida antes, durante e depois da guerra. Mathias que sustenta a ideia de que sua vocação é a espera, passara a vida esperando por um editor que se interessasse por sua obra. Segundo ele: “Não existe mentira na literatura, na ficção” (CRUZ, 2014, p. 83) e não existe também a verdade na vida real, dessa relação ficção-verdade-mundo é que se desdobram e se entrelaçam as histórias.

E é no entrelaçamento da história de Tsilia - a pintora com os estigmas de Cristo; de Isaac - o menino judeu que morou num porão e carrega uma corrente pesada e imaginária no tornozelo e Bonifaz Vogel - o vendedor de pássaros que era pai e ao mesmo tempo filho de Isaac, que Mathias Popa - o escritor destinado ao fracasso (já tinha publicado dois livros sem sucesso: **O livro do Êxodo** e a **A confissão de um ladrão**), vai encontrar o destino de suas narrativas. A narrativa sobre a boneca de Kokoschka é a história do próprio Mathias. A boneca do artista,

¹⁰ Zurique, 1875-1955.

criada nos mínimos detalhes para suprir a ausência da amante, acaba sendo a desencadeadora de uma longa história.

Anasztázia Varga, filha de Zigmond Varga, era de uma natureza bondosa e altruísta: “Sempre fora uma personagem simpática que sabia sorrir e tinha essa trágica característica que se chama altruísmo. Era incapaz de passar do lado da miséria sem se comover enormemente.” (CRUZ, 2014, p. 103), que um dia ajuda um mendigo doente a se recuperar. É Eduwa, um nigeriano que vivia nas ruas de Dresden. Condenada por seu pai a abrir mão do dedicado amigo que Eduwa se tornara, Anasztázia acaba por lhe pagar um apartamento na cidade com a mesada que o pai lhe garantia todos os meses. Acometido de uma pneumonia mais grave, Eduwa que havia sido cuidado antes pelo Dr. Braun, médico da abastada família Varga, morre. Pede a Anasztázia que leve uma oferenda a Oshun, em África. Imediatamente ela parte e inicia sua viagem para o continente africano, cumprindo sua promessa: “Qualquer pessoa teria esquecido aquele pedido insano, teria afagado aquela mão moribunda, e ter-se-ia despedido com um beijo na testa, e algumas lágrimas, mas Anasztázia cumpriria o pedido de Eduwa” (CRUZ, 2014, p. 110). A viagem lhe proporciona o conhecimento amoroso, e ela se apaixona por um homem que depois de semanas de um relacionamento intenso, a abandona. Grávida, Anasztázia retorna para Paris e casa-se com outro homem. Não esquece Mathias até o momento de sua morte.

Adele Varga, neta de Anasztázia decide ir atrás do avô, paixão da avó e do segredo de sua origem: “Mas mal ou bem aquela era uma paixão violenta, virulenta, incapaz de a deixar viver uma vida de tédio com toda banalidade que lhe é exigida. Anasztázia Varga continuava a suspirar, passados aqueles anos todos por Mathias” (CRUZ, 2014, p. 119). Contrata um detetive, Filip Marlov, e com as coisas que encontra numa caixa de recordações da avó consegue pistas para começar sua busca. Depois de diversas peripécias literárias, de autores que se desdobram em outros autores, de histórias com muitas personagens, Filip descobre Mathias Popa. Desvenda através da narrativa de **A Boneca de Kokoschka**, Samuel Tóth, que conta ao detetive a história da família Varga.

A vida que é circularidade e retorno, começara em Eduwa, que um dia encontrara a boneca de Kokoschka no lixo e a tomara para si. Aceitando-a como uma dádiva de Oshun, divindade da mitologia africana. O destino havia colocado Lujza, irmã de Anasztazia à frente de

sua trajetória. Ao ser flagrada com o amante, cigano, músico, cego e criado de seu pai, ela foge nua e no desespero, através de uma janela, rouba a vestimenta de uma boneca, joga a boneca no lixo e toma seu lugar. A partir de então, Eduwa acreditava ter sido contemplado pelos deuses. Grávida, Lujza passa a viver com o africano, que lhe atribui uma divindade oposta à sua materialidade e maldade: todo o bem que ele lhe fazia, ela retribuía com pancadas e descaso. Mathias Popa que herdara o nome do pai cigano, da mãe herdara a maldade com que tratava Eduwa:

Mathias Popa foi, como já disse, educado por Eduwa. Num esforço sobre-humano, Eduwa fez com que nunca faltasse comida a Popa (mesmo que tivesse de sacrificar a sua parte), nem educação (apesar dessa ser um pouco *sui generis* e pouco canônica). O rapaz crescia e, de modo instintivo adquiriu o mesmo desprezo que sua mãe, e quase toda a gente devotava a Eduwa (CRUZ, 2014, p. 165).

Mathias acaba indo viver em África e é na juventude que conhece Anasztázia. Entre as frases de uma conversa descobre quem ela era: sua tia. Desaparece carregando consigo o peso e a memória de saber quem “ele” era.

A história do livro de Mathias Popa tinha seus ares de oráculo, também Adele Varga e sua conturbada vida teriam linhas no romance, predestinando seu futuro: ao som do jazz ela conheceria um grande amor. Mathias traz consigo a densidade das palavras, Bonifaz traz o medo do amor, Isaac a memória e Tsilia, o silêncio das cores. Na arquitetura de suas existências é que a literatura de Afonso Cruz se constrói: ao ligar as personagens à morte e à vida, à sobrevivência e à necessidade, é que elas surgem como habitantes de um mundo real e não apenas literário.

Theodor Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo” aponta alguns elementos sobre a ideia da construção do romance e de algumas características que nos remetem à ideia dessa relação com o mundo real, da experiência (do estranhamento cotidiano) com o que é narrado:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, numa sociedade em que os

homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética, reflete-se o desencantamento com o mundo (2003, p. 58).

Esse desencantamento com mundo de Adorno aparece em **A Boneca de Kokoschka** através da guerra, da morte e da solidão que ela implica. Entender o significado da guerra é esse amadurecer em “si mesmo peço seu objeto real”, ler o romance percebendo as narrativas de cada vida que a compõem, permite ao leitor a aproximação com a história do outro. A memória é o grande dispositivo que permite a manutenção dessas histórias e a literatura fixa-as na cultura como fonte inesgotável para todos os homens.

A necessidade de amor de Vogel é entendida e transformada em carta por Isaac, que escreve para a senhora que o pai havia se interessado no supermercado. Tsilia pinta Vogel e Isaac, transforma-os na arte plasmada que representa a vida. É entre essas narrativas particulares e ao mesmo tempo coletivas que surge a amizade entre Mathias e Isaac. E é através de Isaac que **A Boneca de Kokoschka** é publicada.

Narrativa dentro da narrativa, num processo de *mise-en-abyme*, **A Boneca de Kokoschka** está inserida dentro da segunda parte do romance de Afonso Cruz. Mathias contava, no livro, qual era na verdade a sua origem.

A terceira parte do romance traz a história de Miro Korda, ou ainda Ramiro Corda, português, músico de jazz que qualificava as pessoas com notas musicais: “Korda classificava as pessoas por acordes musicais. Andava na rua a atribuir acordes musicais às pessoas que se cruzavam com ele” (CRUZ, 2014, p. 184).

É também nessa parte que Adele depois de ler **A Boneca de Kokoschka** procura Isaac Dresner. Era curiosa a ideia de que seu nome havia sido predestinado, que o avô escrevera a terrível coincidência entre vidas, destinos e história. A morte da avó, a morte de Mathias por uma doença cerebral, todo um passado contado, revisitado e entendido. Desdobramentos de uma mesma história, rugas do mesmo tecido que revestia a boneca de Oskar. Adele tinha recebido o nome depois que a avó lera o livro de Mathias. Ela recebera o livro de Isaac e conhecia o verdadeiro motivo do abandono do amante. E mais, o Mathias da avó era um sujeito idealizado, que existia somente no labirinto de vidas que era o passado da família Varga. Mas o amor, aquele que tornava Mathias um sujeito sensacional e ao mesmo tempo misterioso era algo que deveria

ser escrito com tinta permanente, como diz o cartão de Mathias à Anasztázia: “um simples “amote” escrito a tinta permanente” (CRUZ, 2014, p. 120).

Adele Varga não conseguia compreender a narrativa de sua própria história. Confusos e ao mesmo tempo verticalmente possíveis, os acontecimentos contados por Mathias Popa, a vida da avó, a história da boneca, levavam a um mesmo lugar. Todas as afirmações e descobertas serviam ao mesmo propósito: compreender que o destino não impõe uma regra, mas desenha uma geometria intencional. A ideia do entrelaçamento, do amor, da permanência de contrastes de que sempre são construídas as histórias é o grande motivo que faz cada personagem mover-se no seu destino:

O amor vai juntando as peças que pode - como um velho reformado a jogar dominó e o universo está aqui para baralhar tudo outra vez. Expandir-se como um gigante desajeitado que estraga tudo em seu redor: estraga os pássaros, estraga os sistemas solares, estraga as janelas. Precisamos nos lembrar que a vida é um fenômeno que resulta do amor, da união, entre todas as peças que o compõem (CRUZ, 2014, p. 174).

Naquela mesma noite, ao sair da casa de Isaac e Tsília, ao pedir uma bebida num bar, ao som de jazz, Adele conheceria Miro Korda. Naquela mesma noite Miro Korda conheceria uma mulher que era “um acorde de nona, seguido de uma sétima maior” (CRUZ, 2014, p. 241).

A boneca de Kokoschka, feita à semelhança humana, para compensar a ausência de um corpo, havia desenvolvido uma narrativa que se expandira por gerações durante décadas. Anunciara a tristeza, validara a amizade e o afeto e também a caridade, fizera com que o amor de alojasse onde não poderia, movimentara vidas sob as bombas da guerra, e mais uma vez colocara o amor nos humanos corações.

Sobre a literatura produzida por Afonso Cruz, Miguel Real no capítulo “Flores: o século XXI - a nova narrativa portuguesa”, comenta que as narrativas do autor são textos que se constroem a partir da intertextualidade com a filosofia, a arte e a própria literatura:

[...] livros cuja estrutura se tece pelo cruzamento labiríntico de outros livros, de pensamentos éticos e espirituais de outros autores (reais ou inventados), livros que encerram outros livros no seu interior, personagens que se multiplicam segundo as infinitas faces manifestas e ocultas de uma verdade, capítulos numerados sem ordem real aparente (REAL, 2012, p. 174).

Pensar a literatura portuguesa contemporânea, essa que demoninamos como *novíssima*, é refletir sobre o movimento constante na arte literária. As modificações temáticas e estruturais se configuram como características evidentes no campo vasto e profícuo do romance português no século XX e XXI. Trata-se portanto, de uma renovação da arte romanesca, com escritores que demarcam suas escritas ao abrirem suas narrativas ao mundo, universalizando seus espaços e temas. Trata-se, além de tudo, de uma inquietação a respeito da própria identidade portuguesa. Especificamente em relação à literatura portuguesa, João Barrento em **A chama e as cinzas** aborda aspectos da nova literatura portuguesa e seu contexto de produção, através de questões que segundo o autor “permitir-nos-á entender melhor o lugar social, cultural e curricular da Literatura Portuguesa de hoje e da literatura portuguesa de hoje, num Portugal europeu em plena crise de identidade, crescendo e perdendo-se de si no meio de contradições que derivam do embate de uma pós-modernidade assimilada à pressa” (2016, p. 179). Essas questões estão ligadas à preocupação sobre a ideia da literatura portuguesa no próprio espaço cultural português. Ainda a respeito da literatura e do pensamento do século XXI, Leyla Perrone-Moisés em **Mutações da literatura no século XXI** aponta alguns valores básicos que se aplicam à literatura produzida neste século (não somente na portuguesa, mas indetificáveis nessa literatura):

[...] o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; expressão de pensamentos e sentimentos que não apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas (2016, p. 35).

Refletir especificamente a respeito da literatura portuguesa, num recorte temporal contemporâneo, é deter-se nos procedimentos da escrita, nas formas que ela assume - “citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149). Essa reflexão também é debruçar-se sobre a questão do futuro da arte, que nos comenta Maurice Blanchot em **O espaço literário**: “Em que consiste a arte, em que consiste a literatura?” (2011, p. 229). Consiste, sobretudo (pensando na literatura contemporânea) na concentração do que ela representa como *mimese*, como expressão de uma realidade, ou de um pensamento sobre a

realidade. E essa literatura dialoga com tudo o que já foi produzido e que se movimenta dentro do romance contemporâneo.

A literatura portuguesa, então, apresenta esses elementos que constituem uma nova percepção da literatura através do afastamento dos temas nacionais (já enunciado aqui como uma das principais características da *novíssima* literatura). Um novo romance português tornou-se visível nas últimas décadas, com uma profunda transformação em suas temáticas e experimentalismos de escrita. E nesse novo cânone, as mais diferentes formas de narrar se enquadram e ocupam seu lugar no panorama literário, “plural, sem um modelo unicitário” (2012, p. 59), conforme afirma Miguel Real. Afonso Cruz é um dos escritores pertencentes a esse panorama cultural português atual, enquadrando-se em diversos elementos que definem essas novas formas de escrita. Em **A Boneca de Kokoschka**, o autor resgata da guerra, da morte, da dor e da ausência o material para a escrita do romance. Relações de amizade, amor, esquecimentos e memórias que não se apagaram, a realização da arte em suas diversas formas entrecruzam-se na narrativa. O corpo como espaço do sofrimento, das marcas e estigmas, o corpo metaforizado através da boneca; o amor em diversas formas; a ausência e a ideia de destino acomodam-se e formam a tessitura da trama. Num *entre-tempo*, como definem Deleuze e Guattari, Afonso Cruz conjuga diferentes modos de percepção da vida, unindo-as num mesmo lugar: as páginas do romance.

ABSTRACT: Contemporary Portuguese literature is characterized by a disengagement from national themes. In **Kokoschka's Doll** Afonso Cruz showing more interest in keeping a distance from the fields of action traditionally addressed by the Portuguese literature of the 20 th Century.. By using temporal displacements, one of the pillars of a literature that is more concerned with an intellectual, philosophical, and historical universe, Afonso Cruz's novel flows in cultural recurrences granting, with this approach, a plurality and intertextuality, two of the main marks of the *latest Portuguese literature*.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese literature. Afonso Cruz. Memory.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M.B de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2003.

BARRENTO, João. **A chama e as cinzas**. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COELHO, Jacinto do Prado. **A originalidade da literatura portuguesa**. Almada: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

CRUZ, Afonso. **A Boneca de Kokoschka**. Lisboa: Quetzal, 2014.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. A arte da espreita: a narrativa contemporânea portuguesa. In **Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas**. BUENO, Aparecida de Fátima. (Org.) São Paulo: Alameda, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante: ensaios sobre o romance contemporâneo português**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade - Psicanálise Mítica do destino português**. Lisboa: Gradiva, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações na literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freira d'Águilar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance - ensaios de genologia e análise**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

Da memória individual à coletiva: notas sobre o romance português de Jorge Reis-Sá e Lídia Jorge

From individual to collective memory: notes on the portuguese novel by Jorge Reis-Sá and Lídia Jorge

José Luís Giovanoni Fornos¹

RESUMO: O presente ensaio analisa os romances *Todos os dias* e *Combateremos a sombra*, respectivamente de Jorge Reis-Sá e Lídia Jorge, considerando as reflexões feitas por Paul Ricoeur quando o filósofo aborda as relações entre memória e história. Examina as personagens, tomando igualmente de empréstimo as noções de trauma, luto e melancolia, relacionando tais categorias aos discursos ao campo da psicanálise e da história.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. História. Luto. Romance português contemporâneo.

ABSTRACT: This essay analyzes the novels *Todos os dias* (“*Everyday*”) and *Combateremos a sombra* (“*We shall fight the shadow*”), respectively by Jorge Reis-Sá and Lídia Jorge, based on the reflections made by Paul Ricoeur with regard to relations between memory and history. Characters are examined by borrowing also the notions of trauma, mourning and melancholy, and such categories are discussed as related to discourses in the field of psychoanalysis and history.

KEYWORDS: Memory. History. Mourning. Contemporary Portuguese novel.

O presente ensaio examina os romances *Todos os dias* (2006) e *Combateremos a sombra* (2007), respectivamente de Jorge Reis-Sá e Lídia Jorge, escritores pertencentes a gerações distintas no universo literário português. O artigo decorre das reflexões efetuadas a partir do projeto de pesquisa *As relações entre memória e história: uma perspectiva do testemunho, do trauma e da melancolia nos romances portugueses contemporâneos*. O objetivo do mesmo é investigar romances portugueses publicados a partir do ano 2000, tomando como referência as categorias presentes no título da pesquisa. Tal recorte se deve, em parte, à presença de jovens autores² que vem se destacando, bem como aqueles já consolidados, em especial, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Teolinda Gersão e Mário Cláudio. Em comum ao grupo ressalta-se a quantidade expressiva de publicações com respectivas premiações. O referencial teórico da proposta é interdisciplinar, envolvendo o diálogo da literatura com outras áreas das ciências humanas. Entre os estudiosos elencados, encontram-se Walter Benjamin, Jacques Derrida,

¹ Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS e professor da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), jlgf@vetorial.net

² Os autores em destaque são Gonçalo Tavares, Valter Hugo Mãe, José Luís Peixoto, Afonso Cruz, Patrícia Reis, João Tordo, Nuno Camarinho, Jorge Reis-Sá, Paulo Varela Gomes, Francisco Camacho, entre outros.

Sigmund Freud, Jacques Lacan, Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, Edward Said, Homi Bhabha, Márcio Seligmann-Silva, entre outros.

O romance *Todos os dias* (2006) é o livro de estreia do poeta e romancista Jorge Reis-Sá, nascido em 1977, em Vila Nova Famalicão, cidade do distrito de Braga localizada no norte de Portugal. O autor estudou biologia e, até o momento, possui três romances publicados. *Todos os dias*, já mencionado, *Dom* (2009) e *A definição do amor* (2015).

A narrativa *Todos os dias* alicerça-se em torno do universo familiar como espaço central na problematização dos sujeitos e o executa por meio de uma linguagem lírica exemplar. A estruturação divide-se em nove capítulos, distribuídos e nomeados na seguinte ordem: Todos os dias, Aurora, Manhã, Almoço, Tarde, Crepúsculo, Jantar, Noite e Tarde demais. Tal composição reproduz a trajetória do dia, tempo indicativo das ações cotidianas das personagens. Um cortejo de gestos repetidos assinala as rotinas interrompidas pelos rituais do casamento, nascimento e morte. É quando os afazeres de todos os dias se rompem. A expressão todos os dias que dá título ao livro, se repete continuamente. Mergulhados numa introspecção rememorativa, mediados pelo trabalho, as personagens tecem seus distintos pontos de vista, sinalizados pela dor, consubstanciada por uma resignada melancolia. Em que pese a repetição dos dias, que, por vezes, nos lembra da paralisia da história vista em seus movimentos monumentais, cada minúscula ação parece valorizar o dia a dia, edificado na troca dos afetos aos mais próximos.

A narrativa encena o testemunho familiar em meio ao luto³. A superação e a continuidade do viver dependem do lembrar e do narrar. Este se manifesta em silencioso ato interior. A cada curto capítulo, seus membros se revezam, recordando momentos em que viveram juntos sob o teto da mesma casa no pequeno vilarejo. Saudade e melancolia se acumulam nos rastros memorialísticos, permeados pela perda e pelos ressentimentos.

A trágica morte do filho escritor marca a memória familiar. De outro modo, é através do escritor morto que se toma conhecimento de tais vozes, localizadas numa temporalidade múltipla, assinalada pelo segredo e confissão. Em outras palavras, é o escritor, num esforço de alteridade máxima, que, não somente escreve sob os efeitos do que viu e viveu, mas daquilo que cada figura

³ Nesse sentido que Márcio Seligmann-Silva anuncia a necessidade de um diálogo íntimo da teoria do testemunho com a psicanálise. Em *Luto e melancolia* (1915), Freud observa que o ponto de partida é uma perda significativa. Perda essa que conduz o sujeito a um superinvestimento na representação do objeto perdido, numa tentativa de mantê-lo vivo. Duas linhas de ação decorrem dessa situação. A primeira seria a realização do luto, “presumido como diretamente acessível, pelo menos num primeiro momento” (RICOEUR, 2007, p.85). A segunda linha, consequência do fracasso da primeira, seria a impossibilidade de abandono do investimento no objeto perdido, levando o sujeito à melancolia. O trabalho de luto, para Freud, é realizado quando, não existindo mais o objeto amado, a libido é retirada do mesmo, afastando qualquer ligação entre ambos. Todavia, o abandono de uma posição libidinal não se constitui em tarefa fácil, nem mesmo quando da já apresentação de um substituto. É necessário grande dispêndio de tempo e energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Todavia, quando da conclusão do trabalho de luto, o sujeito fica livre e desimpedido novamente.

possivelmente estaria pensando e fazendo depois de sua partida. Esse é um dos elementos estruturantes do livro. Em suma, o escritor se apropria dos corpos familiares, dando-lhes sentido e forma. Por meio de um conhecimento empírico e inventivo, escreve sobre o existir familiar. Produz ficção para que a história de sua família não seja sepultada. Igualmente escreve para expiar culpas e pedir perdão. Procura recompor a verdade através dos testemunhos.

Os cinco membros são Justina, a mãe, António, o pai, os filhos Fernando e Francisco Augusto, o escritor falecido. Participa também do enredo a avó Cidinha que se recorda do seu difícil passado de abandonos, bem como do vazio sentido após a morte do neto Augusto. Vem a falecer meses depois do escritor. Manuela, personagem importante da intriga, tem apenas um fragmento narrativo. É casada com Fernando e ambos possuem um filho pequeno chamado Rafael. A criança é a materialidade viva que se impõe contra o silêncio. A única participação narrativa de Augusto ocorre no capítulo final quando o leitor se depara com uma carta, documento que explica o silêncio que vigora na casa.

É a rotina que faz amenizar a ausência de Augusto, ainda que ela seja permanente no pensamento de cada familiar. Assim, Justina, depois de se aposentar como enfermeira, absorve o tempo, dedicando-se às tarefas domésticas, num rito que se inicia desde as primeiras horas da manhã quando, todos os dias, alimenta suas galinhas. Depois da morte de dona Cidinha, a sogra, cabe a Justina o almoço diário. O operário António, igualmente aposentado, divide o tempo entre a leitura do jornal, uma rápida conversa com vizinhos e o cuidado do neto Rafael. Na casa, já não estão Fernando e Manuela. Ela cuida do lar, ele trabalha numa agência bancária.

No esquema familiar, a casa ergue-se como unidade das recordações. Tal espaço surge como lugar de memória, símbolo da permanência e da transitoriedade geracional. Local em que as lembranças se sustentam, servindo de elo entre o presente e o passado. A casa como elemento primeiro e último da identidade dos sujeitos. No tempo presente, a casa está embebida num aparente silêncio. Nela, todavia, ressoam vozes interiores que trazem as reminiscências de Justina, António e Fernando.

A morte do escritor é uma espécie de fantasma que retorna a todos de maneira peculiar⁴. Ao pai voltam às discussões com o filho quando este abandonara os estudos universitários para se entregar inteiramente à escrita. No período, para o desgosto paterno, Augusto volta para casa,

⁴ Tal discussão em torno do passado e as imagens que se anunciam no presente, vale conferir o estudo *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida. Em tal obra, Derrida analisa os procedimentos fantasmáticos em Shakespeare e Marx, demonstrando uma interlocução entre as obras dos dois autores. Derrida afirma: “A experiência do espectro, eis aí como conjuntamente com Engels, Marx terá pensado, descrito ou diagnosticado uma determinada dramaturgia da Europa moderna, principalmente a de seus grandes projetos unificadores. Na sombra de uma memória filial, Shakespeare terá frequentemente inspirado essa teatralização marxiana” (DERRIDA, 1994, p. 19). Na sequência, Derrida interroga-se: “o que vem a ser um fantasma?”. Para o autor, um fantasma é sempre um “retornante”. Nesse sentido, “não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por retornar*” (DERRIDA, 1994, p. 27).

passando os dias trancado no quarto na elaboração de seus textos de ficção. O pai, atônito, irrita-se, preocupado com a ausência de trabalho do filho. Justina, embora traga as dores da perda, se consola, recolhendo-se às obrigações da casa, em especial, o quintal e seus bichos. As missas diárias e a fé em Deus lhe dão forças para seguir adiante. A presença do neto Rafael também lhe restitui as forças de viver.

Em Fernando, mágoa é o sentimento que perdura no retorno da imagem de Augusto. Diferente das demais personagens, o irmão recorda uma série de acontecimentos em que se via desprezado.

Tu, Augusto, continuas morto e, mesmo assim, entrando pela minha vida como sempre. E como eu detestava por isso. Por seres quem eu tentava e não conseguia. Porque a ti tudo era permitido. Deixaste a faculdade a meio, decidiste ser escritor. Era o filho mais velho, aquele que depositavam todas as esperanças, aquele que sonhavam doutor, engenheiro, o que pudesses ser. Decidiste deixar o curso em que tanto investiram os pais e ficar em casa a escrever. Eu também queria, Augusto, é o que eu te digo. Também queria e talvez conseguisse. Mas não me foi permitido. E sabes porquê? Porque do Fernando todos esperavam o que está certo. Que terminasse o curso, que se casasse, que tivesse filhos. Não que ficasse todos os dias em casa escrevendo, que não fizesse nada da vida além disso (p. 55).

Nas lembranças da personagem, Augusto roubava sempre as atenções do pai:

Explica-me: por que te amava mais o pai a ti do que a mim tu deixaste-o o sonhar com um filho que não teve em ti, doutor ou engenheiro; tu não tinhas ninguém fosse contigo a tua vida, uma mulher, um filho, nada; tu vivias confinado a um espaço exíguo, mais à custa do pai do que de ti; tu recusavas prémios em dinheiro porque achavas mal e o nosso pai trabalhava nove horas por dia na serralheria. Diz-me, Augusto: que fizeste tu na tua vida para mereceres o amor dele (p. 56).

A alegria vinda da movimentação barulhenta dos meninos é recorrente na lembrança da mãe e do pai. Hoje, restam as visitas ao cemitério quando Justina e António homenageiam seus mortos, alimentando o presente com imagens do passado.

Outro elemento significativo de *Todos os dias* é sua reflexão acerca da paternidade. António reflete sobre a importância de tal experiência quando diz:

Acordo já as notícias acabaram e só fica o silêncio. A casa é enorme na noite, tem o silêncio que o sono do mundo lhe dá. Vejo o silêncio inundar-me todos os dias a vida, a noite escura, a toalha puída, a memória. Pego o jornal desportivo, que agora também compro para diminuir o tempo das manhãs, e dou-lhe outro sentido. Abro-o nas últimas páginas, faço as palavras cruzadas como um esquecimento. Quero esquecer-me do barulho das crianças a passearem na sala, da sua respiração enquanto dormiam que me fazia pai. Eu ouvia, lá dentro o Augusto dormindo. Ouvia o Fernando, pequeno dormindo também. As casas nunca são suficientemente grandes para que um pai não reconheça o som que inunda a vida dos filhos, o som do ar sendo sangue e permitindo que cresçam, sejam grandes (p. 189).

Por fim, é preciso pensar acerca da atenção dada predominantemente ao microcosmo familiar, consolidado na figuração da casa. Tal escolha narrativa parece pôr em xeque a relação entre memória e história, esta enquadrada aqui aos fatos políticos nacionais e internacionais. No enredo, não há menções a datas referentes à história de Portugal. As notícias lidas nos jornais por António em momento algum merecem comentários da personagem. O futebol talvez seja o único acontecimento trazido à tona.

O veto à historiografia acaba por delimitar as ações, atendendo ao que Freud denomina de romance familiar⁵. O esgotamento histórico em detrimento da memória familiar, ou seja, às lembranças dos mais próximos nos remete às reflexões de Paul Ricoeur. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), o filósofo francês chama a atenção para a categoria os próximos. Na relação dialética entre memória coletiva e individual, os próximos aparecem como figura intermediária, operando concretamente as trocas vivas das pessoas individuais e da memória pública das comunidades. Segundo Ricoeur,

os próximos, essas pessoas que contam para nós e para os quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros. A proximidade seria a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da polis (2007, p. 141).

Dá-se a continuidade ao ensaio, tomando como base, agora, o romance *Combateremos a sombra*, de Lídia Jorge, que trata igualmente de vidas traumatizadas⁶. Todavia, tal condição é revista por memórias marcadas pela presença de um amplo painel social, assinalada pela memória. Na narrativa de Lídia Jorge, o testemunho psicanalítico das personagens ganha dimensões coletivas, ultrapassando a categoria da família como condição analítica central. As ações clínicas do luto e da melancolia adquirem uma perspectiva histórica, descortinando um universo disseminador da violência traumática, ensaiando a crítica do discurso disciplinar atomizado.

⁵ Outro aspecto importante é a presença ínfima do espaço urbano. Tal fato se expressa somente na ida de Augusto à universidade. A narrativa se fixa integralmente ao local, predominando a imagem de um povoado habitado por número reduzido de habitantes.

⁶ No ensaio *Literatura e trauma: um novo paradigma*, Márcio Seligmann-Silva elabora sua reflexão sobre o tema a partir do estudo *O desenvolvimento da teoria do trauma na psicanálise* do estudioso alemão Werner Bohleber. De acordo com Seligmann-Silva, para Bohleber, a discussão em torno do trauma parte de uma necessidade histórica que determinou o nascimento e o desenvolvimento de tal teoria. Segundo Bohleber: “As catástrofes do século passado [XX], bem como as do que se inicia, como guerras, Holocausto, perseguição racista e étnica, bem como o crescimento da violência social e a consciência agora desenvolvida com relação à violência na família, aos maus tratos e ao abuso sexual de crianças, fizeram e fazem dos traumatismos das pessoas e das suas consequências uma tarefa incontornável para o desenvolvimento teórico e para as técnicas da psicanálise” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63).

Desta forma, *Combateremos a sombra*, livro de Lúcia Jorge publicado em 2007, em Portugal, erige-se a partir de acontecimentos pessoais que resultam em alegorias das movimentações globais proporcionadas pelas sociedades capitalistas. A narrativa retrata a condição dos sujeitos a partir de um momento histórico singular, considerando aspectos políticos e comportamentais. Igualmente a narrativa apresenta, através das personagens, uma nova elite econômica envolvida em crime e corrupção, predisposta a atos violentos em escala nacional e internacional.

O nacionalismo autoritário salazarista e a guerra colonial na África, temas recorrentes na obra de Lúcia Jorge, dão lugar a outros marcados predominantemente pela persistente presença do capital financeiro globalizado e seu impacto sobre as sociedades nacionais. Para contar a história de tal intervenção econômica e cultural nas relações humanas, Lúcia Jorge traz como personagem Osvaldo Campos, renomado psicanalista português, professor universitário que, em meio ao atendimento de pacientes, adquire uma conscientização que o leva à ruptura de paradigmas epistemológicos e sociais, bem como ao conhecimento de uma realidade brutal.

A figura do dinheiro na constituição da política, determinando a superestrutura ideológica dos sujeitos passa a fazer parte das investigações de Osvaldo Campos. Nesse sentido, o trabalho da psicanálise é questionado quando o detentor de tal conhecimento ignora ou minimiza o papel da situação histórica que cercam os sujeitos analisados. Assim, pergunta-se como teorias altamente especializadas dão conta do que ocorre no cenário social, em especial o do Portugal contemporâneo? O psicanalista, à medida que interroga os processos traumáticos individuais, percebe, a cada instante, as limitações conceituais do campo psicanalítico. Diante disso, assume novas práticas, surpreendendo os colegas de profissão que reagem, com desdém, diante da postura profissional de Osvaldo. Ao desconhecer a realidade – social e histórica - o analista investiga seus pacientes de uma perspectiva que parece não ter o alcance operacional necessário para compreender seus conflitos.

A mudança da personagem ocorre na passagem para o novo milênio. Uma nova etapa de sua vida é inaugurada. Tal transformação advém do reconhecimento de uma realidade violenta. Uma série de ações clandestinas produzidas por grupos econômicos fortalecidos internacionalmente pelo tráfico de drogas impõe tal alteração.

Assim, das conceituações psicanalíticas, o livro passa a apresentar um enredo cujas operações, aparentemente desconexas, informam um quadro assinalado pela criminalidade e corrupção. As estruturas estatais e privadas aparecem dominadas por uma rede de sujeitos corruptos que se apropriam das instituições, gerando violência e desigualdade. Os caminhos do crime incluem empreendimentos imobiliários, investimentos em obras de arte, lavagem de dinheiro, indústria turística, distribuição e venda de drogas em escala mundial.

Diante do contexto, assinalado por forças políticas e econômicas poderosas, Osvaldo decide denunciar tal situação, identificando as figuras do poder. Para alguns, a atitude traduz certa ingenuidade. Advertido pelos colegas de trabalho que o alertam dos perigos de tal envolvimento, Osvaldo dispõe-se a não abandonar a luta. A elaboração de *dossiers*, cartas e artigos de jornais é o meio encontrado por Osvaldo para enfrentar a máquina da corrupção e da violência. Tal manifestação de engajamento coloca-o em risco, culminando no seu assassinato.

O redimensionamento ético e político das práticas intelectuais a que a personagem simboliza, deriva de episódios presentes no enredo. Acontecimentos como a separação conjugal, a visita de um jornalista na noite de ano novo, os testemunhos⁷ da paciente Maria London e o encontro casual com a angolana Rossiana Inácio impulsionam a maneira de Osvaldo de ver o mundo.

O casamento com Maria Cristina, mulher vinculada à alta sociedade portuguesa, é destituído depois que Osvaldo toma conhecimento que o pivô da separação é o sócio e colega de clínica, Dr. Navarra, figura expressiva no meio psicanalítico e intelectual português. Somam-se ao episódio, os relatos da paciente Maria London, estudante de Letras e Artes, filha de importante arquiteto e empresário. No entanto, é a partir do contato com a personagem Rossiana Inácio, imigrante angolana, que Osvaldo vive uma experiência singular. Apaixonado pela moça, não poupa esforços para tirá-la da violência do tráfico. Sequestrada num apartamento no prédio onde o psicanalista possui seu consultório, Rossiana altera a rotina do professor que, agora, luta pela libertação da jovem.

Ao conhecer a história da angolana, o psicanalista passa a questionar o conhecimento adotado na solução dos problemas que seus pacientes enfrentam. Osvaldo reflete sobre o saber compartimentado e o seu distanciamento das múltiplas realidades que balizam os imigrantes. O desconhecimento da vida das classes subalternizadas dos imigrantes africanos é o ponto de ruptura do pensamento epistêmico do psicanalista.

⁷ Segundo Jaime Ginzburg, o conceito de testemunho “tem ganhado espaço nos últimos anos nos estudos literários brasileiros”, podendo ser encontrado em “investigações sobre temas hispano-americanos, africanos e alemães”. O campo do testemunho tem crescido em torno do debate sobre as relações entre escrita e exclusão. Ginzburg afirma que o debate crítico sobre testemunho e literatura inclui desde posições amplamente favoráveis à valorização do testemunho, assim como ponderações incisivas, como a de Beatriz Sarlo. A escrita do testemunho “não se restringe ao depoimento direto, mas deve passar por elaboração atenta dos recursos de linguagem escolhidos” (GINZBURG, 2012, p. 56). “Um real traumático exposto pode não ser compreendido e, ainda, não ser aceito, quando seu impacto é intolerável”. “A configuração discursiva pode aumentar a capacidade de preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público”. “A memória do testemunho desconstrói a história oficial e a presença do estético pode cumprir um papel ético”. “Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos” (GINZBURG, 2012, p. 56). Em tratando do termo testemunha, Agamben destaca que há duas maneiras em latim para entender tal expressão. O primeiro, segundo o filósofo italiano, *testis*, “significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores” (AGAMBEN, 2008, p. 27). O segundo, *superstes*, indica “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27).

Ao seguir tal propósito, o psicanalista é ridicularizado por seus pares. Além de buscar uma solução para o caso da imigrante angolana, Osvaldo muda a rotina de trabalho, criando intervenções que possam elucidar os traumas e aflições dos pacientes. Recorre ao que se pode chamar conhecimento-ação. Abandonando o gabinete, Osvaldo acompanha os pacientes no dia a dia. Emblemático, neste sentido, é o episódio do angolano Lázaro Catembe. Trata-se de uma das passagens mais comoventes da narrativa. O trauma do jovem jardineiro somente passa a ser tratado com eficácia quando Orlando segue-o a casa deste na periferia de Lisboa. O que acontece é que Catembe não “reconhece” - são invisíveis - os seus compatriotas africanos negros quando estes estão conduzindo os coletivos públicos nas ruas de Lisboa. Logo, evita em apanhá-los, aguardando outro coletivo que não seja conduzido por um conterrâneo. No entanto, a linha percorrida do centro ao bairro é feita pelo mesmo condutor, impedindo Catembe de utilizar o ônibus. Auxiliado pelo médico, a personagem traduz, ao psicanalista, outro modo de narrar a experiência traumática da guerra em seu país de origem várias vezes evocada no consultório:

Era mesmo o fim da linha. Ambos iam descer pela porta da frente, e Osvaldo fez questão de dizer umas quantas palavras ao condutor. Falaram durante três segundos a propósito da chuva. Lázaro Catembe, com a testa coberta de suor, ali junto, a ouvir. Depois tinham descido. Tinha parado. Osvaldo Campos não iria dizer uma palavra sobre o percurso, seria um erro se o fizesse, coisa simples que fosse. Só faltava despedir-se de Lázaro, que estava de novo sobre o passeio, a olhar para as traseiras do autocarro que se afastava agora em sentido inverso, com a mulherzinha solitária, sentada à janela. Lázaro via a viatura afasta-se e continuava coberto de suor. ‘Aquele cabrom está vivo, doutor! Aquele grande cabrom!’ Lázaro tremia, abriu a pasta e retirou um lenço, sacudiu-o e em vez de o levar às narinas, colocou-o sobre a cabeça e chorou de rosto aberto, sentado sobre o lancil. A chuva ainda estava suspensa sobre o horizonte talhado de casinhas baixas. Lázaro chorava. ‘Desculpe, doutor...’ Chorava por aquele cabrom que na guerra de Luanda, em 92, conduzia um autocarro cheio de gente, e se tinha deixado matar. Deveria ser a duodécima vez que Lázaro contava, mas era a primeira que o fazia daquele modo – ‘Senhor, eu vinha sentado na frente, aquele condutor caiu para cima de mim, o sangue dele borrifou a janela toda, borrifou a mim todo, e o carro andou sozinho, sem direção, com o condutor emborcado em cima do meu peito, o volante sozinho, e o autocarro a estampar-se na esquina do Tribunal, com um estrondo. Buuung! Ele morto e eu vivo, todos os outros a fugirem do autocarro, todos menos Lázaro Catembe que tinha no colo o condutor, e mais quatro também não fugiram, eles estavam no mesmo estado do condutor, encostados aos vidros. Éramos seis lá dentro, Senhor, só eu me mexia no meio deles, uns sentados nos seus lugares, outros nom, e depois deixei de ouvir e ver. Não me lembro, fiquei lá dentro com eles de manhã, em Luanda, minha terra de recordaçom...’ (p. 330).

A presença crescente do médico e professor na vida social da cidade, percorrendo ruas, visitando lugares descritos pelos pacientes, dá outro rumo ao enredo. Do espaço fechado do consultório, Osvaldo atravessa Lisboa, descortinando as experiências relatadas. As situações concretas evocam novas narrativas dos sujeitos analisados.

As declarações feitas à polícia pelos conhecidos de Osvaldo a fim de averiguar as motivações da sua morte encerram o romance. Os principais suspeitos são os pobres imigrantes

que o professor atende gratuitamente. De outro modo, Ana Fausto, a secretária, ciente dos processos e protestos encaminhados pelo psicanalista ao governo e entidades humanitárias, exime-se de contar o teor das críticas e dos nomes registrados na agenda do psicanalista. A polícia igualmente exime-se de investigar as figuras do alto escalão político e econômico.

Ao final da leitura do livro, pode-se inquirir acerca da alegoria presente na construção da personagem. Seria Osvaldo a metáfora do intelectual que, experimentando as contradições emanadas do atual contexto econômico, chance alguma tem para combater a promiscuidade financeira entre Estado e mercado? Neste caso Portugal estaria entregue às operações criminosas do sistema financeiro internacional, aclamado por executivos e burocratas do Estado, sem chances de superação da crise ético-social derivada da internacionalização da economia.

As análises dos dois romances nos conduzem mais uma vez às reflexões e interrogações epistemológicas de *A memória, a história e o esquecimento*, de Paul Ricoeur quando o filósofo procura responder às questões em torno das relações entre memória e história. Na referida obra, Ricoeur discute as aporias da memória, referindo-se a duas tradições. Uma delas intitula de *tradição do olhar interior*, cujo postulado é compreender o funcionamento da mente a partir de suas propriedades ontológicas que garantiriam aos sujeitos, no plano individual, a capacidade de recordar e lembrar. Neste caso, recorre a três autores: Santo Agostinho, John Locke e Husserl. Apoiado na fenomenologia husserliana, o filósofo chama a atenção para a consciência íntima do tempo, expressão que traduz e revela a individuação das coisas vividas através das lembranças.

De outro modo, em campo contrário, apoiando-se na sociologia, traz o estudo *Memória coletiva*, de Maurice H, enfatizando a memória como fenômeno social coletivo. A todo instante, Ricoeur interroga sobre as possibilidades de aproximação dos discursos da fenomenologia e da sociologia, demonstrando, ora a independência, ora a ligação dos mesmos.

É nesse sentido que o discurso da psicanálise estaria calcado não apenas no indivíduo e seus dramas familiares, mas igualmente deve apelar ao conhecimento histórico, emanado de memórias coletivas que deslindariam os traumas vividos pelos sujeitos. Ricoeur faz uma releitura de dois ensaios importantes de Freud para discutir tal questão. O primeiro é *Recordar, repetir e elaborar* e o segundo é *Luto e melancolia*. A ideia é mostrar que, muitas vezes, os traumas históricos são responsáveis pela situação vivida pelo indivíduo. O trabalho de luto é um exercício de rememoração que, muitas vezes, exige do analista uma postura que vai além das categorias que embasam determinado conhecimento disciplinar.

Desta forma, a relação entre memória individual e coletiva atravessa boa parte do debate realizado por Paul Ricoeur, tomando de empréstimo autores de diferentes tradições com a finalidade de compreender os sujeitos em sua totalidade interior e exterior. Os traumas históricos

atingem toda uma coletividade, ecoando individualmente em cada sujeito sobrevivente. Em relação aos romances investigados, tal propósito ocorre nos dois sentidos. Se por um lado, há personagens atrelados a dramas pessoais, em visível projeção familiar, de outro, as feridas existentes são decorrentes do universo histórico. É o que ocorre com a personagem Lázaro Catembe de *Combateremos a sombra* que, traumatizado pela guerra civil em Angola, emigra para Portugal. O ponto originário do trauma será reconstituído e reconhecido a partir da rememoração de um episódio cuja resposta deve-se ao conhecimento do conflito bélico daquela sociedade em que o sujeito esteve envolvido. A vida estilhaçada só pode ser recomposta quando o analista toma consciência dos efeitos históricos causados na mente do seu paciente. Ao abordar a catástrofe da guerra, o psicanalista Osvaldo consegue auxiliar Catembe, fazendo com que o angolano reelabore o passado, buscando superar as limitações psíquicas do presente. A experiência da morte, então, reveste-se de uma dimensão política, marcada pela violência ideológica que divide e altera a sociedade angolana.

Em *Todos os dias*, a morte igualmente traz dor e sofrimento. Porém, os efeitos estão no âmbito familiar, pouco se ocupando das questões históricas. A interioridade do eu é alcançada pelo romance Jorge Reis-Sá através de um intenso lirismo que, recusando os fatos históricos e seus desafios, projeta, em cada personagem, uma memória individual sobre o drama universal da morte. Assim, na esteira das reflexões de Paul Ricoeur, é possível assegurar as aproximações e distanciamentos das recordações individuais e coletivas, preservando a unidade e diversidade da consciência íntima e histórica.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Os espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- JORGE, Lídia. *Combateremos a sombra*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REIS-SÁ, Jorge. *Todos os dias*. São Paulo: Record, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas; SP: Unicamp, 2007.

Recortes do pai kafkiano em Morreste-me, de José Luís Peixoto

You died on me, by José Luís Peixoto: passages of the kafkaesque father

Luciana Abreu Jardim¹

RESUMO: A proposta de leitura de *Morreste-me*, de José Luís Peixoto, que segue será realizada a partir da minha condição de estrangeira em relação ao vínculo pai e filho. Dessa (im)possibilidade de chegar ao lugar do outro, o do filho, estabeleço o que chamo de costuras textuais, de modo a me aproximar da narrativa de luto do pai. Para ler esse relato de tom confessional, busco a noção de herança, segundo as considerações de Jacques Derrida, em entrevista para Elisabeth Roudinesco. Nessa perspectiva de filiação, elejo a *Carta ao pai*, de Kafka, para me acompanhar na tentativa de reunir os fragmentos textuais dessa perda. Nesse processo de escrita estrangeira, recorro também às contribuições de Julia Kristeva, em *Sentido e contrassenso da revolta*, no tocante à interdição da lei paterna e a consequente experiência-revolta advinda da atividade da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Herança. Escrita. Alteridade. Relato confessional. Condição estrangeira.

Escrever sobre o pai a partir de uma condição feminina é um deslocamento arrojado, destinado à perdição e ao fracasso, uma experiência do não-vivido, uma escrita que acontece apenas pela vontade intrometida de me aproximar de uma relação que se estabelece, silenciosamente, entre homens. Ainda que a sua recepção se alastre para outros públicos, a carta de um filho para o seu pai deixa ecoar uma rede de fantasmas muitas vezes invisíveis ao meu universo. Escrever, portanto, a respeito de escritas destinadas ao pai, da minha condição estrangeira de flagrar situações tão fortes quanto escorregadias, as quais foram escritas por homens e para eles, apenas toca, empática e superficialmente, nesse vínculo secreto, de disputas e mistérios, cujas heranças remontam a uma temporalidade desde sempre irrecuperável – mesmo para eles.

1 O PRIMEIRO OUTRO

É nessa condição de estrangeira, de alteridade radical, que parto do primeiro outro na vida de qualquer sujeito falante. Curiosamente, esse primeiro outro das nossas vidas, que viabiliza a manifestação do campo de afetos entrelaçado à linguagem, não está na imagem poderosa do pai, mas eclode naquele primeiro vínculo que nos dá à luz: uma outra, ou a mãe. No despertar da nossa civilização, Kristeva nos lembra que as Danaides constituíram os nossos primeiros

¹ Pós-doutoranda em Letras Capes/PNPD, FURG. E-mail: lucianajardim.l@hotmail.

estrangeiros, na verdade foram estrangeiras (1994, p. 48). No início, pode-se argumentar que foram elas que ocuparam a posição de fora – a de outro lugar. É por essa via oblíqua que eu me permito essa inusitada aproximação da narrativa de José Luís Peixoto. *Morreste-me*, publicada em 2000, pode ser lida como uma carta ao pai morto, uma narrativa que resulta de uma experiência dolorosa, que, por ser tão próxima da experiência vivida, dissolve e desloca possíveis julgamentos estéticos. Não obstante, seu autor, para além do desafogo da perda, transforma o luto em literatura.

Meu primeiro contato com esse narrador dá-se por intermédio dela: a outra, a mãe. Essa figura, que pouco aparece no relato cujo protagonista é o pai, surge, no entanto, para acompanhar e amparar o filho no que é chamado de “dor oceânica”; seguindo as palavras do personagem-narrador: “Enquanto esperava pela minha mãe e pela minha irmã, as pessoas passavam por mim como se a dor que me enchia não fosse oceânica e não as abarcasse também” (PEIXOTO, 2015, p. 8). Nota-se que o sentimento oceânico revela-se, curiosamente, segundo a teoria freudiana, associado ao que circula no âmbito literário. Em *O mal-estar na civilização*, Freud menciona a troca de cartas com o escritor Romain Rolland, resumindo a definição deste sentimento, sendo associado, em nota de rodapé, a obras tais como *La vie de Ramakrishna* (de 1929) e *La vie de Vivekananda* (de 1930): “Trata-se de um sentimento que ele gostaria de designar como uma sensação de “eternidade”, um sentimento de algo ilimitado, sem fronteiras – “oceânico”, por assim dizer” (FREUD, 1997, p. 9). Ainda que o psicanalista não tenha passado por essa experiência, conforme ele mesmo testemunha, reconhece, em contrapartida, nesse estado a manifestação de um “vínculo indissolúvel, de ser uno com o mundo externo como um todo” (FREUD, 1997, p. 10).

Para Pontalis e Mango, a inspiração desse sentimento deveu-se à herança narrada pela mística hindu, que é diferente da cristã, uma vez que o acesso ao estado divino nesta não é imediato como acontece na outra. Na intenção de explicar esse sentimento obscuro, os autores retomam o relato de Ramakrishna a respeito dessa experiência, que fora tema de um livro de Rolland: ““estando às voltas com uma angústia intolerável, percebeu um oceano de espírito sem limites e sentiu marulhar um oceano de alegria dentro de si”” (2013, p. 165). Em *O mal-estar*, Freud observa que, no estado arcaico do nosso desenvolvimento psíquico, anterior à significação, não há a demarcação de fronteira entre o Eu e o objeto. Assim, Freud remonta à relação arcaica entre mamãe-bebê, para nos mostrar que o corpo materno, sobretudo os seios, que ganham a cena daqueles que estão imersos numa malha de sensações, levam à distinção entre o Eu e o mundo externo. Nessa medida, a mãe desempenha papel crucial para o futuro sujeito falante. A metáfora da dor oceânica, lançada por Peixoto no início de seu relato agônico, não ignora o

nosso primeiro outro, na verdade uma outra, no processo de desenvolvimento psíquico. Ainda que a metáfora de tonalidade freudiana sirva, no relato de Peixoto, para ilustrar a sensação de desamparo diante da morte do pai, o protagonista do relato, o narrador chama à cena as mulheres próximas de sua família: não apenas a mãe, mas também a irmã. Somente elas seriam capazes de sintonizar com essa dor que dependeria de um pai para se transformar, pois elas também estão perdendo esse “pai” – símbolo de demarcação de fronteiras, autoridade e (re)organização desses estados arcaicos, esmaecidos pelo tempo, ressignificados pelo trabalho da linguagem e, ainda assim, carregados de vestígios tão exuberantes quanto perturbadores.

Nota-se que, no sentimento oceânico descrito por Freud, o pai também participa da cena. O pai, nesse caso, simboliza o que Freud reconhece como a necessidade de proteção requerida na infância. Percebe-se que os desdobramentos religiosos do sentimento oceânico são questionados pelo psicanalista (1997, p. 19). No entanto, para a nossa análise, subsiste o reconhecimento da necessidade de um pai, que irá, em alguma medida, a despeito de seu vínculo histórico com as interdições religiosas, servir como amparo nesse fluxo de sensações contrastantes.

Dentro de mim, tu sabes, a dor constante a dor constante. Tu sabes. A capela à minha frente aproximava-se no vagar lento dos meus passos de procissão. Os ciprestes falavam lamentos acumulados. E caminhava como se o corpo desistisse de me acompanhar. Sem corpo. Imaterial e com o peso incômodo de mim, acima do chão, cheguei à capela e contornei-a e comecei a ver-te, pai. Ao longe, o desenho da tua cama de pedra, última, o teu altar singelo (PEIXOTO, 2015, p. 52).

2 NOTA SOBRE UMA HERANÇA

A cena descrita acima poderia ser um desdobramento do *Cristo morto*, de Holbein, reaparecendo, de forma ainda mais direta, algumas páginas adiante: “Onde estás, pai, que me deixaste a gritar onde estás? Na angústia, preciso de te ouvir, preciso que me estendas a mão” (PEIXOTO, 2015, p. 61). Assim, quando se escreve sobre o pai, não se pode apenas levar em consideração o pai de forma isolada. Não está em jogo apenas a história contada do pai pelo narrador de Peixoto, mesmo que cada história seja marcada por suas peculiaridades. Derrida, que sempre se põs na condição do herdeiro, escreve acerca de um duplo movimento na aceitação do gesto de herdar e seu tom contraditório. Para o filósofo, temos que levar em conta o fato de que, inicialmente, é a herança que nos elege. Somos, portanto, em alguma medida, enredados numa história que nos preexiste e da qual não fomos convidados a participar. E essa eleição acontece, segundo Derrida, de forma violenta. Em contrapartida, somos capazes de, como “sujeito livre”, “reafirmar” a herança recebida. Ele explica que reafirmar a herança não implica aceitá-la passivamente, mas reconhecer a possibilidade de “relançá-la de outra maneira e mantê-la viva”

(DERRIDA, 2004, p. 12). É nesse contexto da desconstrução da herança que o filósofo abre espaço para o que chama de “reinterpretação do dado”, estendendo-a também à filiação.

Na esteira dessa reflexão, a atividade literária também deve ser pensada à luz do que vem “antes de nós”; no caso, das escolhas dos escritores que elegemos. Semelhante à intertextualidade, mas sem se reduzir a ela, o cuidado da herança deve estar atento às camadas textuais que não se esgotam numa única voz. Ademais, para além do intertexto, a herança instaura o retorno à filiação, cujo caráter paradoxal reside no reconhecimento e aceitação dos pais que precederam aqueles narrados por nossos autores escolhidos e também na possibilidade de reafirmá-los, que pode ser um gesto de recriá-los na intenção de fazer a manutenção dos personagens que nos circundam e nos constituem. No relato de Peixoto, a herança é claramente um dos eixos temáticos: “Vou. Parto para o que sobra de ti e tudo são resquícios do que foste. Parto de ti, viajo nos teus caminhos, corro e perco-me e desencontro-me no enredo de ti, nasço, morro, parto de ti, viajo no escuro que deixaste e chego, chego finalmente a ti” (PEIXOTO, 2015, p. 25).

Por esses motivos, a minha leitura de *Morreste-me* não escapa de uma carta outra que a antecede, sendo também uma carta destinada ao pai. O pai de Kafka, lançado na impactante carta que o escritor lhe destina e que ele nunca recebe, atravessa, assim, toda a minha tentativa de propor pequenas costuras, visto que sou desde essa escolha literária já muito distante dessa conversa entre homens.

3 O FANTASMA DE UMA OUTRA

Des fantômes, pourquoi convoque-t-on toujours les fantômes quand on écrit des lettres? On les laisse venir, on les compromet plutôt, et on écrit pour eux, on leur prête la main, mais pourquoi? (La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà)

(Re)começar a reler o pai através da herança kafkiana me leva a buscar antes a mãe escrita desse autor. A mãe surge na cena como aquela que estraga o narrador, declaradamente uma “criança medrosa” e teimosa, com “mimos” (KAFKA, 2011, p. 24). Essa mãe carrega o que ele chama de “bondade ilimitada” (2011, p. 44), ainda que essa bondade que é dirigida ao filho seja endereçada, de fato, ao marido dela – considerações baseadas segundo a perspectiva do narrador. Note-se que é impossível fugir desse pai por meio da mãe – por mais cumplicidade que se tenha tecido entre mãe e filho:

Se eu quisesse fugir de ti, teria de fugir também da família, até mesmo de mamãe. A gente sempre podia encontrar proteção junto dela, mas apenas no que diz respeito à

relação contigo. Ela te amava demais e havia se entregado a ti de maneira demasiado fiel, para que, na luta do filho, pudesse representar um poder espiritual autônomo por muito tempo (KAFKA, 2011, p. 52).

Notas discretas sobre a mãe constituem um interessante ponto de contato entre as narrativas de Kafka e de Peixoto. Todavia, a despeito dessas observações esparsas e insuficientes para traçar um quadro da maternidade para o gênero carta, não podemos simplesmente ignorar esse primeiro outro e sua escuta, sua bondade ilimitada e a devoção à imagem do pai. É por meio dessa imagem, marcada pela ausência da figura materna, que algo como o nós, reiteradamente evocado nessas cartas, ganha a cena, despertando a minha curiosidade de estrangeira nessa relação entre o pai e o filho. Está na epígrafe de outro livro de Peixoto, *Cemitério de pianos* (2008), sobre o qual não falarei nesse ensaio, uma pista crucial para juntar os fios dessa herança que me escapa. Reproduzo versículos do capítulo 17 do evangelho de São João, na tradução da Bíblia escolhida por Peixoto:

Não rogo somente por estes, mas também por aqueles que, pela sua palavra, hão-de crer em Mim, para que todos sejam um só; como Tu, ó Pai, estás em Mim e Eu em Ti, que também eles estejam em Nós, para que o mundo creia que Tu Me enviaste. Dei-lhes a glória que Tu Me deste, para que sejam um como Nós somos Um. Eu neles e Tu em Mim, para que eles sejam perfeitos na unidade e para que o mundo reconheça que Tu Me enviaste e os amaste, como Me amaste a Mim. Pai, quero que aqueles que Me deste, onde Eu estiver, também eles estejam Comigo, para que vejam a minha glória, a glória que Tu Me deste; porque Tu me amaste antes da fundação do mundo. Pai justo, se o mundo não Te conheceu, Eu conheci-Te, e estes conheceram que Tu Me enviaste. Dei-lhes a conhecer o Teu nome e dá-lo-ei a conhecer, para que o amor com que Me amaste esteja neles e Eu esteja neles também (EVANGELHO de São João apud PEIXOTO, 2008, p. 9).

4 RETORNO À HERANÇA: O NÓS

A herança bíblica está por toda parte. Na carta de Peixoto, pai e filho se tornam um através da experiência da dor, da doença física que acomete o pai, fazendo vir à tona a dor oceânica do filho. Nas primeiras páginas, uma breve descrição da passagem do pai pelo hospital constrói o laço entre os dois, estendendo o sofrimento de um à percepção do outro, que observa a vida do primeiro estiolar-se a contragosto dos dois. Sem poder interferir no processo, o filho sente uma dupla dor, que se reveste tanto na impotência do Pai, mortal e finito, quanto na sua própria fragilidade, que, diante da imagem de um pai poderoso e no entanto mortal, carrega o peso de uma onipotência às avessas, de modo a guardar vestígios da narração bíblica. “De três em três semanas, cinco manhãs seguidas viam-te ir ao tratamento; eu, teu filho, via-te ir ao tratamento e doía-me a vida; doía-me a vida que em ti se negava, a vida a gastar-te, ainda que a amasses, a vida derrubar-te, ainda que a amasses” (PEIXOTO, 2015, p.12). Um pouco antes

dessa descrição, ao deixar o pai no quarto do hospital, o verbo ser une os dois, e a voz do filho desde o início do relato já se mostra misturada à do pai. Ainda quando há mentira do filho, e talvez por isso mesmo, o vínculo se fortalece, criando algo para além do eu-tu, ou seja, um potente nós a ultrapassá-los resulta desse gesto protetor: “E menti-te. Disse aquilo em que não acreditava. Ao olhar amarelo, ofegante, disse que tudo serias e seríamos de novo” (PEIXOTO, 2015, p. 9). Mas o filho sabe que o destino do pai é a morte, e ser de novo, para ele, deve ser lido como um a partir dele, aquele que permanece e está envolvido numa espécie de aceitação e (re)criação da herança deixada pelo pai. Assim, o morto também permanece através do seu sucessor. Na cena em que o filho entra no quarto do pai, deixando-se envolver pelo que resta do pai – do cheiro de doença às roupas – o narrador se embaralha com a imagem do pai, a ponto de deixar-se ver nas feições dele.

vesti as tuas roupas e olhei-me no espelho sobre a cómoda. No reflexo, encontrei-te, vi-te passar a mão rapidamente pelo cabelo e alisar a roupa no corpo e acertar o colarinho da camisa. Pai, olhaste-me fixamente nos teus contornos de rapaz. E saíste para onde ias, que tinhas sempre destino. Vi-me igual a ti, nas tuas feições firmes. É-me difícil descrever o teu rosto (PEIXOTO, 2015, p. 39-40).

A descrição dos cabelos encaracolados desloca-se para o sorriso do pai, essa dimensão espiritual do rosto. No relato de Kafka, também o sorriso do pai é descrito pelo filho, o que atenua uma série de descrições que revelam o possível distanciamento entre eles, além de amenizar o cortante autoritarismo retratado pelo narrador: “Tu tens também um jeito de sorrir particularmente bonito, bem raro de se ver, um sorriso tranquilo, satisfeito, afável, que pode fazer feliz aquele a quem se dirige” (KAFKA, 2011, p. 42). Observa-se que o filho desse relato faz o duplo gesto de reconhecer a violência da herança, a respeito da qual não temos opção de escolha, e, ao mesmo tempo, a tentativa de fugir dessa influência. Na primeira parte, ele reconhece o peso dessa herança: “Naturalmente, não quero dizer que me tornei o que sou apenas através da tua ascendência. Isso seria por demais exagerado (e eu até me inclino a esse exagero)” (KAFKA, 2011, p. 21). Em seguida, o filho tenta se afastar de seu antecessor; entretanto, o pai retorna como um fantasma a ser pensado e considerado, mesmo não estando presente: “É bem possível que eu, mesmo se tivesse crescido totalmente livre da tua influência, não pudesse me tornar um ser humano na medida em que o teu coração o desejava” (KAFKA, 2011, p. 21). O narrador kafkiano queixa-se, em diversos momentos, do poder de seu pai. Outros papéis masculinos desempenhados por esse pai não teriam deixado o narrador kafkiano tão abalado quanto o de pai todo poderoso:

Eu teria sido feliz por ter a ti como amigo, como chefe, como tio, como avô, até mesmo (embora já mais hesitante) como sogro. Mas justamente como pai tu foste demasiado forte para mim, sobretudo porque meus irmãos morreram ainda pequenos, minhas irmãs só vieram muito depois e eu tive, portanto, de suportar por inteiro e sozinho o primeiro golpe, e para isso eu era fraco demais (KAFKA, 2011, p. 22).

Se nesse relato o filho parece distanciar-se do pai, o que, em parte, abala a tese segundo a qual estamos diante da herança bíblica no caso de Kafka e, por conseguinte, do nós, é preciso buscar uma passagem na qual o mundo deles possa ser compartilhado, o que é diferente de uma mera repetição. Nesse sentido, é importante refletir minimamente sobre esse “nós” que não é apenas um jogo de espelhos entre pai e filho, mas sobretudo uma história que os envolve em pontos de contato e contraste, fazendo eclodir a (re)criação dessa filiação. Antes disso, retomo a descrição em que o mundo deles aparentemente se distancia ainda mais. Segundo o narrador, o pai não teria vivido nada tão desafiador quanto ele próprio teria buscado viver, ainda que essa ambição seja algo relativamente prosaica na visão do senso comum. Para o narrador, o auge de uma existência se sustenta no seguinte roteiro: “Casar, fundar uma família, aceitar todas as crianças que vierem, mantê-las nesse mundo incerto e inclusive conduzi-las um pouco é, segundo minha convicção, o máximo entre todas as coisas que um homem pode alcançar” (KAFKA, 2011, p. 78). O projeto frustrado do narrador, que pode parecer caricato, toca, no entanto, na própria manutenção da herança, ou de sua via mais evidente, que é a de perpetuar a espécie. Por isso, por ter tido um pai que passou por essas experiências, cuja vida, para além do projeto frustrado do seu sucessor, “foi bem mais rica e bem mais cheia de preocupações e mais densa” do que a do filho (KAFKA, 2011, p. 78), desperta a sensação de leitura de que algo substancial, a ponto de ser chamado de legado, não passou de um para o outro. Como resposta a essa possível objeção, deixo duas passagens intrigantes dessa carta. A primeira delas se segue a uma divisão entre o puro e o impuro: “Se o mundo, portanto, consistia apenas em *mim e em ti*, uma ideia à qual me inclinava muito, então essa pureza do mundo acabava em ti; e comigo, por força do teu conselho, começava a sujeira” (KAFKA, 2011, p. 82; grifos meus), que o leva a uma cartografia semelhante à do evangelho segundo São João.

Assim como somos, porém, o casamento está vedado para mim, pelo fato de que ele é precisamente o teu domínio mais próprio. Às vezes imagino o mapa-múndi aberto e tu estendido transversalmente sobre ele. Então tenho a sensação de que para mim entrariam em consideração apenas as regiões que tu não cobres ou que não estão ao teu alcance. De acordo com a imagem que tenho do teu tamanho, essas regiões não são muitas nem muito consoladoras, e o casamento não está entre elas (KAFKA, 2011, p. 88-89).

Esse mundo dividido entre os dois, mapa-múndi estrangeiro ao meu alcance, abarca apenas os dois, o que é flagrantemente bíblico. Ainda que não seja uma vida duplicada, e o que

filho apareça em constante desvantagem em relação ao pai, são os dois que habitam um mundo que me soa impenetrável e dele só tenho acesso por ouvir dizer – mesmo sendo também convidada a participar desse nós, mesmo sendo historicamente habitada por esse nós. A segunda resposta a uma possível objeção está no espaço que o narrador dá à voz do pai. Há um momento, na parte final da carta, em que o narrador deixa o pai falar através de sua escrita. E o pai defende-se através do filho. Isso acontece porque o pai habita o filho, ainda que seja, como expresso nas palavras, de forma parasitária. Escreve o pai através do filho: “Ou muito me engano, ou tu parasitas em mim com esta carta” (KAFKA, 2011, p. 95). Em outras palavras: a escrita do filho-pai, capaz de imaginar um discurso com várias objeções frente ao relato contundente do filho, também desenvolve uma autocrítica de muitas voltas – talvez um traço indelével de que o sentimento de “desconfiança” os une na qualidade de um “nós” de (re)criação dessa filiação literária seminal. Depois de fechar as aspas da escrita do pai, o filho termina a carta com uma réplica, espécie de reconhecimento dessa herança que estimula o pôr-se no lugar do outro: “A isso respondo que, toda essa objeção, que em parte também pode ser voltada contra ti, não provém ti, mas de mim. Nem mesmo a tua desconfiança com os outros é tão grande quanto a minha autodesconfiança, para a qual me educaste” (KAFKA, 2011, p. 95-96).

A carta de Peixoto não dá voz ao pai senão como um esboço silencioso dessa voz na contemplação meditativa desse narrador diante do túmulo do pai ou em outro momento de exceção. No diálogo imaginário entre pai e filho, que guarda semelhanças com o de Kafka por ser de deslocamento de si e aproximação com o outro, o pai está também no filho; e o filho, também impuro como o filho Kafka, se revela contaminado pela memória do que poderia ser dito por seu antecessor. O sorriso paterno dessa vez é relembrado na carta de Peixoto. Em Kafka, a descrição do sorriso do pai acompanha também sentimentos como o de amor e situações de bondade, as quais são flagradas pelo narrador, contribuindo para reparar uma imagem autoritária e os danos causados ao filho medroso.

O teu nome importante, pai. Escrito para sempre, como as nuvens, como as coisas que não morrem. E o teu rosto esmaltado olhou-me muito. Não me vias há muito tempo. Olhámo-nos tanto e sei que tiveste vontade de me falar, de me perguntar. Conte-te as novidades da menina da minha irmã que ainda procura por ti, que já diz bem avô. E vi um sorriso no parêntese do teu olhar. Pai, debaixo do teu nome o dia em que nasceste, o dia em que morreste. Lembras-te de quando te trouxe?, o silêncio, o luto, e eu quis te levar. O carro parou (PEIXOTO, 2015, p. 53-54).

No fecho da carta de Peixoto (“Eras um pouco muito de mim”), desenrola-se uma descrição inusitada de luto que poderia ser chamado de narcísico, pois o narrador lamenta a morte do que dele era capaz de perceber no pai e que não terá mais acesso a um rosto que

continha algo que era dele, como se fosse possível flagrar algo de exclusivo de si mesmo no outro – no caso seria como apanhar algo de si na relação estabelecida pelo olhar do pai. Há de se ler o que segue como uma espécie de superação do pai, na medida em que o pai leva algo da percepção que tinha do filho como alguém singular e que era percebido pelo filho, o que é diferente de lamentar a morte daquele que parte, além de ir na contracorrente de uma herança tradicional, ou seja, que é recebido pelos antepassados. Nesse caso se trata de um lamento daquele que permanece vivo. No entanto, como já retomamos desde Derrida, não se escapa de uma herança; ademais, não se vive sem os fantasmas dos que partiram. “Eras um pouco muito de mim. Descansa, pai. Ficou o teu sorriso no que não esqueço, ficaste todo em mim. Pai. Nunca esquecerei” (PEIXOTO, 2015, p. 62).

5 O PAI E A LEI

A bondade pode ser percebida nas cartas ao pai – e o pai de Kafka, um homem bondoso, constitui um exemplo que quebra as expectativas em relação a fraquezas que ele instaura no filho. Todavia, a imagem do pai associa-se especialmente aos desígnios da lei e suas possíveis consequências disfóricas. A carta de Kafka mostra-se emblemática no tocante a essa relação. O pai de Kafka, que o leva à divisão do mapa-múndi em dois, em outro momento atua como o opressor, a medida de todas as coisas. Vejamos o lugar ocupado pelo narrador nesse mundo:

[...] o homem que de maneira tão grandiosa era a medida de todas as coisas não atendia ele mesmo aos mandamentos que me impunha. Por causa disso o mundo foi dividido em três partes para mim, uma onde eu, o escravo, vivia sob leis que tinham sido inventadas só para mim e às quais, além disso, não sabia por que, eu nunca podia corresponder plenamente; depois, um segundo mundo, infinitamente distante do meu, no qual tu vivias, ocupado em governar, dar ordens e te irritares com o não cumprimento delas; e finalmente um terceiro mundo, no qual as outras pessoas viviam felizes e livres de ordens e de obediência. Eu vivia sempre na vergonha, ou seguia tuas ordens, o que era uma vergonha, pois elas valiam apenas para mim; ou me mostrava teimoso, o que também era uma vergonha, pois como é que poderia me mostrar teimoso diante de ti? (KAFKA, 2011, p. 33-34).

Para compreender a relevância histórica desse pai e seu vínculo com a lei, podemos buscar um modelo de linguagem que contemple a história da humanidade – essa narratividade que depende da figura de um pai para estabelecer sentido, interpretar traumas advindos de seu poder e influência e até mesmo para reelaborá-los. Ao buscarmos o modelo de linguagem proposto por Julia Kristeva em *A revolução da linguagem*, que reaparece em *Sentido e contrassenso da revolta*, perceberemos que o papel do pai é fundamental para a construção poética, mas também, em linhas gerais, para a formação de qualquer sujeito falante. Nesse modelo há duas modalidades

linguísticas: o semiótico e o simbólico². De modo demasiadamente sintético, considera-se que semiótico atua numa camada pré-sígnica, aquela dos infrassignificados, sendo dependente da malha de sentidos que envolvem o bebê na sua relação de dependência com os cuidados maternos. Especialmente na poesia de vanguarda e no discurso dos psicóticos, as marcas do semiótico são assaz evidentes, pois podem ser facilmente percebidas através da musicalidade que resgata essa experiência rítmica e pulsional num arranjo sintático que soa, muitas vezes, estrangeiro ao uso corrente da sintaxe. Desse modo, o acesso ao semiótico depende da aquisição sintática e, por conseguinte, das leis que envolvem a linguagem. Na retomada histórica dessas leis, segundo os modelos freudianos da linguagem recuperados por Kristeva³, entramos em contato com o pai e, por conseguinte, com a lei. Podemos voltar ao próprio Freud, em *Totem e tabu*, na intenção de retomar o acordo proposto pelos homens para prolongar as suas vidas, evitando, assim, serem assassinados pelos próprios filhos. Esse interdito, que funda a nossa civilização, está na base da nossa linguagem e consiste num acordo firmado entre os homens da mesma família para evitar conflitos e prolongar as suas vidas. Ora, na base da nossa linguagem, está um acordo que legitima as interdições sexuais e, por conseguinte, instaura o respeito pelos nossos antecessores. Subjaz a esse interdito que funda a nossa civilização a tensão entre corpo e o pensamento. Percebe-se que o modelo de linguagem seguido por Kristeva leva em conta a escolha de uma herança que privilegia o conflito entre o corpo e pensamento – por isso a opção por Freud, que promove um retorno a um marco da nossa história arcaica.

Mais de uma vez, ecoa no relato de Peixoto uma rara aparição da voz pai, que é amplamente evocado, em contraposição ao pai kafkiano, como um pai benevolente, generoso, extremamente bondoso. Nesses breves momentos de eclosão da voz, o pai se apresenta ao lado da lei. Diz o pai desse narrador: “Orienta-te, rapaz” (PEIXOTO, 2015, p. 11). Em seguida, o filho, sem hesitar, escreve como resposta obediente ao pai: “Eu oriento-me, pai. Não se preocupe” (PEIXOTO, 2015, p. 11). No contexto desse fragmento, o filho reproduz uma lembrança da infância. Sobre a rememoração do quintal construído pelo pai, o narrador segue, de forma obediente: “Eu oriento-me, pai. Não se preocupe” [...]; “Eu oriento-me, pai. Não se rale” (PEIXOTO, 2015, p. 11). Na sequência da descrição do quintal da infância, se desenha um corte abrupto, e o narrador assume o papel do pai – já é o relato do tempo da doença, e da impotência diante da morte: “Se pudesse tinha-te protegido. Chamavas-me pelo nome, chamavas-me filho, e ouvir o meu nome na tua voz, e ouvir filho no fio cálido da tua voz era uma emoção funda. Se

² Cf. *La révolution du langage poétique*, 1974, p. 17-100.

³ Retomo esses modelos no subcapítulo intitulado “Imaginação melancólica e Modelos freudianos de linguagem”, do artigo “Julia Kristeva: pensadora dos cruzamentos de sentidos”. In: PACHECO, Juliana (Org.) *Filósofas: a presença das mulheres na filosofia*. Porto Alegre: Editora Fi, 2016. p. 279-283. Disponível em: <<https://www.editorafi.org/filosofas>>.

pudesse tinha-te protegido” (PEIXOTO, 2015, p. 12). O narrador chama de ensinamento o que se soma à ordem “orienta-te”, o que não pode ser meramente reduzido à força de lei, no entanto algo tênue da lei paterna entra na cena nessa explicação de como regar árvores e flores: “Anoitecia devagar e, a esta hora, nesta altura do ano, desenrolavas a mangueira com todos os preceitos e, seguindo regras certas, regavas as árvores e as flores do quintal; e tudo isso me ensinavas, tudo isso me explicavas” (PEIXOTO, 2015, p. 18). Dessa memória se segue uma reflexão sobre a brevidade da vida do pai, que, contrariando as expectativas de seu sucessor, não chegou à velhice, sendo entrecortada pelo eco da voz paterna, cuja chamada por orientação pode ser lida como um conselho para a condição atual do filho – espécie de conforto para a superação do luto: “Sinto tanta falta das tuas palavras. Orienta-te, rapaz. Sim. Eu oriento-me, pai” (PEIXOTO, 2015, p. 19). O embaralhamento entre lei, conselho e conforto reaparece no fecho do relato, organizando a dor oceânica do filho, protegendo-o.

Não se aflija, pai. Sou forte nesta terra nos meus pés. Sou capaz e vou trabalhar e vou trazer de novo aqui o mundo que foi nosso. Vou mesmo, pai. O mundo solar. Reconhecê-lo-ei, porque não o esqueci. E também o tempo será de novo, e também a vida. Sem ti e sempre contigo. A tua voz a dizer orienta-te, rapaz. Não se apoquente, pai. Eu oriento-me. Pai, não se preocupe comigo, eu oriento-me (PEIXOTO, 2015, p. 60-61).

Na carta de Kafka, o processo é o de exacerbação da força dessa lei paterna. Emudecido pelo pai, o narrador reclama ter desaprendido a falar. E esse gesto da violência da lei e seu consequente emudecimento pode ser o desencadeador de seu processo de escrita.

A impossibilidade da relação tranquila teve uma outra consequência, muito natural no fundo: eu desaprendi a falar. Por certo eu não teria sido, sendo outro o contexto, um grande orador, mas sem dúvida teria dominado a linguagem humana corrente e comum. Mas tu me proibiste a palavra desde cedo, tua ameaça: “Nenhuma palavra de contestação!” e querias com isso fechar a boca das desagradáveis forças opostas a ti que existiam em mim, mas essa influência era demasiado forte para mim, eu era demasiado obediente e calava de todo [...] (KAFKA, 2011, p. 36-37).

6 REVOLTA E ESCRITA

A carta escrita ao pai pode ser lida como uma resposta, desdobramento revoltado diante do emudecimento causado pela lei paterna. Trata-se de gesto de corpo que não precisa da emissão da voz: ele faz uso das mãos. Mas ainda estamos diante de pai e é possível que algo aconteça justamente porque o pai permanece na cena. Kristeva, em *Sentido e contrassenso da revolta*, sustenta a tese segundo a qual a experiência-revolta depende, em alguma medida, de um pai e sua autoridade, ao lançar a seguinte reflexão: “se o homem revoltado é um homem religioso, o que

acontece quando o homem não é mais religioso? Será que ele ainda é revoltado?” (2000, p. 31). Se considerarmos sobretudo o pai no âmbito dessa religiosidade, o gesto da escrita é aquele capaz de abalar essa autoridade, de conduzir a uma reação contra a lei. Se não fosse esse pai, será que o narrador kafkiano teria permanecido com atividade de escrita, essa profissão de escritor? Especulações à parte, ele mesmo ensaia uma resposta que contribuiu para a formulação dessa hipótese. Sobre a escolha da profissão, eis o comentário do narrador: “Claro, aqui tu me deste inteira liberdade em teu jeito generoso e nesse sentido até paciente. [...] Quando era criança, em tua opinião, eu estudava sem parar mais e mais tarde escrevia sem parar” (KAFKA, 2011, p. 70-71). Outro ponto que deve ser mencionado diz respeito ao corpo daquele que escreve e sua disposição para a doença. De pequenos gestos como ficar à espreita da digestão, da queda dos cabelos, de um desvio de coluna até, de fato, acontecer uma doença para além das ficcionais, ele se pergunta:

O que significava tudo isso? Não uma doença física, na verdade. Mas uma vez que eu não estava seguro de coisa alguma, uma vez que precisava obter de cada instante uma confirmação de minha própria existência e não era dono de nada que pertencesse claramente a mim – era um filho deserdado –, no fundo era natural que até a coisa mais próxima, o meu próprio corpo, se tornasse incerto para mim (KAFKA, 2011, p. 72).

Costa Lima investiga as cartas e diários de Kafka para chegar à conclusão de que a maior queixa do escritor se localiza no corpo⁴ (1993, p. 40). Trata-se daquela tensão entre corpo e pensamento sobre a qual já comentei via Freud e Kristeva. Reflexões sobre a atividade da escrita deveriam passar pelas inspeções produzidas na própria carne de seus autores, desvelando as suas consequentes angústias. No desafio da escrita, a imagem do pai – que simboliza a lei, ou em outras palavras, a luta sintática que atravessa os escritores em busca de estilo próprio, – habita a busca por um espaço próprio, sendo esta também a necessidade de um tempo próprio. Blanchot explica que não se trata de “passar o tempo escrevendo”, no sentido de dedicar todo o tempo ao trabalho, “mas de passar para um outro tempo onde não existe mais trabalho, de se aproximar desse ponto em que o tempo está perdido, onde se ingressa no fascínio e na solidão da ausência de tempo” (2011, p. 56-57). A despeito de estar ou não doente, condição que também contribui para a relação corpo-escrita, essa solidão, essa retirada do mundo, requereria ser pensada à luz do duplo movimento da herança derridiana. O que significa sair de cena quando se tem um antecessor, um pai? É possível escrever sem um pai? Cumpre lembrar que essas são questões da minha condição estrangeira nessa análise.

⁴ Reproduzo um fragmento do primeiro Diário de Kafka, que é retomado por Costa Lima: “escrevo isso certamente determinado pelo desespero por meu corpo e pelo futuro com esse corpo” (1993, p. 40).

Houve anos em que, mesmo completamente saudável, passei mais tempo vagabundeando sobre o canapé do que em tua vida inteira, incluídas todas as tuas doenças. Quando eu fugia de ti, sumamente atarefado, era, na maioria das vezes, para ficar deitado no meu quarto. Tanto no escritório (onde a preguiça não chama muito a atenção e onde, além disso, ela era mantida dentro dos limites pelo meu medo, no entanto) quanto em casa, meu rendimento geral era mínimo; se tivesses uma visão geral a respeito disso, tu ficarias horrorizado. É provável que eu nem seja preguiçoso por natureza, mas eu não tinha nada a fazer. Nos lugares em que vivia eu me sentia recriminado, condenado, derrotado e ainda que me esforçasse de maneira extrema pra fugir a outros lugares isso não era um trabalho, pois se tratava de algo impossível, inalcançável para as minhas forças, não contadas algumas pequenas exceções (KAFKA, 2011, p. 73).

Foi a partir dessa situação que o narrador kafkiano reconhece ter recebido o que chama de “liberdade para escolher minha profissão”, apesar da desconfiança que carrega: “Mas será que, no fundo, eu ainda era capaz de aproveitar tal liberdade?” (KAFKA, 2011, p. 73).

No relato de Peixoto, mesmo quando o pai se deixa descrever de modo a enaltecer suas qualidades, como atestam os fragmentos desse narrador, algo da escrita-revolta se manifesta. Mas aqui não localizamos as queixas de um filho doente a romper com um pai tirano. Não temos acesso ao que teria levado o narrador de *Morreste-me* a esse gesto que desvela a sua secreta desobediência, já que escrever adquire o caráter de desafiar a lei e, por conseguinte, o pai. Por que a opção por esse ofício perturbador diante de um pai bondoso? Não temos um narrador com traços de hipocondria – nem mesmo temos o mínimo sinal de suas doenças fictícias ou não. Não temos o relato do possível afastamento desse narrador, de sua busca por um espaço de escrita longe dos olhos paterno. Sabemos, no entanto, que este livro foi inaugural e precisou da morte do pai, desencadeando a sua profissão de escritor. Segundo o próprio autor, em entrevista para o *Jornal Estadão*, ele diz: “Cada frase foi escrita com muita dificuldade. Lembro-me de passar muito tempo diante da folha e, no fim do dia, ter duas, três frases, não mais”. No entanto, como conta na reportagem, o reconhecimento de que estava diante de um livro demorou mais de um ano: “Foi só mais tarde, quando percebi que nunca poderia escrever algo que se lhe comparasse, que me apercebi do quanto se tratava de um texto único. Então, decidi publicá-lo⁵”.

Morreste-me nasce depois de meses da morte do pai⁶. Nesse relato a temporalidade se impõe, substituindo e condensando possíveis declarações sobre o ato de escrever, as quais, no relato de Kafka, foram penosamente desenvolvidas. Aqui, pode-se ler que a herança paterna é vivida até a última lembrança do corpo doente do pai. Na imagem do relógio de pulso do pai, retirado da gaveta pelo filho, a marcação de um tempo “interminável” se reflete pela recusa de

⁵ Reportagem e entrevista realizada por Maria Fernanda Rodrigues, para o Estadão. “José Luís Peixoto lança 'Morreste-me', delicada narrativa sobre a morte de seu pai”. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-delicada-narrativa-sobre-a-morte-de-seu-pai,1682493>>.

⁶ Idem. “José João morreu em janeiro. José Luís começou a escrever sobre sua perda em maio”.

deixar partir essa herança cujo espaço aporético é o de estar na ausência. O fragmento a seguir poderia fazer parte daqueles gestos das personagens kafkianas que, nas palavras de Adorno, eternizam “instantes congelados” (1998, p. 248).

Parada no ar, a minha mão dirigiu-se à tua gaveta. E, onde o pousaste cansado, o teu relógio de pulso, ainda à tua espera, ainda a passar os segundos: um outro outro outro: segundos a sobreporem-se ainda, mesmo depois de ti, ainda segundos e tempo, como se nada lhes tivesse alterado o labor ténue de tecer um fio delgado interminável, como se fosse interminável o tempo, o fio ténue, como se não pudesse ser cortado a qualquer instante, a qualquer segundo, como se não tivesse sido cortado, abruptamente cortado, para nunca mais voltar a unir, nunca mais nos voltar a unir. Abri a bracelete do teu relógio e fechei-a no meu pulso. Ainda as marcas de suor, ainda tu (PEIXOTO, 2015, p. 42).

Arrisco-me a escrever que se trata de um tempo que se inaugura para além dos dois, um tempo que, apesar da minha estrangeiridade, deixa-se acompanhar obliquamente – um tempo de escrita, perdido, inalcançável. “Há os instantes que vivemos mil vezes juntos e que agora nascem sem nós e nos ultrapassam” (PEIXOTO, 2015, p. 29).

ABSTRACT: The approach used to study *You Died on Me*, by José Luís Peixoto, is based on the perspective of this author, that is, a foreign status in the bond between the father and the son. From the (im)possibility of reaching the place of the other, the son's, I establish the notion of textual seams in order to get closer to the father's mourning narrative. To read this account of confessional tone, I bring in the notion of inheritance, according to Jacques Derrida's considerations in Elisabeth Roudinesco's interview with the latter. From this affiliation perspective, I choose *Letter to His Father*, by Kafka, to accompany me in an attempt to bring together the textual fragments of this loss. Going further in foreign literature, I also turn to the contributions of Julia Kristeva in *The Sense and Non-Sense of Revolt*, regarding the prohibition of the paternal law and the consequent experience-revolt coming from the activity of writing.

KEYWORDS: Inheritance. Writing. Otherness. Confessional account. Foreign status.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Escolher sua herança. In: *De que amanhã: Diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

JARDIM, Luciana Abreu. Julia Kristeva: pensadora dos cruzamentos de sentidos. In: PACHECO, Juliana (Org.). *Filósofas: a presença das mulheres na filosofia*. Porto Alegre: Editora Fi, 2016. p. 279-283. Disponível em: <<https://www.editorafi.org/filosofas>>.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle*. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes de limites da psicanálise I*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PEIXOTO, José Luís. *Cemitério de pianos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PEIXOTO, José Luís. *Morreste-me*. Porto Alegre; São Paulo: Dublinense, 2015.

PONTALIS, J. B.; MANGO, Edmundo Gómez. Com Romain Rolland. In: *Freud com os escritores*. Trad. André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

RODRIGUES, Maria Fernanda. “José Luís Peixoto lança 'Morreste-me', delicada narrativa sobre a morte de seu pai”. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-delicada-narrativa-sobre-a-morte-de-seu-pai,1682493>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

Metaficção e coautoria – o leitor e o jogo de espelhos em O manual dos inquisidores, de António Lobo Antunes

Metafiction and co-authorship – the reader and the game of mirrors in *O manual dos inquisidores*, by António Lobo Antunes

Diana Navas¹

Graziele M. Valim²

RESUMO: O artigo tem como foco explicitar, a partir das concepções de Linda Hutcheon (1984) acerca do conceito de metaficção, como em *O Manual dos Inquisidores* (1998), de António Lobo Antunes, o leitor é convidado a adentrar o espaço literário, sentindo-se impelido a participar da *mimese do processo*, e a tornar-se um coautor dentro de uma narrativa que ainda está por se fazer. Pretendemos demonstrar que a obra exige constantemente que o leitor participe de seu processo discursivo, reunindo, concatenando partes que vão se completando e dando forma ao romance. Almejamos evidenciar que nessa obra antuniana – marcada por seu caráter polifônico – o emprego de estratégias metaficcionais faz com que o leitor se depare com diferentes perspectivas de realidade e outras formas e possibilidades de “verdades”, sendo constantemente atentado para o caráter de construção discursiva da narrativa que está a ler.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção. Leitor. António Lobo Antunes. Narrativa Portuguesa.

1 UM TRAPEIRO CHAMADO ANTÓNIO LOBO ANTUNES

O escritor António Lobo Antunes, considerado um “autor de letras inquietas”, dono de uma escrita subversiva, obsessiva, barroca, e não raras vezes de transparente insatisfação de si mesma, é tido hoje como um dos gênios da literatura portuguesa contemporânea. Seus textos tendem a ser totalmente contrários a uma literatura que, como afirma Álvaro Cardoso Gomes em *A Voz Itinerante*, “as mais das vezes privilegiou a escrita retórica, o estilo bem-comportado, o respeito quase mórbido às instituições do passado, o romance de António Lobo Antunes justamente se destaca pelo oposto disso tudo” (GOMES, 1993, p. 53).

O renomado autor é dono de uma vasta produção literária – mais de trinta livros publicados, incluindo romances e crônicas – e tem mostrado, a cada publicação, atributos de um trabalho profícuo e inovador. Isto porque, seu principal foco, como relata em entrevista a María

¹ Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Email: diana.navas@hotmail.com.

² Mestranda do programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Especialista em Literatura pela PUC-SP. Email: gravalim@gmail.com.

Luisa Blanco, é “transformar a arte do romance, a história é o menos importante [...]. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções, tentar que as palavras <<signifiquem>> essas emoções” (BLANCO, 2002, p. 125). Podemos afirmar que a grande marca de seus textos é o fato de serem conduzidos pela memória, que tende a nos levar para mundos vastos, capazes de nos ensinar o quão dissolutos são nossos valores e que, somente por meio do choque com as palavras, conseguimos sentir o gosto amargo, mas convescente que sua escrita provoca. Isto porque, a partir daí, tendemos a buscar nossa própria voz, nossas próprias leituras.

É a fim de buscar uma leitura e voz individual, que mergulhamos no jogo desafiante de fruição da obra *O Manual dos Inquisidores* (1998). Dizemos desafiante, pois somos apresentados a uma colmeia formada por vozes que, ao ser tocada por nós leitores, libera o enxame de picadas que incomodam, ferem, nos assustam e (des)norteiam, para, ao final, recompensar-nos com o deleite do (des)velamento do doce enigma que nos foi imposto.

Na presente obra, é possível encontrarmos traços de uma narrativa metaficcional, pois nos é exigido reunir, concatenar e decifrar suas partes e sentidos que estão espalhados pelo romance. Semelhante a um caleidoscópio, que a cada movimento apresenta uma combinação diferente de efeitos, essa narrativa nos mostra uma combinação variável de pontos de vista que se espelham uns nos outros, levando-nos a criar o nosso “próprio” juízo, nossa “própria” opinião. Assim como Lobo Antunes afirma que a aventura proposta por ele em suas obras “é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (ARNAUT, 2009, p. 83), pretendemos mostrar neste breve estudo que mais do que uma obra que retrata o poder e as consequências de seu declínio, e que possui uma visível estrutura polifônica, também exhibe traços de uma narrativa metaficcional. Estes traços são essenciais para levar o leitor a ter uma voz entre as vozes do romance e a convidá-lo, como afirma Linda Hutcheon, a participar de sua produção.

2 PASSEANDO PELOS CÍRCULOS CONCÊNTRICOS DE *O MANUAL DOS INQUISIDORES*

A obra *O Manual dos Inquisidores*, cuja primeira publicação foi em 1996, é o primeiro livro de uma tetralogia intitulada pelo próprio autor de *Ciclo do Poder*, o qual é composto de mais três livros *Esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos Crocodilos* (1999) e *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000).

O primeiro livro deste quarto ciclo tem como espaço principal a Quinta de Palmela, região agrícola de Portugal, e traz à tona a questão do poder Salazarista por meio da personagem Francisco, ministro de Salazar e patriarca da família, administrador influente do poder e repressão até a ascensão da democracia, que é representada por meio da doença que acomete este mesmo personagem. Todos os personagens da narrativa possuem relação de parentesco ou não com o protagonista, de maneira que todos os relatos estão direta e indiretamente ligados a ele, fazendo com que a história seja centralizada em torno de Francisco.

O romance é construído por dezenove narradores, dividido em cinco seções e, em cada uma, há um narrador principal (João, o filho do ministro; Titina, a governanta; Paula, a filha bastarda do ministro; Milá, amante do pai; e Francisco, o ministro) e dentro dessas seções, denominadas relatos, há outros menores que são intercalados por comentários (Odete, empregada da Quinta; Sofia, ex-esposa de João; Pedro, tio de Sofia; Idalete, cozinheira; Luis, veterinário; Lininha, enfermeira; Alice, madrinha de Paula; Romeu, amigo de Paula; César, amante de Paula; Dores, mãe de Milá; Leandro, porteiro; Tomás, furriel; Martins, primo da amante; Isabel, ex-esposa). Cada um desses narradores, seja por meio dos relatos ou comentários, parece estar depondo ou contando a alguém suas versões dos fatos da época em que o personagem central, Francisco, era ministro de Salazar. Mas após a queda deste e o conseqüente declínio do regime ditatorial, Francisco ficou doente e foi internado pelo seu filho João em um asilo aos cuidados das enfermeiras e, por isso, alguns personagens durante suas narrações, pedem ao seu interlocutor, a um narrador-invisível – e por que não à quem estiver lendo? –, que garanta a não melhora de saúde do ex-ministro para que não sofram uma possível retaliação.

Quando na obra nos é exigido participar desse processo discursivo, no qual a personagem fala a alguém não identificado, podendo estar falando conosco, ou falando de si mesma, temos um dos traços do que Linda Hutcheon denomina de Metaficção, narrativa definida por ela como:

Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. [...] Modern metafiction is largely what shall be referred to here as a mimesis of process [...]³ (HUTCHEON, 1984, p. 01-05).

Isto é, uma narrativa metaficcional é a ficção que fala de si mesma, possuindo comentários a respeito de sua identidade linguística e também de seu ato de narrar, a qual aponta ao leitor a mimese de seu processo e não à mimese do produto, como está tradicionalmente

³ “Metaficção, como agora é nomeada, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui dentro de si própria um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade linguística. [...] Metaficção moderna é em grande parte o que deve ser referida aqui como uma mimese do processo” (Tradução nossa).

acostumado. Tomemos, como exemplo, o trecho que sublinhamos e que foi intencionalmente deixado em itálico pelo autor:

De manhã as laranjas apagavam-se, o trator começava a trabalhar e como a morte existia de novo
 (e, pior que a morte, o tempo)
 gritavam-me que me vestisse, penduravam-me em cada mão um balde para o leite, e eu, [...] a caminho do estábulo, os animais de nariz contra a parede voltavam a cabeça para mim, e nisto um som de botas no cimento encharcado, um cheiro a cigarrilha a enjoar-me, a palma do senhor doutor apertando-me a nuca
 – Não tenhas medo pequena
 e eu encolhida de medo
(ele não melhora pois não, garanta-me que ele não melhora, imagine se ele melhora e me dá cabo do canastro)
 [...] o senhor doutor de cinto desapertado, de colete aberto, prendendo-me a cintura com as coxas, a rir-se soprando-me o fumo da cigarrilha na nuca
 – Quietinha rapariga
 eu assustada pelo meu sangue a pingar nas estrias do cimento, pela ebulição das vacas, pelos guinchos do moinho a trambolhar a sul [...] (ANTUNES, 1998, p. 23-24; 36, grifos nossos)

Por meio de uma leitura mais atenta desse trecho e de muitos outros que se seguirão nos comentários e relatos posteriores, podemos inferir que tanto Odete quanto os demais narradores falarão a um outro interlocutor, a um narrador-invisível, como afirma Lobo Antunes em entrevista a Francisco José Viegas, quando indagado a respeito do narrador de *O Manual dos Inquisidores*:

[FJV] Você opta por um narrador invisível, escritor, que aparece munido de um gravador para recolher depoimentos dos personagens. Isso facilitou-lhe as coisas?
 [ALA] É uma técnica que tenho vindo a tentar aperfeiçoar, porque eu estava descontente com os primeiros livros e pensei que uma técnica mais polifónica me permitiria que os personagens se reflectissem melhor na própria história. Eles é que contam, num livro. E o método usado permite ir mais fundo no que diz respeito à caracterização das pessoas. E até ao nível da própria escrita, que é fundamental (ARNAUT, 2008, p. 282).

Esse narrador está ouvindo, gravando, tomando notas e escrevendo durante toda a nossa leitura. Talvez, como uma possível tentativa, e por que não conquista do autor, de elaborar, contar e criar o livro enquanto nós, leitores, o estamos a ler? Não será este um livro “suficientemente poroso para o leitor poder escrever o seu próprio livro dentro dele?” (ARNAUT, 2008, p. 180). E ainda ser capaz, como um coautor, de concretizar e dar vida à esta obra de arte literária, a qual intitula-se *O Manual dos Inquisidores*?

3 METAFICÇÃO: OS BASTIDORES DA CRIAÇÃO

A partir dos estudos de Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative* (1984), no qual ela afirma que a metaficção convida o leitor a participar de sua produção, a conhecer os “bastidores” do processo, é notório que ao lermos essas narrativas somos forçados a reconhecer ao mesmo tempo os recursos da arte que estamos lendo, que está se fazendo durante a nossa leitura e a refletirmos com intensidade afetiva e intelectual através de nossas experiências:

Reading and writing belong to the processes of "life" as much as they do to those of "art." It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the "art," of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be part of his life experience⁴ (HUTCHEON, 1984, p. 05)

Partindo dessa premissa, o que é evidente, à medida em que vamos adentrando com olhares cada vez mais atentos à leitura do romance *O Manual dos Inquisidores*, é que estamos a ler um *puzzle* formado por dezenove narradores, além de mais um que podemos chamar de narrador-invisível, como já sugerido anteriormente, e que parece estar colhendo, anotando e gravando os depoimentos das demais personagens.

Esse tipo de escrita, bastante sutil e em alguns momentos quase imperceptível aos olhos de leitores um pouco desatentos, tem como intenção levar-nos a participar da mimese do processo da obra. Tal estratégia discursiva faz-nos deparar com a possibilidade de vermos a realidade por diferentes perspectivas, isto é, se nos romances considerados tradicionais tínhamos a ideia de uma verdade única e absoluta, neste tipo de ficção somos convidados, ou obrigados, a ver a realidade por diferentes perspectivas. Não há mais uma única realidade, e sim, outras formas e possibilidades de “verdades”, mas sempre tendo em mente que o que estamos lendo é ficção. A esse universo paralelo entre ficção e realidade em que somos inseridos, Hutcheon denomina de heterocosmo, uma vez que durante a leitura temos a sensação de estarmos diante de fatos que denominamos reais, mas que, ao mesmo tempo, nos impelem a considerar que estamos diante de um universo ficcional, criado pelos referentes fictícios dos signos:

[...] in all fiction, language is representational, but of-a fictional "other" world, a complete and coherent "heterocosm" created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text

⁴ “Leitura e escrita fazem parte tanto dos processos da “vida” quanto dos da “arte”. É esta realização que constitui um dos lados do paradoxo de metaficção para o leitor. Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a “arte” do que ele está lendo; por outro, são feitas sobre ele exigências, como um cocriador, a fim de prover respostas intelectuais e afetivas comparáveis em alcance e intensidade às de sua experiência de vida. Na verdade, estas respostas são mostradas como parte da sua experiência de vida” (Tradução nossa).

also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation⁵ (HUTCHEON, 1984, p. 07).

Os dezenove narradores da obra, apesar da aparente organização entre relatos e comentários, não são nomeados nos inícios dos seus respectivos capítulos, cabendo a nós identificarmos suas vozes no decorrer dos seus discursos, o que já não nos proporciona uma tarefa fácil, visto todos “falarem” da mesma maneira, não se diferindo quanto à enunciação. Apesar de pertencerem a diferentes classes sociais, as variáveis socioculturais não são representadas por meio da fala, mas pela variável psicológica e pelos papéis que cada personagem assume durante a narrativa. Podemos perceber isto em mais um dos comentários iniciais da empregada Odete, no qual ela parece falar a alguém, que a está confrontando, informações de que ainda não temos conhecimento:

Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito só não percebo porque é que o menino João há-de dizer coisas horríveis do senhor doutor [...]. Claro que o menino conhece as linhas com que se cose e falou de certeza aos médicos a assegurar-se que o pai não melhora e não lhe faz a vida num inferno [...] *(se não afiança que não há perigo não lhe conto mais nada pague-me o que me pagar; onde é que eu gastava o dinheiro?)* (ANTUNES, 1998, p. 23-25).

Esse tipo de técnica, associada às constantes analepses e prolepses pelas quais transitamos em torno dos mesmos fatos, traçados pela memória acionada pelas personagens, atuam como um jogo de espelhos entre uma narrativa e outra, levando-as a recaírem entre si, como cascatas. E tal como este interlocutor invisível, para o qual Odete e as demais personagens parecem se dirigir e que anota os seus depoimentos, precisamos “organizar” as vozes que ditam diferentes versões de um mesmo relato e comentário. A respeito deste narrador, Maria Alzira Seixo afirma:

neste livro, as personagens não apenas contam, mas falam; e falam a alguém, a um narrador que não vai ser identificado ao longo do texto a não ser como uma entidade que está a escrever um livro (e que portanto pode ser diegeticamente entendido como o verdadeiro narrador, no plano de conteúdo latente) (SEIXO, 2002, p. 296-297).

Assim, sem nos darmos conta, somos retirados da passividade a qual estamos habituados e tomados pelo clima de suspense, curiosidade e inquietude devido à expectativa de saber o que realmente aconteceu, a fim de tirarmos nossas próprias conclusões e formularmos nosso ponto de vista em relação aos depoimentos que estamos a ler, e por que não, a ouvir? Isso porque,

⁵ “Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, entretanto, este fato torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a considerar como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se envolva intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente em sua cocriação” (Tradução nossa).

muitas vezes, temos a clara sensação de literalmente estarmos ouvindo o que essas personagens estão rememorando, como no relato de Milá, amante de Francisco e usada por ele como um simulacro para preencher o vazio que sua esposa deixou quando o abandonou:

Há quanto tempo tudo isto que lhe conto se passou? Quinze, vinte anos? Mais? Vinte e cinco? Trinta? Se o senhor diz trinta, pronto, talvez sejam trinta, não sei: sempre me baralhei nas datas [...] e tirando as velhas e os periquitos não conheço quase ninguém aqui, passaram quinze, vinte, vinte e cinco, trinta anos, pronto, trinta anos, sejam trinta anos, não vamos discutir, não os contei [...] (ANTUNES, 1998, p. 299-300, grifos nossos).

As vozes narrativas que vão compondo este romance são multiplicadas por meio das narrações em primeira pessoa, que buscam recolher, através de suas visões, lembranças de um passado visto por diferentes ângulos. Memórias que vão entrando na narrativa rompendo espaço, tempo e permitindo a inserção de vários pontos de vista, os quais nos levam a ter uma imagem em 360° dos narradores. Imagens essas que aparecem nas entrelinhas, à medida em que vamos lendo o romance, o qual parece fazer-se e compõe-se, como podemos ver no capítulo denominado comentário, no qual é César, amante de Paula e filha bastarda de Francisco, quem fala:

Francamente doutor não sei o que a Paula quer mais, não sei do que se queixa: uma casa herdada da madrinha com mobília de primeira que era a minha inveja, um bom emprego [...] aposto que o dinheiro no banco, a família da mulher do irmão, riquíssima, pronta a ajudá-la se ela precisar e agora não me venha com histórias que a culpa é minha se a Paula não sai. [...] Aliás, o que a Paula contou não me diz respeito nem me interessa, escusa de mexer na pasta, de mostrar esses papéis que tenho mais que fazer e não vou lê-los, ou bem que me acredita ou bem que não me acredita e já vai cheio de sorte de eu falar consigo porque se a Adelaide se lembrar de folhear o seu livro e der com o meu nome lá dentro e as mentiras da Paula sobre mim estou feito, a Paula que não vejo, a não ser por acaso na rua [...] (ANTUNES, 1998, p. 243, grifos nossos).

A respeito dessa composição, chamamos a atenção quanto ao fato de a obra ir fazendo-se por meio de nossa leitura, até mesmo quando refletimos sobre a etimologia da palavra manual e seu significado no título do livro. Se em latim a palavra vem de *manuale* (FERREIRA, 2010, p. 487), que diz respeito à mão, feito a mão, de fácil manuseio e que depende do exercício da mão, a ideia de termos alguém que está anotando os relatos e comentários, a ponto de um dos personagens, César, pedir que ele pare, e que guarde os papéis, pode ser associada ao título *O Manual dos Inquisidores* como um manual que está sendo escrito à mão, e que possui um procedimento, uma “receita” em seu fazer-se, organizada metodicamente. Como já dito, cada um dos personagens está intercalado entre relatos e comentários e, à medida que são inquiridas, no mesmo instante, nós, leitores, estamos lendo os seus textos. Dizemos texto propositalmente,

pois, tendo esta palavra sua origem também no latim, *textum* (2010, p. 738), a qual significa tecido, e por serem os fios soltos que entrelaçados formam o tecido, tal como as palavras, ao se conectarem formam um texto, oral e/ou escrito, com o propósito de ser comunicado, nosso escritor-invisível vai construindo peças, deixando marcas, para que possamos completá-lo, construí-lo:

[...] e no que se refere a si confesso-lhe que ignoro por completo do que está a falar, não percebo nada dessa história de Salazares e Estado Novo e ministros e namoradas de ministros e ruas Castilhos, mas se prefere entrar por aí claro que era sargento na época da revolução, que antes de ser sargento fui furriel, é natural, furriel condutor e não entendo que interesse possa ter para um livro a maneira de pensar de um furriel de trinta anos acabado de chegar do cabo, é certo que me chamo Tomás, é certo que me colocaram há imensos anos no Terreiro do Paço mas em lugar de falarmos não quer antes que lhe traga uma cadeira [...] e no momento em que o escuro impedir de nos distinguirmos um ao outro você mete os seus papéis e as suas gravações na pasta que não há utilidade em desenterrar o passado [...] deixe o Salazar que já bateu a bota em descanso, deixe o ministro que apoderece por aí num hospital qualquer em descanso, no momento em que o escuro impedir de nos vermos um ao outro esqueça-me que eu faço a mesma coisa: do meu lado e pronto [...] (ANTUNES, 1998, p. 315-316, grifos nossos).

Somam-se à confecção dessa tessitura textual, traços do que Hutcheon denomina de metaficção histórica, pois presenciamos a inserção de personagens e fatos históricos na narrativa, como Salazar e seu regime ditatorial. Há a fusão entre a realidade e ficção, mas de forma que ao personagem é atribuído um outro caráter, de modo que a História parece se humanizar. Isto ocorre devido ao distanciamento humano e histórico que temos dos fatos passados, não nos sendo permitido imaginar essas pessoas em situações rotineiras, tais como Salazar visitando seu ministro para pedir-lhe conselhos e visto por Milá como uma boa pessoa; o ministro Francisco sendo denotado, apesar de sua crueldade, como um homem solitário que implora ouvir de sua amante que ela o ame. A este ponto, nos é permitido perceber que a realidade histórica descrita no romance é sentida por diferentes classes sociais, não nos esquecendo, como segue sublinhado, que a personagem mais uma vez fala a alguém:

Não sei como explicar mas não era bem gostar do senhor ministro percebe, não era bem sentir aquelas coisas de quando se gosta etc. e tal [...]
 – Nunca gostaste de mim
 eu sem resposta, sem alma para contrariá-lo, sem me atrever a argumentar
 – Gosto gosto
 [...]
 – A pessoa que me fazes lembrar também nunca me teve amor[...] o professor Salazar que mandava no país inteiro, nos militares, na igreja, a fazer-me perguntas, a preocupar-se comigo, a achar-me graça, a oferecer-me torradas [...] o professor Salazar, de perninhas magras juntas, com um guardanapo nos joelhos [...] o professor Salazar incapaz de prejudicar fosse quem fosse, [...] um ingênuo sem noção das realidades que os bispos comunistas enganavam lá em Roma, a proteger os pretos

de Angola que matavam brancos à facada [...] (ANTUNES, 1998, p. 299; 304-305, grifos nossos).

Quando Hutcheon afirma que na metaficção historiográfica o artista está presente apenas como um produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais por meio de seus leitores, é clara a atuação de que o autor está mais preocupado em reescrever do que criar um simples texto conhecido. Isso porque, essa metaficção histórica está empenhada em se situar na história e no discurso, amalgamando ficção e realidade, que nos força, como leitores, a recriar o texto e a reconhecer que mesmo a nossa leitura, possuindo caráter ficcional, precisamos de um envolvimento intelectual, imaginário e reflexivo, criando assim um paradoxo.

Isto se dá, no romance *O Manual dos Inquisidores*, à medida que vamos conhecendo cada vez mais o personagem Francisco, que tal como um feixe de luz no espelho afeta todos à sua volta, suas ações vão interferindo direta e indiretamente em todos os narradores. E apesar de tanta crueldade refletida em alguns relatos, em outros conseguimos sentir o amor que por ele devotavam tal como João e Paula, seus filhos, e Albertina, sua governanta. Além desse sentimento, também temos o amor que Francisco sentia por Isabel, sua ex-esposa, bem como o rancor ao ser abandonado por ela e que gerou seu processo de animalização diante das mulheres, suas empregadas, as quais ele afirmava que fazia tudo o que elas queriam, mas nunca tirava o seu chapéu da cabeça para que soubessem quem era o patrão (ANTUNES, 1998, p. 11). O desprezo de Isabel por Francisco e sua perda de lucidez em consequência da queda do regime ditatorial de Salazar causam, em nós leitores, piedade, tristeza, contradições de sentimentos diante do fim dado a esta personagem, outrora tão cruel, e que agora se faz totalmente dependente das enfermeiras de um asilo:

– Xixi senhor doutor xixi não queremos de certeza sujar o pijaminha lavado pois não senhor doutor?
mãos que me levantam, me deitam, me lavam, dão de comer, me entalam um bacio nas pernas, eu a correr de mim para o bacio num titilintar de berlindes, e me beliscam o queixo afastando-se contentes, corredor fora, levando-me consigo no bacio
– Muito bem senhor doutor querido menino quem fez um xixi lindo quem foi?
(ANTUNES, 1998, p. 327).

Tais sentimentos contraditórios são causados propositalmente em uma narrativa de caráter metaficcional, a qual exige que a recriemos, que duvidemos e coloquemos em xeque tudo o que está sendo dito. Soma-se, ainda, o fato de os personagens terem seus discursos conduzidos pela memória, o que também nos sugere incertezas e imprecisões quanto à veracidade do que está sendo narrado. Isto porque, se escrever é estruturar um delírio, nas palavras de Arnaut (2008, p. 185), a partir do momento em que temos que organizar o que é contado, relatado, por meio de

lembranças, os fatos já não podem mais aludir à veracidade e sim à ficção, pois ficaram no passado, em um tempo impreciso, sendo-nos apresentadas tão somente as diferentes perspectivas da realidade de cada narrador.

Neste romance, temos a impressão de estarmos a todo instante tomando nota de fragmentos de sentimentos, “ações”, imagens que em alguns momentos são bem delineadas e imagéticas e, em outros, ofuscadas, o que nos obriga a renunciar à nossa própria chave e utilizarmos a chave que o texto nos oferece, tal como pede António Lobo Antunes aos seus leitores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A falta de amor ou ternura, a morte e a violência tratadas como único meio de correção a quem se opusesse ao regime salazarista da época, além da reflexão sobre a condição de se estar-no-mundo, a completa desesperança no futuro, são características que mantêm o ritmo de toda a obra *O Manual dos Inquisidores*. Nossa intenção foi a de explicitar que o autor buscou escrever uma história que tem como uma de suas “funções” representar o conturbado mundo interior do ser humano e da própria narrativa, fazendo uso de traços metaficcionais e exigindo durante a leitura que tenhamos “uma voz entre as vozes do romance” (ARNAUT, 2008, p. 185).

Ao que nos parece, a partir de tudo que já foi aqui escrito, é que a intenção dessa obra antuniana é a de causar no leitor a mesma sensação que Lobo Antunes diz sentir quando escreve, a de irmos nos confundindo, fundindo-nos com a história até a sentirmos como nossa. Somos ao mesmo tempo autores e leitores que, concomitantemente, criam um texto que passa a ser construído além de nós, de forma independente, e que nos deixa perplexos diante de planos que não havíamos feito, sentimentos que não imaginávamos sentir:

Por vezes, quando estou a escrever, invade-me uma sensação muito curiosa: tenho a impressão de que estou de um lado da parede e que o papel está do outro lado. É uma sensação muito estranha porque é muito real e só me acontece nas primeiras versões dos meus romances.

Depois, paulatinamente, vou-me confundindo, fundo-me com o papel e com a escrita e acabamos por ficar os dois do mesmo lado.

[...] É o texto que se constrói independente de mim. [...] Porque não se tem planos concretos; começa-se numa direção e o livro é que nos vai levando para onde ele decide (BLANCO, 2002, p. 43-44).

É devido a essa nova construção, que desconstrói a estrutura ficcional tradicional, que textos como o de Lobo Antunes se sobressaem no contexto contemporâneo. Evidenciando a linha tênue entre ficção e realidade, e inventando mundos e significados por meio da linguagem, a

narrativa antuniana – de traços marcadamente metaficcionais – revela-se capaz de criar um jogo de espelhos, no qual o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem tornam-se compartilhados pelo autor e leitor, tal como afirma Hutcheon:

What has always been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are "like life"; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language. He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to "make sense" of experience (HUTCHEON, 1984, p. 30)⁶.

Quando “finalizamos” a leitura da obra, temos a sensação de que o papel do trapeiro, antes conferido ao autor, agora é também a nós outorgado. Somos nós quem precisamos sair à caça de fragmentos, emoções, possíveis incongruências e silêncios muitas vezes soterrados pelo negrume do inconsciente. É necessário que, sultimente, nos dispamos da confiança nos valores comuns por meio das falas alternadas dos narradores, costuras de memórias, monólogos confessionais dos personagens que, independente da classe social à qual pertenciam, denotavam a todos nós, homens e mulheres, pois

não somos, de facto, tão diferentes, senão aquilo que escrevemos ou pintamos não teria nenhum impacto nos outros. Afinal, o que nos faz aderir a um livro é pensar «É mesmo isto que eu sinto e não era capaz de exprimir», não é? (ARNAUT, 2008, p. 181).

ABSTRACT: The article aims to discuss, considering Linda Hutcheon's conceptions about metafiction, how in *O Manual dos Inquisidores* (1998), by António Lobo Antunes, the reader is invited to enter in the literary space, feeling that he has been pushed to participate on the mimesis of the process, and to become a co-author in a narrative that is still to be done. We intend to demonstrate that the book *O Manual dos Inquisidores* requires a constantly reader's participation in its discursive process, gathering, concatenating parts that will complete and form the novel. We aim to show that on this Lobo Antunes' book – which is tagged by its polyphonic appearance – the metafictional strategies make that the reader encounters different realities perspectives and possibilities of "truths", being constantly attempted to the discursive construction of the story he is reading.

KEYWORDS: Metafiction. Reader. António Lobo Antunes. Portuguese Narrative.

REFERÊNCIAS

⁶ “O que sempre foi um clichê da ficção, apesar de raramente tornado consciente, torna-se importante nos textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora autoconscientemente compartilhados pelo autor e leitor. O último não é meramente solicitado a reconhecer que os objetos ficcionais são “reais”, ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado por meio da linguagem. Ele não pode evitar essa chamada para a ação porque ele é pego naquela posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele também está criando, porém, toda a sua participação o envolve intelectualmente, criativamente, e talvez mesmo afetivamente em um ato humano que é real, isto é, que é, na verdade, um tipo de metáfora de seus esforços rotineiros para “dar sentido” à experiência” (Tradução nossa).

- ANTUNES, António Lobo. *O Manual dos Inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.
- _____. *António Lobo Antunes*. Coimbra: Edições 70, 2009.
- BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.
- SEIXO, M. A. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

Da questão “Quanto pesa uma alma?”, em Combateremos a sombra, de Lídia Jorge

From the question: “How much does a soul weight?”, in *Combateremos a sombra*, by
Lídia Jorge

Regina da Costa da Silveira¹

Ana Denise Teixeira Andrade²

RESUMO: A alma, enquanto entidade, está ligada ao insólito e desperta interesse nas mais diversas áreas. Na literatura, a questão sobre a alma é abordada no romance lusitano *Combateremos a Sombra* (2014), de Lídia Jorge, que tem como indagação primeira a questão: “Quanto pesa uma alma?”, proposta ao protagonista da trama, o psicanalista Osvaldo Campos. A partir desse instigante questionamento, o presente artigo propõe uma reflexão a respeito da alma e quanto ela pesa, isto é, em que medida o “peso” das memórias pretéritas dos pacientes do médico é capaz de influenciar e transformar a vida atual dos personagens. Para tanto, será necessário o aporte teórico de Santo Agostinho, em *Confissões* (2017), e seu tratado sobre a alma, assim como Clément Rosset, na obra *O Real e seu Duplo* (1998), que aborda a temática do duplo, relacionada aos desdobramentos de personalidade, tal qual as personagens do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Alma. Peso. *Combateremos a Sombra*. Lídia Jorge.

INTRODUÇÃO

*A alma é o maior de todos os milagres cósmicos, é a **conditio sine qua non** do mundo como objeto. É extraordinariamente surpreendente que o mundo ocidental (com raríssimas exceções) pareça ter tão pequena percepção de que assim o seja (JUNG apud SCHRÖDINGER, 1997, p. 133).*

O ser humano há muito acredita que exista no universo, além dele próprio, uma energia vital, uma alma, que ultrapassa os limites de um simples corpo físico. Desde os pré-socráticos, o tema em questão é permanente, passando por Platão e Aristóteles, por Santo Agostinho, pelos antropólogos antigos como Herder, Frazer, Tylor, chegando-se à psicanálise freudiana, que tem em *Totem e Tabu* o capítulo Animismo, magia e onipotência das ideias. Vale lembrar também que a alma é tema contemplado entre as discussões da antropologia contemporânea, com Eduardo Viveiros de Castro e Philippe Descola, para quem a fisicalidade e a interioridade é o binômio que

¹ Doutora em Letras, área de concentração em leitura e processos culturais. Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter). E-mail: regina.flausina@gmail.com

² Doutoranda em Letras, área de concentração em leitura e processos culturais. E-mail: anadeletras@hotmail.com

permanece até hoje como a grande incógnita. Invisível e imortal, a alma é, para grande parte dos estudiosos sobre o assunto, responsável pela animação da matéria. Esse fenômeno, também denominado de espírito, é simbolizado pelo sopro e seus derivados, conforme Jean Chevalier, no *Dicionário de Símbolos* (2015). A alma desempenha funções vitais e já o vocábulo relaciona-se, etimologicamente, com sopro e ar, ou seja, aquilo que tem por objetivo primário promover a vida, animar o corpo que habita.

Nesse sentido, a alma, como sopro, seria composta pelos elementos *animus*, do grego *anemos*, ao sânscrito *aniti*. Quanto à palavra *anima*, princípio de aspiração e de expiração do ar, tem seu registro feminino, haja vista a obra aristotélica denominada *Da anima*. Retomando os teóricos com base no conceito tradicional de alma, já na passagem do século XVII para XVIII, Georg Ernest Stahl formulou a doutrina do animismo para explicar o funcionamento do corpo humano. Para Stahl, a doutrina do animismo sustenta a ideia de que os objetos, os animais e os vegetais também são, de certa forma, animados. Nessa direção, a teoria encontrará correspondência no que diz respeito à física de Erwin Schrödinger, autor que, ao tratar de Mente e matéria (1997), no livro *O que é vida?*, dirige-se pelos caminhos da filosofia de Descartes, de Espinosa, para dizer do corpo como parte do objeto, do mundo real, construído a partir das nossas sensações, percepções e memórias. Nos tratos da linguagem, das imagens e dos saltos próprios da poesia, Octávio Paz (1982, p. 49), para quem “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser”, atribui à vontade a capacidade de romper com a dualidade sujeito e objeto e nesse sentido o poeta mexicano há de também dar as mãos à antropologia contemporânea.

Como se observa, a alma [*anima*] interessa a pensadores de diferentes épocas e áreas do conhecimento e, por isso mesmo, muito haveria o que se dizer sobre o assunto, não fosse o propósito deste artigo vir restrito à análise do tema em uma obra literária. Trata-se aqui de examinar o livro *Combateremos a Sombra* (2014), de Lídia Jorge, autora portuguesa contemporânea, cujo romance desafia o leitor por vários motivos, dentre eles, a pergunta que o instiga a pensar já no início da narrativa sobre o peso da alma. Quanto ao recorte teórico, a intenção é seguir com maior atenção as reflexões de Santo Agostinho, em *Confissões*, acerca da alma. Em relação aos demais teóricos antes citados, todos eles compõem a bibliografia do projeto de pesquisa desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa “Imaginação criadora na constelação conceitual do animismo”, ora credenciado junto ao CNPq.

1 “QUANTO PESA UMA ALMA?”: O ENIGMA NA TRAMA DE *COMBATEREMOS A SOMBRA*

Para uma breve apresentação da autora, pode-se dizer que a portuguesa Lúcia Jorge faz parte de um grupo seleto de escritores e escritoras que, após a ditadura de Salazar, puderam se apresentar e chegar a um lugar de destaque na literatura. Entretanto, essa tarefa não tinha sido fácil, porque fora preciso “romper as algemas” que os prendiam a um passado recente que oprimia e censurava os escritores, principalmente as mulheres. Todavia, com a liberdade assegurada, finalmente foi possível se estabelecer uma união entre a memória coletiva de Portugal e a ficção. Isso, sem procurar subterfúgios ou camuflar a realidade. Assim, nascia o romance de estreia de Lúcia Jorge, *O dia dos prodígios* (1980). Seguiram-se *O cais das merendas* (1982) e, mais recentemente, *Combateremos a Sombra*, escrito em 2007 e publicado no Brasil em 2014. Essas e outras obras de sua autoria procuram restabelecer as memórias a respeito do passado lusitano, especialmente, da época salazarista. Este período recente e marcante da História lusa foi retomado por Lúcia Jorge, em várias de suas produções, em especial, *O vale da paixão* (1998), que em 2003, chega ao Brasil, sendo renomeado como *A manta do soldado*. Nesse romance, assim como nos demais, a memória íntima tem papel de destaque, ainda que a memória histórica apareça, sutilmente, pela voz da narradora protagonista, a inominada, e é associada àquela pela ambientação familiar.

A manta do soldado rendeu à autora inúmeras homenagens. Recebeu o Prêmio Dom Dinis, da Fundação da Casa de Mateus, e o Prêmio Jean Monet, da Comunidade Econômica Europeia. Em decorrência desse reconhecimento, em âmbito internacional, estudiosos e pesquisadores passaram a apreciar suas obras e, desde então, buscam compreender e desvendar os caminhos sinuosos e instigantes de suas narrativas. Em seu país, a escritora logo foi reconhecida pela crítica e recebeu inúmeros prêmios. Entre eles, incluem-se o Prêmio Literário do Município de Lisboa e o Prêmio Bordallo de Literatura da Casa de Imprensa. Em âmbito internacional, em 2006, foi consagrada na Alemanha, com a primeira edição do Albatroz, Prêmio Internacional de Literatura da Fundação Günter Grass, atribuído pelo conjunto da obra.

As narrativas de Lúcia Jorge pertencem a essa literatura portuguesa que aborda, de maneira sensível e com maestria, assuntos pertinentes ao homem e à sociedade. Os limites geográficos e temporais inexistem e ultrapassam as fronteiras, tornando sua obra um campo fecundo para análise. Justamente por isso, o romance *A manta do soldado* (2003) foi objeto de pesquisa para a dissertação de mestrado, intitulada *A memória em A manta do soldado – Lúcia Jorge*, defendida em 2015. Esse estudo revelou a preocupação da autora em explorar o inconsciente e a memória de seus personagens, chegando até o âmago de suas almas. Essas questões relacionadas à mente e ao espírito são novamente retomadas em *Combateremos a Sombra*

(2014) que, já em suas primeiras páginas, revela a preocupação com o mundo invisível, e lança uma instigante demanda: “*Quanto pesa uma Alma?*” (JORGE, 2014, p. 12).

A enigmática e instigadora pergunta sobre o peso da alma é dirigida a Osvaldo Campos, o protagonista da trama em *Combateremos a sombra*. A questão lembra oportunamente Octávio Paz, em *O Arco e a Lira* (1982, p. 120), quando o mexicano refere-se à imagem, observando que “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si.”, no sentido de submeter a pluralidade do real à unidade, a ponto de plumas leves e pedras pesadas converterem-se em “unidades homogêneas”. Lembra, com efeito, o espanto da criança ao descobrir que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas: “custa-lhes muito reduzir pedras e plumas à abstração de quilo” (p. 120) que os dois objetos perderam sua maneira própria de ser, suas qualidades e autonomia”. Com a poesia, não obstante o poeta nomeie “pedras” e “plumas”, ele é capaz de desafiar o princípio da contradição ao afirmar que “as pedras são plumas”, ou seja, viola as leis do pensamento; cria uma metáfora. Na indagação “Quanto pesa uma Alma?”, é possível imaginar que a alma se presentifique como imagem ou objeto mensurável, algo que deva ser pesado como unidade homogênea. Diante da questão, comporta-se o leitor semelhante à criança: o que lhe custa, porém, é imaginar a alma personificada ou coisificada, suspensa por antigos ganchos ou colocada sobre o patamar de uma balança cujo fiel há de estabelecer-lhe, então, a medida exata em quilogramas.

Retomando, assim, o enredo da obra de Lídia Jorge, sabe-se que o médico psicanalista e professor Campos tem como objetivo escrever um artigo sobre esse assunto, o peso da alma, para uma revista. Embora o tema seja de tal complexidade que exigiria tempo para a reflexão, o diretor da revista, Rui Nunes, sugeriu a Osvaldo que “acrescentasse um subtítulo simplificador – *Responde um Prático*. Um atalho que lhe permitiria sair do impasse” (JORGE, 2014, p. 12). Tal proposta era devida ao atraso do psicanalista para entregar o artigo pronto, uma vez que não haveria a possibilidade de estender o prazo e, assim, retardar ainda mais a publicação. Para o psicanalista, uma enfadonha tarefa. Não que ele julgasse tal abordagem imprópria ou simplista demais. Muito pelo contrário. O professor “não podia deixar de concluir que a questão, ainda que formulada com intuito provocatório, continuava a parecer-lhe imprópria duma publicação científica” (JORGE, 2014, p. 20), já que se tratava de algo muito mais profundo.

Campos estava envolvido em seus próprios problemas e dos seus pacientes. Era uma “alma” ocupada em desvendar as possíveis causas do desequilíbrio emocional de seus clientes e, por fim, restabelecer a sanidade mental. Para o doutor Osvaldo Campos, as pessoas que o procuravam, em seu consultório, vinham para serem compreendidas. Buscavam um tratamento específico, que lhes permitissem desvendar os mistérios que se ocultavam em suas mentes e

almas. Mais do que isso, pretendiam superar suas dores e angústias, oriundas do passado, com a ajuda do psicanalista. Feridas estas que encontraram, no íntimo do próprio ser, a possibilidade de criar raízes profundas, uma vez que homem e alma são indissociáveis e “a palavra alma evoca um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivente” (CHEVALIER, 2015, p. 31). Isso quer dizer que a alma não é totalmente livre e independente, justamente por estar ligada a um corpo que ainda não pereceu e que, por isso, deve ser atendida em suas necessidades emocionais. Essa era a questão primeira para o professor, que

para responder à pergunta cretina de *Quanto Pesa uma Alma?*, ele tinha encontrado, no meio dos apontamentos, uma resposta cretina também – *Pouco, muito, nada, isto é, tudo pesa, desde que se pronuncie*. Naquele momento, Osvaldo tinha em mente as centenas de pacientes que ouvira falar ao longo da sua vida de clínico.
 “*Os meus pacientes...*” – pensou (JORGE, 2014, p. 23).

A clientela do psicanalista era composta por pacientes pagantes e os totalmente gratuitos. Mesmo assim, não havia qualquer distinção entre eles, referente ao atendimento. Entre os não-pagantes estava o angolano Lázaro Catembe, um sujeito que apresentava uma cegueira para os indivíduos de sua própria cor, jamais embarcando em ônibus guiados por motoristas negros. Uma situação que demandava inúmeras intervenções, por parte do médico, que pensava consigo:

Teria o jardineiro conseguido entrar no autocarro? Teria naquele dia conseguido ultrapassar a ideia de que havia transportes públicos que percorriam as ruas conduzidos por volantes que se moviam sozinhos? E se ainda se encontrasse numa paragem à espera de um condutor branco? (JORGE, 2014, p. 26).

Lázaro Catembe, sem dúvida, era uma das grandes preocupações do médico. Quase sempre era necessária uma intervenção mais direta para que o angolano conseguisse embarcar no veículo. Constantemente, o psicanalista ficava ao telefone, assessorando a entrada de Lázaro nos autocarros. Entretanto, essa situação causava certo desconforto para o psicanalista:

Semana após semana repetia-se a situação. Lázaro Catembe tinha a particularidade de não ver os condutores que fossem de sua cor. [...] Mas Osvaldo campos não promovia três sessões de análise por semana no seu gabinete para depois ajudar o paciente a subir ao autocarro falando ao telefone como se o analista fosse um membro da SOS Amizade (JORGE, 2014, p. 17).

Sem falar nas vezes que, pessoalmente, conduzia-o para o veículo. Tudo isso serviria para comprovar que o homem apresentava uma alma atormentada por algum acontecimento insólito de seu passado. O maior temor para o angolano era, justamente, embarcar em veículos que, segundo ele, não existiam condutores. Essa situação ocorria, porque Lázaro é personagem que

participa de uma situação por demais insólita: a de não conseguir enxergar as pessoas de sua cor e, para tomar o ônibus, ter de recorrer frequentemente ao médico para auxiliá-lo nesses momentos que beiram ao *nonsense*, à falta de sentido. Caso contrário, ia a pé para casa. Essa situação perdurou por longo tempo, até que o psicanalista resolveu interferir no caso, de forma nada usual:

“Então vamos ver se desta vez nos entendemos. Eu sigo-o até à paragem do autocarro. Se a viatura trazer condutor, o Lázaro regressa tranquilamente a sua casa. Pelo contrário, se o Lázaro entender que o autocarro não está a ser conduzido por ninguém, eu subo consigo e vamos os dois ver até onde um carro conduzido dessa forma vai ter. Vamos lá os dois experimentar...”
E foram (JORGE, 2014, p. 312).

Médico e paciente tiveram que esperar, até que o ônibus sem condutor aparecesse. Lázaro ia contabilizando, pois, “os autocarros que passavam na direção de outras paragens eram conduzidos por brancos, e ele dizia em voz baixa –‘Este tem motorista, aquele também tem, mas quando aparecer o que vai para a Flamengo, já sei que não vai ter ninguém...’” (JORGE, 2014, p. 312). E assim aconteceu, conforme previra Catembe, que anunciou: “-‘Olha, lá vem o volante a rodar dum lado para o outro, a mexer-se sem homem nenhum...’” (JORGE, 2014, p. 312). Mas o médico não se deixou abater. Conduziu Lázaro até o autocarro e embarcou junto com ele, levando-o até o seu destino, aproveitando para puxar conversa com o motorista e, assim, provar que existia um condutor.

Lázaro Catembe, ao desembarcar, pôde finalmente revelar o motivo de tal cegueira:

Lázaro chorava.
“Desculpe, doutor...”
Chorava por aquele cabrom que na guerra de Luanda, em 92, conduzia um autocarro cheio de gente, e se tinha deixado matar. Deveria ser a duocentésima vez que Lázaro contava, mas era a primeira vez que o fazia daquele modo – “Senhor, eu vinha sentado na frente, aquele condutor caiu para cima de mim, o sangue dele borrifou a mim todo, e o carro andou sozinho, sem direção, com o condutor emborcado em cima do meu peito, o volante sozinho, e o autocarro a estampar-se na esquina do Tribunal, com um estrondo. Buuung” (JORGE, 2014, p. 314).

Depois dessa revelação, Lázaro Catembe consegue sentir sua alma livre das amarras que o aprisionavam a um passado traumatizante. Passou a embarcar sozinho nos ônibus. Mas para o psicanalista, sempre era necessário certificar-se do sucesso da operação, a fim de encerrar, definitivamente, o caso em questão. Por isso, o médico “tinha voltado a acompanhar Lázaro Catembe de regresso a casa, pela segunda vez. Osvaldo queria selar a conquista da noite anterior” (JORGE, 2014, p. 315), a fim de garantir o sucesso de sua investida.

Dentre os poucos pagantes, encontrava-se sua paciente predileta: Maria London. Filha de um renomado arquiteto, ela padecia de um esquecimento voluntário, cujos transtornos obsessivos giravam em torno de pacotes:

- “Professor, desculpe a monotonia, mas voltei a sonhar que viajava num grande pacote. A princípio eu não conseguia decifrar o seu nome pelo ângulo que eu ocupava no sonho, mas era maior que o Grand Parede, e devo dizer-lhe que de novo eu não estava sozinha. Eu estava acompanhada pelo professor. [...] Ela continuou. – “Porque entretanto, eu não tinha vendido a minha alma, nem morrido, mas era praticamente o mesmo (JORGE, 2014, p. 168).

O psicanalista tratava de sua paciente “magnífica” (JORGE, 2014, p.95) com o maior desvelo. A ela, sempre dedicava um tratamento especial. Apreciava a sua companhia e, acima de tudo, sentia necessidade de desvendar os mistérios de sua alma. Osvaldo acreditava que os relatos nas sessões de análise tratavam-se apenas de meros sonhos, fantasias da paciente. Ela sempre agendava suas consultas para o fim da tarde e mantinha, com Osvaldo, uma relação estreita. Para o psicanalista, essa paciente “proporcionava-lhe um campo clínico de grande alcance, e mais do que em relação a qualquer outro paciente, ele tomava notas para descrever o caso” (JORGE, 2014, p. 95). Por isso, as anotações eram mais sistemáticas, porque Osvaldo Campos não podia confiar inteiramente em sua memória.

Maria London ia descrevendo aquilo que, a princípio, era somente um sonho:

- “Nesse domínio, era tudo muito claro. Pois mesmo no sonho eu percebia que se tratava dum barco mental. [...] Chamava-se *Alexandria* e à primeira vista tinha a forma comum dos grandes pacotes de turismo [...] quando se percebia que o barco estava preparado para receber determinada carga...” (JORGE, 2014, p. 170-171).

A confissão de London ao médico lembra, com efeito, os prazeres do ouvido, nas *Confissões*, de Santo Agostinho:

Os prazeres do ouvido prendem-me e subjugam-me com mais tenacidade. Mas Vós desligaste-me deles, libertando-me. Confesso que ainda agora encontro algum descanso nos cânticos que as vossas palavras vivificam, quando são entoadas com suavidade e arte. Não digo que fique preso por eles.
Mas custa-me deixá-los quando quero. [...] Sinto que todos os afetos da minha alma encontram, na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão dum parentesco oculto, para mim desconhecido, que entre eles existe (AGOSTINHO, 2017, p.285).

Na terapia de Campos, os prazeres do ouvido são evidentes no discurso da paciente. Maria London mencionava em seus sonhos grandes navios, mas nunca chegava a revelar a carga que traziam. Próximos ao devaneio, os sonhos dela careciam de uma análise detalhada. Não

obstante, a narrativa da paciente, proferida com suavidade e arte, vivificava, de certa forma, a imaginação criadora do terapeuta: às palavras de London intrometiam-se assim na interioridade do terapeuta e encontravam no seu íntimo lugar de dignidade. Entretanto, para surpresa dele, os navios mencionados por sua paciente preferida realmente existiam e “estava ali o barco. Uma bomba. [...] aquele era um dos barcos de Maria London. [...] Pois a duas dezenas de passos, o *Alexandria* existia” (JORGE, 2014, p. 182). A revelação foi acompanhada de uma explosão de sentimentos: “Ah! Grande cabrona! Aquela filha da puta enganou-me!” – disse, batendo com um punho no outro” (JORGE, 2014, p. 182). Agora, Osvaldo sabia que havia sido enganado por Maria London; percebe ter concedido ao discurso da analisada mais honra do que lhe convinha atribuir. Aqui o romance assume a pluralidade de ação, dada a coexistência de vários dramas, conflitos e dramas, dinamismo análogo à vida real, e o personagem Osvaldo assume a empreitada de um detetive, tal como no romance policial, para a elucidação do mistério. Restava-lhe saber o que existia por trás de toda a narrativa que tanto prazer lhe trouxera ao ouvido, conferindo-lhe o voo para sua imaginação criadora. O psicanalista passou a investigar o caso, como quem busca uma identidade desconhecida.

Doutor Campos descobriu que Maria London e seu pai, o arquiteto London Loureiro, faziam parte de uma organização criminosa envolvendo o contrabando e o tráfico de determinadas cargas. Utilizavam-se de grandes navios de passageiros para transportarem todo tipo de mercadoria ilícita, a fim de evitar qualquer suspeita. Maria London, pessoalmente, participava do esquema, viajando frequentemente nos paquetes, a mando de seu pai.

A paciente enganava o médico, mas não por ser de má índole ou por compactuar com a vida de crimes. Pelo contrário. Ela tentava, de alguma forma, passar as informações para o psicanalista, mesmo reprimindo ou distorcendo os fatos presentes em sua memória. Dessa forma, Maria London revelava, à sua maneira, aquilo que pretendia esquecer. No caso, a revelação implicaria em envolver a si e ao próprio pai, restando-lhe apenas como “opção” o esquecimento voluntário, justamente por ser considerado, pela paciente, algo doloroso demais e difícil de ser elaborado pela mente.

Para ambos os pacientes, Maria London e Lázaro Catembe, o passado e o presente eram incompatíveis entre si e representavam um obstáculo para a vivência atual. Nesse sentido, os estudos empreendidos por Clément Rosset (1988) evidenciam que “nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real” (p. 11) uma vez que “o real só é admitido sob certas condições e apenas até um certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa” (p. 11). Justamente por isso, as personagens agiam dessa forma, como seres dotados de um corpo e uma alma atormentada.

2 SANTO AGOSTINHO E O TRATADO DA ALMA

Santo Agostinho, que viveu em 354 d.C, ao tratar da natureza da alma, em *Confissões*, afirma que “o tempo não falha e não dá voltas inúteis pelos nossos sentidos: opera feitos admiráveis na alma” (2017, p. 101). Isso quer dizer que existe a possibilidade de a alma progredir, ou seja, que ela não sai ileso às diversas experiências e vivências corporais. Para Santo Agostinho, existe um constante aprendizado, e ele próprio pôde comprovar isso, pelas inúmeras transformações que seu comportamento sofreu. Alma e mente, segundo ele, são mutáveis e têm a possibilidade de múltiplas escolhas. Na esteira desse pensamento, o leitor de *Combateremos a Sombra* é conduzido para a situação em que o terapeuta Osvaldo Campos observa que tanto Lázaro Catembe quanto Maria London eram possuidores de suas próprias vontades. E, mais do que isso, tinham liberdade para agir conforme seus desejos, ainda que sofressem de certos distúrbios psíquicos. Essa possibilidade de ação já fora mencionada por Santo Agostinho, em seus escritos:

ora mover os membros do corpo segundo a vontade, ora não movê-los; ora ser tomado por algum sentimento, ora não ser tomado; ora proferir sábios pensamentos, ora permanecer em silêncio: tudo isso é próprio de uma alma e de uma mente mutáveis (AGOSTINHO, 2017, p. 187-188).

Para Octavio Paz, a passividade, desde a experiência do vazio interior até a aposta de congestão do ser, exigem uma vontade decidida a romper a dualidade sujeito e objeto:

Tudo depende do que se entende por vontade. Primeiramente devemos abandonar a concepção estática das chamadas faculdades, assim como abandonamos a ideia de uma alma à parte. Não podemos falar das faculdades psíquicas – memória, vontade, etc. – como se fossem entidades separadas e independentes. A psique é uma totalidade indivisível. Se não é possível traçar fronteiras entre o corpo e o espírito, tampouco o é discernir onde termina a vontade e começa a pura passividade (1982, p. 46-47).

Cabe então mencionar a atitude do professor Campos que, por acreditar na mutabilidade da alma e da mente, bem como na possibilidade de uma recuperação, refletia sobre o estado emocional de seus pacientes e sobre o próprio artigo que escrevia. Ao mesmo tempo em que percebia o quanto eram indissociáveis a questão sobre o peso da alma e o próprio padecimento de seus clientes, Osvaldo concluía que “a alma pesa tanto quanto aquilo que uma região sem peso pesa. Pesa o peso do Universo e o peso da sua ausência. A leveza da sua alegria e o peso da sua dor. Pesa o que pesa a consciência de si, quando se narra” (JORGE, 2014, p. 23). Mas ao mesmo

Mesmo reconhecendo que sempre estava em débito com a esposa, Osvaldo Campos preferia iludir-se. Mediante os subterfúgios usados pelo marido, que é também psicanalista, pode-se recorrer ao que Clément Rosset afirma, para dizer que

se o real me incomoda e desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela (ROSSET, 1998, p. 12-13).

De fato, o médico era uma alma em desconformidade com o mundo em que vivia. Exigia-se dele uma racionalidade que não condizia com o espírito desprendido de Osvaldo. Prova disso são as constantes observações de sua secretária Ana Fausta, a respeito dos seus atendimentos. Osvaldo tinha em seu consultório uma agenda, na qual eram anotados os compromissos do médico, pela colaboradora. Cabia a ela, além de agendar atendimentos, controlar as finanças do consultório. Esses pacientes encontravam-se em duas categorias: os pagantes e os não pagantes. O problema é que enquanto a funcionária tentava um equilíbrio entre as sessões que eram pagas e os atendimentos gratuitos, o médico agendava, por sua própria conta, um grande número de pacientes com atendimento grátis. Essa desproporção chamou a atenção de Ana Fausta, que alertava sobre o crescente número de não pagantes, todos marcados por iniciativa do médico. Então,

para cada paciente comum, havia dois gratuitos, o que dava uma média de onze que pagavam , e vinte e três que não pagavam. [...] “Só que a desproporção tende a aumentar...” – disser Ana Fausta. Por exemplo, aquele tinha sido um dia excepcional, cinco pacientes inscritos à lápis, todos por iniciativa direta do Dr. Campos. Ela estava tentando equilibrar os números, conforme combinado, só que ele ia por detrás e estabelecia compromissos indevidos (JORGE, 2014, p. 114).

Apesar dessa constatação inegável, Osvaldo Campos continuava com o mesmo comportamento, marcando terapias para pacientes que não lhe traziam qualquer espécie de recompensa financeira. Dessa maneira, é possível inferir que se trata de agir como uma forma de ilusão o que, para Rosset (1988), seria

outra maneira de se livrar do real [...]. Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho o meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada (p. 15).

Assim, de nada adiantavam os avisos emitidos por sua assistente, a fim de lhe evitar a ruína, pois o psicanalista mantinha a mesma postura. Ouvia, reconhecia o problema e persistia, numa visível atitude de negação, uma fuga do real, uma vez que

na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela, a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar (ROSSET, 1998, p. 13).

O resultado de tantos desencontros, na vida pessoal e profissional, não era mero acaso. Osvaldo percebia onde estava a falha, mas persistia em trilhar o mesmo caminho. Para o psicanalista, era inevitável agir dessa forma. Apesar dos avisos das pessoas que com ele conviviam, dos próprios números que apontavam uma disparidade entre receita e arrecadação do seu consultório e do tratamento nada convencional dispensado aos seus pacientes, nada persuadia o doutor Campos a mudar seu comportamento. No caso do professor, a realidade era “mascarada”, justamente por estar mais interessado nas questões relacionadas aos problemas da alma, do psíquico, do que às necessidades do corpo ou das convenções sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões sobre a existência da alma e sua relação com a humanidade sempre foram seguidas de certo misticismo e, até mesmo na descrença as pessoas são levadas pela curiosidade a saber mais sobre o assunto. Com se observou na introdução, desde o pré-socrático Anaxágoras; desde o Animismo, primeira concepção da natureza pelo homem, e acentuando-se com a criação das religiões, existe a prática do oculto à alma e sua possível manifestação, ainda que imperceptível, na vida das pessoas. A Ciência, que tem o Animismo e a Religião como antecedentes, também não dá conta da subjetividade, uma vez que a mente não pode fazer parte do mundo material. Tanto é verdade que o físico renomado Erwin Schrödinger recorre não somente à filosofia como também à psicologia. Ambos, físico e psicólogo, reconhecem que “A torrente de objetos externos de conhecimento fez com que o sujeito de todo o conhecimento se retirasse para o segundo plano, muitas vezes para uma aparente inexistência” (1997, p. 133). Embora dotada de invisibilidade aparente, a alma manifesta seus desejos e anseios, mesmo aprisionada a um corpo físico? Também pode depurar-se ou permanecer estagnada, obstinada a uma ideia fixa, mesmo que isso a leve a tormentos e a prováveis desencontros. Esse era, justamente, o caso do personagem Osvaldo Campos, de Maria London e Lázaro Catembe, em *Combateremos a Sombra*. Uma alma fixada em suas concepções pessoais, ao mesmo tempo em que ele, o médico psicanalista, sabia da necessidade de enquadrar-se aos padrões estabelecidos pela

vida coletiva. Sentia a necessidade e a urgência em corresponder às exigências sociais, mas seu espírito ansiava por transcender, libertar-se, por isso indagava a própria questão que lhe fora proposta: **“Quanto pesa uma alma?”**

Ora, pensar sobre a mente como alavanca sobre a matéria levou o físico Schrödinger (1997) a recorrer não somente à psicologia junguiana para refletir sobre o vazio, como também a recorrência à filosofia de Espinosa se fez necessária. Para o filósofo, maior expoente do século XVII, nem o corpo pode determinar que a mente pense, nem a mente pode determinar que o corpo se mova ou repouse. Ao que o físico se pergunta: “Não seríamos nós, portanto, os agentes de nossos feitos? Não obstante, sentimo-nos responsáveis por eles, somos punidos ou elogiados por eles, conforme o caso. É uma antinomia horrível” (p. 135), constata finalmente. Importante conclusão chega-se aqui, então, a partir dessa ideia de Schrödinger de que:

Embora a substância de que nosso quadro do mundo é construído seja produzida exclusivamente a partir dos órgãos do sentido como órgãos da mente, de tal forma que o quadro do mundo de todo o homem seja e sempre permaneça um constructo de sua mente e não se possa comprovar que tenha qualquer outra existência, ainda assim a própria mente consciente permanece uma estranha dentro desse construto, não tem espaço vivo dentro dele, não é possível identificá-la em nenhum lugar do espaço (SCHRÖDINGER, 1997, p. 136).

Retomando a obra de Lídia Jorge, na impossibilidade de responder à pergunta proposta em seu início, na narrativa conduz-se uma outra questão, também nada simplista: **“O que pesa sobre a alma?”**.

Ao que parece, as duas questões estão intrinsecamente ligadas por um mesmo fenômeno corpóreo. Ambas poderiam gozar de liberdade plena, absoluta; porém, como afirma Santo Agostinho, *“o corpo que é corrompido, pesa sobre a alma e o sentido, voltando-se para a multiplicidade, rebaixa-a para uma habitação de argila”* (AGOSTINHO, 2017, p. 185, grifos nossos).

A questão existencial sobre a alma exigiria, do psicanalista, uma reflexão e um tempo que não constavam em suas prioridades. Osvaldo sentia-se incapaz de colocar o que pensava em um artigo. Parecia mesmo ser necessário uma nova atitude científica para o caso. Mais do que isso, o doutor Campos estava ocupado, realmente, com a alma em si e não disposto a teorizar sobre o tema, pois percebia que o peso da alma estava relacionado aos próprios problemas da humanidade. No caso do romance, significaria em dizer que, para os pacientes Maria London e Lázaro Catembe, o “peso” da alma estava concentrado em suas memórias relacionadas a seus sentidos e, sem a devida ajuda do médico, talvez jamais conseguissem reconhecer ou interpretar o que lhes pesava a alma, ou sobre esta.

ABSTRACT: *The soul, as entity, is linked to the unusual and arouses interest in the most diverse areas. In the literature, the question about the soul is approached in the Lusitanian novel *Combateremos a Sombra* (2014), by Lídia Jorge, whose first question is: "How much does a soul weigh?", proposed to the protagonist of the plot, the psychoanalyst Oswaldo Fields. From this instigating questioning, this article proposes a reflection about the soul and how much it weighs, that is, to what extent the weight of the past memories of the doctor's patients is capable of influencing and transforming the current life of the characters. For that, it will be necessary the theoretical contribution of St. Augustine, in *Confessions* (2017), and his treatise on the soul, as well as Clément Rosset, in the work *O Real and its Double* (1998), deals with the double theme, related to unfoldings of personality, just like the characters in the novel.*

KEY WORDS: Soul. Wight. *Combateremos a Sombra*. Lídia Jorge

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, 354-430. **Confissões**. Trad. Lorenzo Mammi. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____. **Confissões**. Trad. Angelo Ricci. 1. ed. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1973. (Col. Os pensadores).

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, (Orgs.). **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números). Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DESCOLA, Philippe. Além da natureza e cultura. Trad. Bruno Ribeiro. **Tessituras**. v. 3. Pelotas: UFPel, 2015.

JORGE, Lídia. **Combateremos a sombra**. São Paulo: Leya, 2014.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSSET, Clément. **O real e o seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rev. Suely Bastos e Maria Clara Frantz. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SCHRÖDINGER, Erwin. **O que é vida?** O aspecto físico da célula viva. *Mente e Matéria e Fragmentos Autobiográficos*. Trad. Jesus de Paula Assis e Vera de Paula Assis. São Paulo: UNESP, 1997.

Outros fados e outros olhares sobre as relações afetivas na contemporaneidade: um estudo do romance Dentro de ti ver o mar

Other fates and other glances on the affective relations in the contemporaneity: a study of the novel *Dentro de ti ver o mar*

Eunice T. Piazza Gai¹

Rosiana Kist²

RESUMO: O presente trabalho consiste em uma interpretação do romance *Dentro de ti ver o mar*, de Inês Pedrosa, enfocando especialmente a constituição das personagens (femininas e masculinas) em seus estados afetivos e relacionais entre si e/ou no âmbito social. Apresenta a questão hermenêutica, que é a perspectiva a partir da qual ocorrem o estudo e a compreensão da obra ficcional, com base na reflexão teórica proposta por Alfredo Bosi. Além disso, através dos processos interpretativos que incluem a utilização de teorias da narrativa, além da metaficcionalidade, o trabalho busca ressaltar os pontos de vista expressos no romance acerca da condição dos seres no mundo contemporâneo. Constata, por fim, que há um rompimento com os valores familiares tradicionais, especialmente em relação ao universo feminino em transformação e que surgem novos modos de compreender as relações afetivas.

PALAVRAS-CHAVE: hermenêutica; personagens; metaficção; narrativa portuguesa; contemporaneidade.

Com o objetivo de interpretar o romance *Dentro de ti ver o mar*, de Inês Pedrosa, bem como o universo afetivo, sentimental, social e ideológico a que se refere, neste artigo, propomos, em primeiro lugar, uma reflexão acerca do ponto de vista hermenêutico, o qual indica o modo como nos aproximamos do romance e sustenta a escrita do trabalho. Para tanto, selecionamos o texto de Alfredo Bosi (1988) que nos fornece importantes reflexões sobre o que é interpretar e como pode dar-se a escuta hermenêutica; em seguida, procedemos à interpretação propriamente dita do romance, buscando explicitar a constituição das personagens, sempre levando em conta o ponto de vista da narração, isto é, a visão da autora, a sua possível intencionalidade expressa literariamente, sobre o universo do qual trata; por fim, buscamos estabelecer uma discussão acerca do universo feminino, das relações afetivas e das principais questões sociais e ideológicas ali implicadas. Com o intuito de melhor compreender e interpretar os textos literário, também

¹ Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS; docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC; Santa Cruz do Sul – RS, Brasil; e-mail: piazza@unisc.br.

² Graduada em Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas na Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC; Licenciada em Letras pela mesma universidade; Bolsista CNPQ/Pibic; Santa Cruz do Sul – RS, Brasil; e-mail: rosianakist@gmail.com.

realizamos estudos sobre o ponto de vista da narração e sobre a metaficcionalidade, aspectos que se tornaram essenciais após a escuta hermenêutica.

A escuta hermenêutica

Partimos, com base nas considerações de Alfredo Bosi (1988), da tríade autor-texto-leitor para entender algumas das questões fundamentais relacionadas à hermenêutica. O autor da obra literária desenvolve ideias, mas é o leitor quem produz sentidos para si, compreendendo o texto escrito. Da mesma forma que ler é colher, interpretar é escolher e questionar o que o texto quer dizer. E é neste querer dizer que percebemos a relação com o texto escrito numa distância “que separa (e, afinal, une) o evento aberto e a forma que o encerra” (Bosi, 1988, p. 275). O autor entende por evento “todo acontecer vivido da existência que motiva operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade”. Para que aconteça um evento, não basta que alguma coisa aconteça; é necessário ainda que esse acontecer seja assim sentido por um sujeito, no caso, o leitor, e que este situe e temporalize este evento no seu aqui e agora: é “aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constituindo-se como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla” (Bosi, 1988, p. 276). Assim, a forma é como a identidade para o humano, ligada muito mais a seus signos e símbolos, já que “a forma reflete o evento” (Bosi, 1988, p. 278).

Não há possibilidade de a construção do texto não se desenhar sob as pulsões vitais e as correntes culturais que impregnam quem o escreve. Do mesmo modo, não pode o intérprete ignorar essas interações. Por isso, Bosi apresenta dois conceitos mediadores essenciais para a tarefa do intérprete: perspectiva e tom. São elas que unificam a leitura de modo compreensível, que nos impedem de realizar uma análise mecânica e de perceber o todo da obra sem reduzi-la, já que o sujeito que realiza a interpretação não é abstrato, mas um ser com suas próprias experiências (BOSI, 1988).

Ao adotarmos uma perspectiva hermenêutica estamos percebendo o tom da obra de que Bosi fala e que “designa em literatura as modalidades afetivas da expressão” (Bosi, 1988, p. 279). É por este elemento, por captar as vibrações, que nós, sujeitos leitores, podemos fazer o texto falar. Basta-nos escutá-lo. É por isso que quando conversamos estamos em um ato hermenêutico. Temos de tentar entender o que o outro está dizendo e orientá-lo quanto ao que queremos dizer; também o círculo dessa comunicação precisa ficar aberto como um resultado dessa compreensão mútua e em desenvolvimento.

Precisamos deixar de lado a divisão do trabalho de interpretação – normalmente realizado com o espírito didático – como dois momentos distintos – o de análise e o de interpretação. É preciso, antes, o ir e vir ao todo e às partes do texto. A base do círculo hermenêutico é movimentar a leitura do todo para as partes e das partes para o todo. Por isso é importante o processo de compreensão - o que diz o texto - e de interpretação - o que o texto quer dizer. Não mais perguntamos, apenas, por aquilo que um autor queria dizer com um texto, mas o que o texto nos quer dizer a nós, ou para nós.

Considerando que os elementos linguísticos de um texto nos dão pistas para compreendê-lo, é este o caminho que a hermenêutica vai percorrer, juntamente com outros indícios, testando cada uma das hipóteses neste percurso de ir e vir. Se supomos algo sobre determinada obra, devemos recorrer à leitura de determinados trechos para corroborar ou não com nossa suspeita. Tendo muitos sentidos, o texto se desenvolve de maneiras diferentes para cada leitor.

Assim como ler, escrever é um ato solitário e, ao mesmo tempo, não. E são as personagens e a interação com elas o que nos faz imergir em um mundo de ficção e realidade ao mesmo tempo.

Ressaltamos, todavia, que a reflexão sobre o tema da hermenêutica indica um posicionamento do intérprete em relação à obra literária, não se constituindo em um método de análise. Partimos da concepção de que a hermenêutica é um aspecto preliminar a toda compreensão literária. E não apenas em relação à literatura ela é fundamental, mas toda a vida humana ocorre a partir de processos interpretativos que lhe conferem sentido. Por isso, podemos considerar que a atitude hermenêutica constitui uma condição onipresente no universo humano.

Para efetivar este estudo hermenêutico iremos nos valer de outros elementos que irão ampliar os horizontes interpretativos acerca da obra. Com efeito, ela apresenta uma estrutura complexa do ponto de vista narratológico e, para compreendê-la, é necessário adentrar em alguns conceitos próprios das teorias narrativas. Nesse aspecto, podemos identificar nela a presença da metaficção e de pontos de vista diferentes, associados às falas das personagens. E, para melhor entender a constituição das mesmas, realizamos também um breve estudo teórico sobre as personagens, os tipos de narrador e o foco narrativo, bem como sobre a técnica da metaficção. Desse modo, a partir da contextualização acerca da hermenêutica, seguimos para a apresentação do romance, das reflexões teóricas e da interpretação do mesmo.

Metaficção, narração e personagens: a estrutura complexa do romance *Dentro de ti ver o mar*

A obra *Dentro de ti ver o mar*, da escritora portuguesa Inês Pedrosa, é um romance em torno dos temas, muito atuais, de pertencimento, de identidade e de convivência entre os seres humanos. É ambientado numa Lisboa contemporânea e desenvolve-se ao redor da trajetória de Rosa, uma cantora de fado, que vive um amor insustentável por Gabriel, um homem casado e pai de três filhos. Por um longo período, a fadista é dependente do amante que a controla porque, de certo modo, no âmbito do desejo e da entrega, gostava de ser usada e de servi-lo, "gostava que Gabriel fizesse dela tudo aquilo que lhe apetecesse. [...] Da ideia de entrega absoluta" (Pedrosa, 2013, p. 23). A personagem principal deste romance tem ainda outra grande questão, a procura pelo pai. Sua mãe, Eva, uma apresentadora de televisão, nunca quisera lhe contar detalhes, muito menos dizer quem ele era. Rosa é uma fadista que privilegia canções menos melancólicas e mais eróticas, e, com essa característica da personagem, a autora faz do sexo uma espécie de subnote para o romance. É em suas letras que ela lança a sua dor e desejos, tirando a característica mais tradicional do fado, que tende para a melancolia, para dar a ele o tom imprevisível das paixões. Além de Rosa, há mais três protagonistas neste romance; são três mulheres que lutam contra a opressão e desviam-se das regras impostas em busca de si mesmas, de suas vozes, cujas vidas se entremeiam de uma forma forte e cheia de amor.

Os dramas do cotidiano individual cruzam-se neste livro com os dramas coletivos e políticos: o ataque às Torres Gêmeas de Nova Iorque e o crescimento do fundamentalismo islâmico alteram de um modo muito concreto a existência, as escolhas e os sonhos de cada uma das personagens. A história viaja entre Lisboa, Londres, Nova Iorque, São Paulo e Rio de Janeiro – e tem o fado – do latim *fatum*, significa destino - como música de fundo.

O livro é dividido em 32 capítulos e, a cada um deles, vamos sabendo da história das diferentes personagens, história essa que é apresentada desconstruída, por camadas. A narradora (ou o narrador em terceira pessoa) participa na narrativa e se comunica com algumas delas. Ainda que tenhamos uma narração em terceira pessoa, cada uma das personagens tem a sua própria voz no sentido de que a história é contada de pontos de vista diferentes. Na classificação de Norman Freedman (2002) podemos pensar que temos nesta obra um autor onisciente intruso, aquele que tem a liberdade de narrar, adotando o ponto de vista que bem lhe parece:

Pode também narrar da periferia, dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar como se estivesse de fora, de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (LEITE, 2000, p. 27).

É interessante observar que a narradora conversa constantemente com seus leitores, dirigindo-se, todavia, a uma “leitora”. Utilizamos aqui apenas um exemplo, já que é uma atitude que percorre toda a obra, num momento em que percebemos que se trata de uma voz feminina: “O caso com Rosa não lhe ocupava a mente. Não quer isto dizer que a tivesse esquecido: desengana-se a leitora se espera deste romance um consolo maniqueísta ou a confirmação de que os homens são uns biltres insensíveis” (Pedrosa, 2013, p. 27). Neste trecho, percebemos que o ponto de vista da narração está a indicar que o romance não se pretende defensor ou apologista de um só lado, no caso, o feminino, mas contempla, muito mais, as dificuldades e a complexidade das relações afetivas entre homens e mulheres.

Observamos que o ponto de vista narrativo predominante é a terceira pessoa – ainda que, como veremos mais adiante, em um dos capítulos tenhamos uma narração em primeira pessoa. A esse conjunto de perspectivas damos o nome de foco narrativo, ou seja, designamos e reconhecemos quem narra os fatos. Através dele nos são apresentadas as personagens e as várias existências são iluminadas.

A personagem é, junto com o narrador, o fator mais importante de uma história ficcional: não há enredo que se sustente sem ela, pois é a força do humano, com seus conflitos e questionamentos, que sustenta uma obra literária. Ela pode ser reconhecida pelo que o narrador informa a seu respeito; pelo que fala de si própria; através do que outras personagens dizem sobre ela. É um ser de linguagem, com fisionomia própria fundamental no texto, porque dela dependem os demais elementos criados. Ao lermos um romance,

[...] fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CÂNDIDO, 2002, p. 51).

Podemos pensar que a maioria das personagens de *DTV*M são redondas, segundo terminologia de Forster (1969), ou seja, elas são capazes de “surpreender de modo convincente. [...] Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro” (Forster, 1969, p. 61). O centro da narrativa de *DTV*M é o romance entre a jovem fadista e um homem casado. Para entendermos o desenvolvimento da personagem Gabriel, que é livreiro, e amante de Rosa, é importante saber que este fora abusado na infância e repete esse abuso com a mulher, através de violência física. Faz o mesmo com a amante, Rosa, através de violência psicológica. Para se

libertar da tirania paterna e provar que era superior ao pai, Gabriel construíra cedo uma família com Penélope, seis anos mais velha. Fascinado por segredos, o livreiro cultivava desde a infância uma obsessão pela Princesa Lina, sua amante imaginária, um desenho russo estampado numa caixa de chocolates. Conquistava suas amantes pelo encanto de sempre contar a verdade explícita: a família sempre estaria acima de suas histórias secretas de desejo. Pensava-se como um homem de princípios, generoso, solidário com a emancipação das mulheres e que sentia prazer em oferecer o seu carinho a elas.

Sua relação com Penélope tornara-se similar a uma relação entre mãe e filho. Não a desejava mais como sua mulher, mas como a mãe dos seus filhos, como num sentimento etéreo e seguro para com aquela que os gerava e amamentava. Ela, da mesma forma, via-o como um companheiro, e exigia-lhe apenas que estivesse em casa à noite e convivesse com os filhos. No entanto, ao fim das contas, trata-se de uma relação de submissão da mulher, eivada de violências e humilhações. Embora, no decorrer da narrativa, a esposa se vingue de tantos maus tratos, numa espécie de reação e vingança, a partir de atitudes irremediáveis no contexto da vida familiar, como o fato de arranjar um amante e ainda ter um filho dele, não podemos relegar certos momentos em que a supremacia do masculino se torna evidente.

Os episódios mais chocantes de toda a narrativa acontecem exatamente na relação entre o casal, quando são narrados momentos em que Gabriel se utiliza da violência física para minimizar, para diminuir a envergadura moral da esposa, torturando-a. Em um dos episódios, ao identificar que os copos utilizados no jantar não estavam bem limpos, joga-os todos ao chão, quebrando-os e pisando-os. Como se não bastasse, vem à tona uma das cenas mais chocantes da narrativa: coloca a mão da mulher sobre os cacos de vidros e depois um pé em cima da mão. Penélope geme de dor, e ele continua a pisar, cada vez mais forte, na mão da esposa. Em seguida, ordena que tire a roupa e obriga-a a limpar os cacos, nua. Desconcertando o leitor, a narrativa nos mostra um Gabriel ainda mais cruel: “[...] exigiu que Penélope lhe chupasse o sexo. Fechou os olhos e, com algum esforço de imaginação, veio-se. Depois passou a mão pelo sexo da mulher, disse-lhe que tinha pena de a descobrir assim molhada porque naquela noite ela não merecia o prazer. E foi para a cama dormir” (Pedrosa, 2013, p. 105).

Ela, naquele momento, submete-se e, estranhamente, ainda no mesmo capítulo, mesmo depois de sofrer tais torturas e críticas, revela que passou a sentir que “[...] de algum modo, consertara o marido, e isso causava-lhe uma espécie de plenitude. Tinha orgulho em passear de braço dado com ele, em exhibir a beleza dele”. Ou então, avaliava que “[...] Não sabia identificar o seu sentimento dominante: amor ou compaixão? Gabriel era um homem escangalhado, tinha sido quebrado em pedaços na infância e ela ia consertá-lo” (Pedrosa, 2013, p. 105).

Além da análise e denúncia das relações afetivas problemáticas e desiguais, o romance também trata da identidade, que é a necessidade que temos de reconhecer aquilo a que pertencemos. Na figura de Rosa isso fica mais evidente já que ela também está em busca de si mesma e da sua voz - através do fado -, de seu pai - que nunca conheceu - e de sua verdadeira mãe, que, vem a saber mais tarde, não é Eva. A sua angústia transborda pela música, pelo amor - o mais antigo dos sentimentos e que nada tinha a ver com emancipações sexuais ou renovação do feminino, como muitos que a ouviam cantar, pensavam. Sentia um amor escuro, imóvel. Aos dezoito anos, uma ruptura de ligamentos no joelho interrompeu o sonho de ser bailarina, sonho que a nutria desde criança. Depois, Rosa percebe que não precisava de ser profissional para dançar; então se inscreve num curso de dança e vai dar aulas para mulheres num presídio, num movimento de aceitação do seu corpo em equilíbrio.

A personagem da mãe (adotiva), Eva Cabral, acaba se tornando secundária na narrativa e morre aos 62 anos, logo após realizar uma cirurgia estética, mesmo sabendo que sofria de um sopro no coração. Nas palavras de Rosa, a mãe preferia a beleza à própria filha; nunca lhe contara quem era o pai. Conhecemos Eva apenas pelo olhar da narradora, quando esta se coloca na voz de Rosa e cita passagens da conturbada relação. “O que lhe dera Eva, além de sustento, dietas, caixas de maquilhagem e conselhos cínicos sobre os homens? Nem uma palavra de incentivo” (Pedrosa, 2013, p. 112). Depois da morte de Eva e da descoberta de que ela não era sua mãe natural, todavia, Rosa repensa a sua relação com ela e muda alguns julgamentos a seu respeito.

Ao redor dela há as demais personagens que estão em busca de saber a que lugar pertencem. Luísa Fontanellas é engenheira informática, filha bastarda de um aristocrata com a criada e que sofreu muito com a violência psicológica e emocional da madrasta durante a infância. Sua meia-irmã Matilde, corroborava com essa violência. A força que lhe permitiu “vencer na vida” mostra-se, de certa maneira, em função das humilhações incitadas pela injusta madrasta, pois percebemos que Luísa, ainda criança, já se afirmava e mostrava uma personalidade muito forte. É uma mulher independente, que gosta de homens ricos mas que não quer saber do apego e quando jovem abriu mão da própria filha Rosa. É ela quem salva outra personagem principal deste enredo: Farimah Farhadi, uma jovem engenheira iraniana proibida de trabalhar e que o pai quisera casar à força com um primo mais velho.

Esta personagem feminina sai em fuga de um mundo opressivo e dos estereótipos associados às mulheres muçulmanas e, para tanto, aceita o casamento com um soropositivo, Mandela, um português de origem africana. Já na Europa, uma das suas dificuldades no novo contexto cultural, era, ao caminhar pelas ruas, ultrapassar os homens na multidão, já que sempre fora ensinada a andar atrás deles. Em outro momento, Farimah se recorda do dia em que

terminara um curso com honrarias e o pai dissera, apenas uma vez, se orgulhar dela: “Orgulho não era uma palavra que, segundo as regras do Islã paterno, se pudesse aplicar às mulheres. O pai tinha orgulho nela, contra o seu próprio Deus. Na cidade livre onde agora morava, ninguém se orgulhava dela” (Pedrosa, 2013, p. 57). Mas sentia muita falta do pai e da segurança que ele lhe trazia, embrulhada num olhar de amor e carinho. Notamos aqui a ambiguidade que cerca as relações afetivas, pois, ao mesmo tempo em que a filha quer a liberdade de escolha em relação ao casamento, ao exercício da profissão, sente falta do amor e da proteção paterna.

A autora se utiliza de um recurso bastante comum nas narrativas contemporâneas: a metaficção, que pode ser definida como ficção sobre ficção, ou, ainda, como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo. De acordo com Bernardo (2010), metaficção é uma narrativa ficcional que trata do próprio processo de escrita literária num “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (Bernardo, 2010, p. 9). Pensando no duplo sentido de *metá*, em grego - depois de e além de - podemos pensar que é um fenômeno de uma ficção que fala de si mesma ou contém a si mesma. A literatura contemporânea, num processo de autorreflexão, enveredou mais fortemente pela metaficção a partir da segunda metade do século XX.

Em *DTVM* percebemos diversos esquemas metaficcionais citados por Bernardo (2010): o primeiro é o fato de que a narradora é personagem do seu próprio romance; o segundo de que as histórias conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história; o terceiro é de que as personagens se preocupam seriamente com a circunstância de se encontrarem em meio a uma história de ficção; o quarto é a hipótese de que o romance, como obra de ficção, trata de outros trabalhos de ficção; e o quinto de que o enredo sugere aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto aquele da narrativa. Como veremos adiante, a figura da bailarina russa pode ser vista como uma personagem ficcional que se pronuncia como se fosse uma “pessoa real”. De certa maneira, poderíamos pensar que o conceito tradicional de autor também é deslocado, já que, na técnica da ficção metaliterária, o escritor cria um narrador que é também autor da obra.

Na primeira parte do capítulo 25, intitulado “Crime”, o recurso da metaficção transparece na voz da Princesa Lina, que sai do retrato preso à cama de Gabriel para falar em primeira pessoa; uma narradora que tudo sabe sobre aquele que se apaixonou pela sua imagem e mais ainda sobre suas aventuras amorosas. Na segunda parte, com a retomada da voz da narradora em terceira pessoa, sabemos do momento em que ela aparece para Gabriel na livraria contando-lhe tudo o que sabe sobre ele, na intenção de o revelar. Eles então empreendem um intenso diálogo:

- Acalma-te. Sou apenas a tua narradora. Vim visitar-te porque hoje em dia não se aceitam personagens sem consistência. Tudo tem de ter cheiro, peso, cor. Toda gente tem de ser credível. Suspendeu-se o pacto entre autor e leitor, compreendes?”
- Eu sou um simples leitor. Tenho os meus direitos. Não quero passar a personagem.
- Esse é outro grande problema, disse a narradora ascendendo um cachimbo que tirou do bolso das jeans muito coçadas.
- Aqui não pode fumar.
- Quem disse? Eu posso tudo, é uma das prerrogativas da ficção. Tu tens de ser consistente. Eu posso criar os anacronismos ou universos paralelos que me apetecer (PEDROSA, 2013, p. 195).

A conversa vai nos mostrando que Gabriel se sente ferido por ter seus segredos revelados em um livro e discute com a narradora, que reage enfatizando as piores características da personagem. Até que ele corre para o escritório, pega uma pesada estátua de Dostoievski que sobrou de uma exposição e a arremessa na cabeça da narradora, que cai, “enrolada no chão, desfazendo-se em água e linfa” (Pedrosa, 2013, p. 197). Mete o que sobrou num saco de lixo e leva-o para fora da cidade, ateando fogo. E, na terceira e última parte do capítulo, a narradora fala sobre si e, neste momento, percebemos que se trata da personagem Princesa Lina – uma referência a Lina Muraviova, um retrato romântico de uma famosa galeria de artes em Florença:

Assim me tornei narradora do homem do século XXI que olhava para mim sonhando desfazer-se na pintura de cavaleiro do século XIX. A narração continua para lá dos narradores. Ninguém ousará perguntar a uma narradora inexistente se aquilo que narra é a sua vida. Como se a vida, nas mãos de uma mulher, não pudesse exceder os limites do seu corpo, da casa, da realidade concreta. Nem sequer tenho mãos: o meu retrato acaba num pulso adivinhado entre tules. Supunha-se então que a identidade feminina era um composto de rosto, cabelo, seios, decorado por sedas, joias, flores e tules. Isso a que chamamos a nossa vida não existe – é um enxame. O que distingue uma vida da outra é o murmúrio do sonho, a distância a que cada um se coloca dele, o modo de brincar aos abismos (PEDROSA, 2013, p. 198).

No capítulo seguinte, quando Rosa envia um e-mail a Gabriel, terminando definitivamente o romance entre eles, este não consegue mais se ver nos olhos da princesa russa. E a narradora explica o porquê: “Sabe o leitor que Lina desapareceu para se tornar a narradora desta história. Sabe a leitora que narrador ou narradora é indiferente; os romances acabam por não ter autor, são condensações atmosféricas. Não têm sexo [...]” (Pedrosa, 2013, p. 208). E no parágrafo seguinte: “Assassinar o autor nunca liberta a personagem, pelo contrário” e “Lina substituíra-se à narradora inicial” (Pedrosa, 2013, p. 208).

A narrativa conclui com um desfecho trágico para a personagem de Gabriel e com novos caminhos afetivos para a de Rosa. Com relação à personagem de Penélope, percebemos que ela vai se transformando ao longo da narrativa, deixando de encarnar, tal como a sua homônima, na Odisseia, a mulher que aguarda eternamente o retorno do marido, e não questiona as suas relações extraconjugais. Houve um tempo no contexto da narrativa em que arrumara um amante,

pai de um dos seus filhos, perdera o medo e enjoava tudo em Gabriel. Transforma-se assim numa Penélope às avessas, contradizendo o sentido e os valores cristalizados pela tradição a respeito do papel feminino na sociedade e na família. E decidira também que, no regresso da viagem familiar à Eurodisney, um prêmio ganho numa promoção de hipermercado, pediria a separação e despejá-lo-ia de casa – o que não chega a acontecer porque Gabriel morre de infarto ainda na decolagem do avião.

Considerações finais

Com o estudo acerca da hermenêutica e a interpretação das obras podemos refletir sobre os percursos de cada personagem, a relação entre elas e o sentido que, enquanto leitoras, podemos atribuir-lhes. Defendemos a ideia de que a atitude hermenêutica é a condição primeira para o entendimento de um texto literário que se efetiva enquanto uma linguagem segunda que precisa ser decifrada, ou desvelada.

Procuramos deixar o texto falar, e então, a partir de uma escuta sensível, deliberar sobre os aspectos de sua estrutura, da escolha semântica, dos posicionamentos ideológicos das personagens, para então articular um possível sentido para o texto. A partir da reflexão de Bosi (1988, p. 275), quando afirma que “ler é colher tudo que vem escrito, mas interpretar é eleger (ex-legere: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer?”, elencamos algumas ideias sobre o romance. Observamos que a autora Inês Pedrosa aborda em seu texto temas significativos no âmbito da construção da identidade, seja feminina ou masculina; em relação à identidade masculina, percebemos, o quanto ela é, também, forjada num contexto de violência familiar e estereótipos sociais; já em relação às personagens femininas constatamos a sua lenta tomada de consciência e o seu percurso de libertação. São mulheres que, à superfície, parecem estar inseridas nas suas respectivas sociedades, mas na realidade habitam ligeiramente à margem destas, em mundos ficcionais onde não são, essencialmente, nem boas, nem más, mas apenas o que lhes é possível ser. E vem conferir novas possibilidades de sentido para o ser feminino.

Já a relação de Rosa e Gabriel é marcada pela culpa, uma vez que a fadista está sempre em falta, se sente falhada e não consegue ter o amor completo, nem do pai, nem do amante, nem das duas mães. Assim, o romance parece alertar para estas situações de abuso emocional sofridas pelas mulheres. Rosa consegue, ao final da narrativa, libertar-se desse abuso porque consegue encará-lo, tomar consciência disso e enfrentá-lo. Percebemos a imagem de uma mulher que escolhe seu destino e não se deixa manipular por ele e vive bem com seus erros e falhas sem

justificar-se. Muito mais do que retratar a violência doméstica, percebemos na obra uma forma de denúncia dos abusos emocionais que as mulheres sofrem todos os dias.

Por isso, podemos concluir que as relações afetivas e a condição feminina, neste romance, aparecem sob um novo prisma. Num contexto de mudanças e apagamento das diferenças de gênero, da presença de migrações e de um multiculturalismo inevitável, não há mais espaço para a preservação de relações conjugais tradicionais, em geral, marcadas pela submissão e pela hipocrisia. Um vasto mundo abre-se para novas formas de relacionamentos afetivos, mas é preciso situar-se nesse contexto de turbulências e de novas possibilidades e alteridades. Portanto, este não é apenas um romance sobre o adultério, pois perpassam a narrativa diferentes questionamentos sobre quem sou eu? ou quem é ele/ela? o que gera uma profunda reflexão sobre a busca de identidade e de pertencimento no contexto contemporâneo.

ABSTRACT: The present work consists of an interpretation of the novel *Dentro de ti ver o mar*, of Inês Pedrosa, focusing especially the constitution of the personages (feminine and masculine) in its affective and relational states among themselves and / or in the social scope. It presents the hermeneutic question, which is the perspective from which the study and the understanding of the fictional work occur, based on the theoretical reflection proposed by Alfredo Bosi. In addition, through interpretive processes that include the use of narrative theories, in addition to metafictionality, the paper seeks to highlight the points of view expressed in the novel about the condition of beings in the contemporary world. Finally, she notes that there is a break with traditional family values, especially in relation to the changing feminine universe, and that new ways of understanding affective relationships arise.

KEYWORDS: hermeneutics; characters; metafiction; Portuguese narrative; contemporaneity.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Gustavo. **O gênero duplicado**. Gragoatá, Niterói, n. 28, p. 81-94, 1. Set 2010. Acesso em: 3 jan. 2017. Disponível em: <www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/download/183/170>.

_____. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou, A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PEDROSA, Inês. **Dentro de ti ver o mar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

*Sonata para pulsões (sobre *A máquina lírica* de Herberto Helder)*

Sonata for pulsions (on Heberto Helder's *A máquina lírica*)

Isadora Dutra¹

RESUMO: O artigo propõe uma análise do momento fundador da trajetória poética do eu lírico em *A máquina lírica*, do poeta português Herberto Helder. A abertura da sequência de poemas propõe a morte da mãe como o corte técnico fundador da sensibilidade poética. A partir da concepção de Julia Kristeva para o poético, percebe-se o ressurgimento do semiótico no simbólico e a economia de pulsões na obra de Helder.

PALAVRAS-CHAVE: poética. semiótico. simbólico. Herberto Helder. Julia Kristeva

Na obra de 1963, *A máquina lírica*, o poeta português da Ilha da Madeira, Herberto Helder, desenvolve uma verdadeira jornada poética, da infância até a fase adulta de um sujeito lírico e de uma poesia que evoluem ao longo dos textos. O percurso poético é estabelecido através da simultaneidade de imagens correspondentes a diferentes fases da vida, possível por meio da interferência da memória. A continuidade que se estabelece na relação entre as poesias aponta, a partir de uma cena da infância, passado reativado pela memória no presente do eu lírico, para o momento fundador da sensibilidade e capacidade de elaboração poética. A escrita poética vai sendo amadurecida conforme esse sujeito também evolui no tempo, atravessando a infância e as outras etapas da vida, fazendo referência à adolescência (*A menstruação quando na cidade passava*), juventude e período adulto, quando o poeta reflete sobre a linguagem e a poesia (poemas com uso da metalinguagem).

A “máquina com letras dentro”, nas palavras do eu lírico, vai aos poucos se revelando em cada poema tomado isoladamente, e, ao mesmo tempo, configurando-se a partir do todo do conjunto de textos que o livro apresenta. Nesse jogo, entre as partes e o todo, por meio da do jogo linguístico, Helder realiza uma série de metamorfoses imagéticas, parecendo fazer com o mesmo desenho figuras diferentes ao modo de M.C. Escher, que transforma, por exemplo, patos em peixes. Cada um dos poemas desvela a percepção poética das palavras, as configurações e reconfigurações da imaginação que levaram à capacidade da criação artística. O conjunto de textos marca o nascimento do poeta no contexto da vida do eu lírico.

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), onde também fez o pós-doutorado. Atua como docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O primeiro dos poemas, *A bicicleta pela lua adentro — mãe, mãe —*, descreve, através de imagens aglutinadas e permutadas ao longo das estrofes, uma cena infantil interrompida pela morte da mãe. Com essa temática de dor profunda, a partir da qual surgem uma série de imagens ativadas pela memória, é que inicia o livro de poesias e mantém com as demais tal relação como se estas só pudessem ser criadas justamente a partir daquela morte. O livro é feito do corte radical da ligação com a mãe e, em nível simbólico, associa o despertar da atividade criadora ao desaparecimento da figura que significa a origem conhecida da vida: a origem, digamos, física. Assim, o surgimento da poesia está associado ao fim da vida da mãe. A abertura do livro confunde as noções de princípio e de fim de algo, acumulando num mesmo ponto um pólo negativo e outro positivo e estabelecendo, portanto, um paradoxo que será marca de todo o primeiro poema, construído sobre a dialética entre duas forças aparentemente opostas.

Através dos apontamentos psicanalíticos a respeito da relação com a mãe, propostos por Julia Kristeva em *La révolution du langage poétique* (1974), construídos pela autora a partir da reavaliação de Platão, Husserl e Frege, parte-se do reconhecimento de que a linguagem é constituída na poesia por intermédio de uma economia das pulsões, presente no desenvolvimento humano, para tentar estabelecer aqui pontos de contato com a obra de Herberto Helder e possibilidades de análise para o primeiro dos poemas do livro citado, aquele que marca o surgimento do eu lírico.

Para compreender o modo pelo qual se constitui o texto poético, visto como o ressurgimento do semiótico no simbólico, Kristeva (1974) descreve o processo de desenvolvimento da significação associando-o à evolução psíquica do sujeito. Partindo da noção platônica de *chora*, sua proposta teórica, que apresenta ainda outras estruturas análogas àquela retomada do filósofo grego para caracterizar o aspecto semiótico da evolução do sujeito bem como da linguagem, demonstra como ponto fundamental o corte tético, ligado à semiologia de Hjelmslev e passível de ser identificado com as fases do espelho e da castração no plano freudiano do inconsciente, como condição para a aquisição da linguagem e desenvolvimento da mesma de acordo com as implicações simbólicas da existência humana.

Da instauração do simbólico, a tese da autora estende-se em direção novamente ao semiótico. A possibilidade de se atingir, por meio da linguagem, aquilo que ela denomina de tético em segundo grau reside no trabalho artístico das estruturas do código da língua. O retorno ao aspecto semiótico da linguagem (através do tético em segundo grau) encontra vazão na poesia. A presença de um modo de funcionar da linguagem diretamente ligado aos movimentos mais primitivos das pulsões da pré-consciência na poesia não acaba com a construção do simbólico, mas precisa necessariamente abalar essa dimensão da linguagem, subvertendo suas estruturas. A

convivência do semiótico com (e no) simbólico acontece pelo jogo entre fenotexto e genotexto, conceitos que dão conta de indicar os aspectos lógicos das regras de comunicação (simbólico) e os processos de transporte de energias pulsionais (semiótico).

É, portanto, o caminho inverso daquele realizado por Kristeva que se pretende aqui propor para desvelamento do poema *A bicicleta pela lua adentro – mãe, mãe –*, do livro *A máquina lírica*: enquanto em seu trajeto teórico a autora parte do desenvolvimento humano para explicar a linguagem poética, a intenção aqui é aprofundar o entendimento do texto no seu esquema semiótico, percorrendo uma linha de análise ligada à idéia de pulsões, atrações e repulsões aí implicadas, para ir ao encontro do sujeito lírico que se constitui por meio da linguagem poética.

A poesia de Herberto Helder imediatamente impressiona pela concentração de imagens, acrescentando o impossível à realidade e, no deslocamento dessas imagens, imprimindo a tensão fundamental gerada pelo evento da morte da mãe. O poeta desenvolve a linguagem inusitada associando termos e criando relações incomuns como, por exemplo, (...) *minha mãe, minha máquina/ mercúrio (ouvi dizer) está cheio de neve*, que aparece na segunda estrofe. O efeito de caráter surreal é ainda intensificado pela permutação constante desse aglomerado de imagens. Desse modo, as “praças descascadas” da primeira estrofe transformam-se em “resplendentes” na segunda, na qual as letras é que são “descascadas”. As alterações de nomes com adjetivos diferentes vai metamorfoseando os objetos dados pelo texto, de forma que estes nunca atingem forma fixa e mantêm-se presentes ao longo de todo poema também pela expectativa de ressurgirem continuamente sob novo aspecto.

É por esse método que alguns elementos ganham em frequência e intensidade dentro da construção poética como lua, bicicleta, mãe, neve e nome. Outro recurso bastante usado é o de deixar os elementos associados em situação de permanente ambiguidade. É o que acontece no seguinte trecho: (...) *Que hei de fazer senão sonhar/ ao contrário quando novembro empunha —/ mãe, mãe — as telhas dos seus frutos?* (versos 5 e 6 da primeira estrofe), em que não se sabe se há telhas sobre os frutos ou se estes próprios é que são as telhas de novembro, ou ainda se os frutos são da mãe. Além disso não fica claro se o que resta ao eu lírico é “sonhar ao contrário” no sentido de sonhar com coisas ao contrário ou do inverso de sonhar em função da disposição dos termos em versos diferentes. Por esses breves exemplos já é possível perceber o quão elaborada e complexa é a linguagem construída pelo poeta português.

Inicialmente, as duas primeiras estrofes parecem sugerir o momento de um diálogo entre mãe e filho, mas a continuação da leitura faz perceber que a cena é parte da memória do eu lírico, como nos exemplos: *Avança, memória, com a tua bicicleta* (primeiro verso da terceira estrofe) e *Começo a lembrar-me: eu peguei na paisagem* (primeiro verso da sexta estrofe). A memória é indicada pela

nomeação explícita e pelo uso do verbo no passado. A idéia do diálogo, no entanto, não é suprimida quando, na terceira estrofe, as noções de memória e diálogo surgem concomitantes: *Mãe, mãe — como janeiro resplende/nos satélites. Filho — é a tua memória* (versos seis e sete).

Não se trata, porém, de simples lembrança de acontecimentos vividos em um tempo diferente e distante do tempo da escrita. O eu lírico mistura memória e imaginação, além de mergulhar no emaranhado de sensações e dúvidas diante da rememoração de algo de tamanho “peso” (*telhas vergam ao peso do que me lembro*, no verso seis da sexta estrofe). Considerando, então, que realmente se trata de um diálogo, a imaginação destaca-se no momento em que se percebe que a conversa acontece com a mãe morta: os dois lembrando juntos de como ocorreu essa morte, a mãe ajudando o filho a lembrar e este último questionando sobre a realidade do fim da vida da mãe. Desse modo, a sétima estrofe traz ambas as vozes na (re)construção da cena em que morre a mãe:

Novembro – meu filho – quando se atira a flecha,
E as praças se descascam,
E os satélites se avançam,
E na lua floresce o enxofre. Pegaste na paisagem
(eu vi): era pesada.
O meu nome, o alfabeto, enchia-a de laranjas. [a mãe lembra]
Laranjas de pedra – mãe. Resplendentes, [o filho acrescenta]
as estátuas negras no teu nome, no meu colo.
(HELDER, 2000, p. 54).

O misto de memória e imaginação, que cria o diálogo com alguém morto, acaba reafirmando o caráter insólito da linguagem do poema, em que os elementos se associam de forma aparentemente aleatória, compondo estranhas combinações de imagens. Assim, tornam-se mais compreensíveis as aproximações entre, por exemplo, mãe e “atum negro”. As figuras da memória confundem-se entre si, surgindo no texto como rápidos lampejos, fragmentos de cenas, e também se mesclam aos desejos e à imaginação do eu lírico. Elas são como imagens-relâmpagos que concentram em suas combinações o tema da morte da mãe e alteram, repetindo-se e permutando-se ao longo do texto, a sequência da cena.

O menino sai de casa, num mês de neve, com sua bicicleta para comprar um atum. Esta poderia ser a cena do poema: enquanto se movimenta, ele observa a paisagem da cidade, com a neve pelas ruas e praças e aviões passando através das nuvens. O eu lírico esforça-se em lembrar daquele que foi o momento anterior ao encontro com a mãe morrendo, o corpo estendido no seu colo, pesando como o atum negro que vinha trazendo na bicicleta e gelado como a neve que fazia vergar os galhos das árvores. As imagens da memória e o sentimento confuso em relação à cena,

o “nunca mais acabando” dentro do menino e do poeta que se tornou, é que vão dando origem, no livro, ao início do fazer poético.

As imagens da realidade lembrada, ao mesmo tempo também um pouco imaginada, como acontece com quase toda memória, que mistura ao real aquilo que é imaginado como sendo real, surgem para o eu lírico como cenas de um sonho. A morte da mãe não parece real porque assim se manifesta o seu desejo de que não a tivesse perdido. Também como um sonho a mãe permanece como imagem lembrada-imaginada dentro do eu lírico:

Começo a lembrar-me: a bicicleta
Vergava ao peso desse grande atum negro.
A praça descascava-se.
E eis o teu nome resplendente com as letras
Ao contrário, sonhando
Dentro de mim sem nunca mais acabar.
(HELDER, 2000, p. 55).

Ao mesmo tempo em que o poema retoma, através da memória-imaginação-sonho, a cena da morte da mãe, vai mostrando a evolução da relação do eu lírico com a poesia. Enquanto a mãe morre, as “letras crescem” para o poeta que começa a surgir: *Enxofre — mãe — era o teu nome./ As letras cresciam em torno da terra,/ as telhas vergavam ao peso/ do que me lembro. Começo a lembrar-me:* (versos quatro, cinco, seis e sete da sexta estrofe). Com a poesia, ele transforma o “nome resplendente” do túmulo da mãe (nona estrofe) em “letras ao contrário”. O eu lírico faz a re-semiotização do simbólico através do texto poético. Isto é a poesia dentro da perspectiva teórica proposta por Kristeva (1974): a poesia é o retorno do semiótico dentro do simbólico.

Era tudo uma máquina com as letras
lá dentro. E eu vinha cantando
com a minha paisagem negra pela neve.
E isso não acabava nunca mais pelo tempo
fora. Começo a lembrar-me.
(HELDER, 2000, p. 55).

O menino saiu para buscar atum, volta e encontra a mãe morrendo em casa. A intensidade emocional, “o peso”, da visão da cena fez a infância vergar-se: *Começo a lembrar-me: a bicicleta/ vergava ao peso desse grande atum negro* (versos um e dois da nona estrofe). O poeta lembra de um momento marcante e doloroso, mas também duvida do acontecido e faz o seu questionamento no diálogo imaginado: *Mãe, se morreste, porque fazes tanta força/ com os pés contra o teu nome, no meu colo?* (versos três e quatro da décima-primeira estrofe). O filho, diante do nome da mãe escrito no túmulo, lembra a cena, imagina a conversa, sonha (quando posicionado na

imaginação) que a morte não aconteceu e deseja (quando de volta ao real presente) que a morte não tivesse acontecido.

Aos poucos, o poema deixa transparecer o sentimento de que a morte da mãe nunca acabou de acontecer, acontecendo de novo a cada lembrança. A memória, pela repetição da mesma sensação que traz de volta à consciência do eu lírico, impedindo de ser esquecida, faz dela permanência. A morte da mãe torna-se permanente, durando na emoção do eu lírico. A cena da morte deixa de ser momento passado, tornando-se uma imagem permanente dentro da memória e também da imaginação, do sonho e da poesia do eu lírico. O tempo da morte da mãe (novembro?) continuou avançando (janeiro a dentro?) ao longo de toda a vida do filho. A morte da mãe não acaba e, simultaneamente, apesar da morte, a mãe não acaba dentro do sujeito. Através da cena da morte vivenciada continuamente pela memória, a mãe revive na imaginação, mas sem excluir a igual permanência da dor.

Os satélites e as praças. E novembro
avançando em janeiro com seus frutos
destelhados ao colo. As
estátuas, e eu sonhando, sonhando.
Ao contrário tão morta — minha mãe —
com tanta força, e nunca

— mãe — nunca mais acabava pelo tempo fora.
(HELDER, 2000, p. 56).

O menino voltou com o atum e a mãe morreu. Morreu, mas ficaram as letras, aquelas da máquina: a máquina com letras lá dentro. Simultânea à apresentação da cena, o poema mostra a transmutação dessas letras, que se entende aqui como a evolução da linguagem poética do sujeito lírico: as letras crescem, abrem-se e são ao contrário. Não se trata, portanto, de qualquer letra, mas de um tipo diferente e bem específico. Como as letras, também a mãe aparece associada à máquina: *minha mãe, minha máquina* — (verso nove da segunda estrofe). É a tríade mãe-letras-máquina que faz pensar ainda mais numa conseqüente relação entre o momento da sua morte (a cena do poema) e o surgimento da poesia (o poema dá início à série do livro *A máquina lírica*).

A imagem permanente da mãe na memória funciona como estopim para a máquina de letras ao mesmo tempo em que sua morte provoca um corte na infância do sujeito lírico: enquanto algo é rompido, também alguma coisa daí nasce. Trata-se de um movimento semelhante ao que ocorre no momento do corte tético no desenvolvimento do indivíduo humano, em que a continuidade entre sujeito e objeto é quebrada para que possa acontecer a aquisição da linguagem, para que esse ser se integre ao mundo através da linguagem e da comunicação. Entendendo o processo pelo viés da psicanálise freudiana, seria preciso tomar

como referencial para o ponto do corte, da perda, as noções de castração e da fase do espelho, ou seja, é preciso “perder a mãe” para alcançar a capacidade da fala. Daí deriva, no poema, a relação da morte da mãe com a possibilidade do fazer poético.

É essencial para a evolução do processo de significação do sujeito o corte no “corpo inteiro” que é a interação com a mãe para a entrada no mundo simbólico da linguagem. Dessa perda da mãe como extensão de si mesmo é que pode surgir uma consciência tética, capaz de realizar a separação entre o corpo do eu e os demais corpos e objetos. Em outras palavras, é o surgimento do Outro que dá início ao movimento no sentido da comunicação. Esse momento do desenvolvimento engloba de forma simultânea um pólo negativo e outro positivo no mesmo acontecimento, o da posição do sujeito tético: uma perda, o corte em relação à mãe, e um ganho, a aquisição da linguagem. No caso do poema de Helder, a dor da perda da mãe está associada a uma sensibilidade poética que começa a aflorar na relação com a memória do acontecimento, que provoca a dor, o corte, e posiciona o sujeito poeta, dando início ao livro.

O próprio ritmo da *chora* semiótica, retomada por Kristeva (1974), é fundamentalmente marcado por tal concentração dos pólos negativo e positivo, sugerindo ambiguidade e dualismo na sua economia pulsional. As descargas de energias que ligam o corpo, que ainda não é corpo próprio, à mãe são, ao mesmo tempo, assimilantes e destrutivas. A pulsão é, portanto, sempre ambígua. Segundo propõe a autora, o dualismo pulsional segue a configuração da dupla hélice das moléculas de ADN e ARN, fazendo da *chora* lugar de permanente cisão. A organização sensorio-motora do corpo semiotizado é, por exemplo, dominada pelas pulsões anais e orais em relação ao corpo da mãe, o mediador da lei simbólica. O mesmo ordenamento ambíguo se mantém em relação às pulsões de morte e de vida na *chora*, entendida na perspectiva platônica como receptáculo alimentar e maternal.

A relação com o corpo materno, que é princípio de organização para a *chora*, se dá em contato direto com o caráter de destruição, de agressividade e de morte. De acordo com as considerações freudianas recuperadas pela autora, o desdobramento entre o positivo e o negativo das estruturas que dão movimento à *chora* geraria uma onda destrutiva entendida como predominante e que caracterizaria a pulsão antes de qualquer outro traço: a mais “pulsional” é a pulsão de morte. Este é outro motivo pelo qual a *chora* é definida pela constante cisão, sendo o lugar do engendramento do sujeito e também o lugar da sua negação, no qual a negatividade do processo de cargas e estases impede a sua unidade produzindo-a.

É possível ainda associar os movimentos do ritmo semiótico aos princípios da metáfora e da metonímia pela concentração negativo-positiva. Ocorrem descontinuidades das cargas pulsionais em relação aos materiais semiotizáveis (voz, gestos, cores) e as conexões e funções

resultantes delas se articulam seguindo sua similitude ou antagonismo, seja por deslizamento, seja por condensação. Portanto, o funcionamento metonímico e metafórico se encontram indissociáveis da economia pulsional que o sustenta. Estes são processos primários de deslocamento e condensação, de absorção e rejeição, que funcionam como “pré-condições inatas memorizáveis pela espécie”. Dessa forma, certas articulações semióticas são transferidas através do código biológico ou memória fisiológica, bases para a função simbólica juntamente com as limitações objetivas das diferenças sexuais e estruturas familiares e históricas.

A idéia de pólos negativo e positivo associados é fundamental para a compreensão do movimento semiótico. Quando Kristeva (1974) acrescenta aos conceitos freudianos (relativos à teoria do inconsciente), os quais ela julga indispensáveis para definir a posição do semiótico dentro de uma teoria do sujeito, a visão fenomenológica, através do sentido hilético de Husserl, ela dá continuidade à percepção do dualismo. Aproximando então a *hylé* da *chora* platônica e da Força hegeliana, a autora define este outro conceito a partir de uma negatividade que, no entanto, é participante, é uma “projeção” da “posicionalidade” do sujeito: a *hylé* “se saisit dans un raisonnement difficile, perdue dès que posée, mais nulle sans cette position”. A “posicionalidade” na fenomenologia é dada pelo conceito de *doxa*, que marca o corte no processo de significação, iniciando uma fase tética, dependente da iniciativa do desejo.

Husserl théologise cette logique profonde de la signification en faisant une origine productrice de la “libre spontanéité” du “moi”: “*Sa libre spontanéité, sa libre activité, consistent à poser, apposer, poser en antécédent et en conséquent, etc.; il ne vit point dans ces thèses comme un habitant passif; ce sont plutôt des rayons qui émanent de lui comme d’une source originelle de productions (Erzeugungen). Chaque thèse débute par une initiative (Einsatzpunkt) [plutôt: position d’entrée], par un point où la position prend son origine (Ursprungssetzung); telle la première thèse, telle est aussi chacune des autres dans l’enchaînement de la synthèse. cette initiative appartient précisément à la thèse comme telle; elle est le mode remarquable où se manifeste son actualité originelle. Elle est quelque chose comme le fiat, l’initiative du vouloir et de l’agir*”. Dans ce sens, *il n’y a qu’une seule signification*: c’est celle de la phase thétique, qui tient aussi bien la proposition que l’objet, et la complicité de l’une avec l’autre (KRISTEVA, 1974, p. 42).

Retomando as noções psicanalíticas da fase do espelho e da castração, novamente aparece a concentração de positivo e negativo na ausência do sujeito na significação e que é a condição mesma para que haja a significação. Enquanto em Husserl o corte tético instaurava a separação entre sujeito e objetos, na psicanálise, é a imagem especular que desempenha tal papel, constituindo, conforme Kristeva encontra em Lacan, o “protótipo” para o “mundo dos objetos”. A posição do eu na imagem induz à posição do objeto agora separado e significável. Além disso, é indispensável o processo de castração que conclui a separação e coloca o sujeito como significável, colocando a mãe como alteridade: “a descoberta da castração destaca o sujeito de sua

dependência da mãe e, através dessa falta, faz da função fálica (a mãe sendo o falo) uma função simbólica” (KRISTEVA, 1974). É a entrada na ordem simbólica do mundo.

A constituição do narcisismo primário é, portanto, essencial para que o sujeito passe a encontrar sua identidade no âmbito do simbólico, sem implicação com a mãe e transferindo a motilidade semiótica, aquelas descargas de energia pulsional, para o simbólico. É intensificada a abertura entre o significante e o significado que caracteriza a fase tética. O lugar do Outro é o lugar do significante. É tal abertura, o corte entre o ego na imagem e a mobilidade pulsional dirigida à mãe, que instaura o significante, o sujeito estando ausente dele. Ou seja, repete-se o funcionamento pelo qual a negatividade funda algo, nesse caso, a possibilidade de significação. A condição que torna a enunciação possível é a de que o ego se coloque no significado em função do sujeito ausente no significante. A alteração na motilidade semiótica introduz, assim, o corte significante/significado, sinônimo da sanção social.

Dessa forma, o simbólico é produzido a partir de uma ruptura fundamental. A fase tética marca o limiar entre semiótico e simbólico, sendo que o segundo compreende parte do primeiro. O simbólico designaria uma unificação que, paradoxalmente, só é possível a partir da ruptura: posição da imago, castração, instauração da tese (sujeito/objeto), que permite o desenvolvimento de uma fase tética (significado/significante). É preciso não esquecer, porém, que o semiótico é parte do simbólico. A linguagem, constituída como simbólica, protege o corpo das investidas das pulsões, livrando-o da pulsão de morte e produzindo o lugar do significante, mas pode ser assaltada por novo fluxo de heterogeneidade pulsional. É o que fazem as práticas artísticas: a poesia, “deformando” a cadeia de significante e a estrutura de significação, retoma o caráter semiótico na linguagem.

É a essa retomada pulsional que Kristeva (1974) denomina de tético em segundo grau, em que o semiótico, condição do simbólico, se revela também seu destruidor, renovando o jogo negativo-positivo. Ela destaca que é preciso uma sólida posição do sujeito pela castração para que os ataques pulsionais do tético não se percam nos fantasmas ou psicose, mas dêem lugar à reprise do funcionamento próprio à *chora* semiótica no dispositivo da linguagem. Somente quando o tético não é um rechaço da *chora* mas uma posição assumida ou sofrida pelo sujeito é que se torna possível transformar o tético a ponto de criar novas articulações. É preciso o trauma da castração para que, através do simbólico, retorne ao semiótico.

Para apontar o semiótico no texto poético a teórica recorre à questão da significação segundo Frege, reconhecendo na denotação a possibilidade para o sujeito de se separar do ecossistema no qual estava até então fundido. Trata-se ainda da posição de um objeto: de um *denotatum*. Para Frege, o enunciado do *denotatum* constitui o que se chama *Bedeutung*, uma

significação que é uma denotação e que é relativa ao corte instaurador da tese simbólica, colocando um objeto passível de ser designado. O tético é condição para a enunciação da denotação. Na arte, ocorreria um *status* particular da significação, resultante da manutenção da ambiguidade entre um sentido que corresponde ao registro gramatical e uma denotação que é dada na mesma estrutura (da proposição).

Pelo viés dos conceitos de Frege, a explanação teórica de Kristeva (1974) em *La révolution du langage poétique* vai aproximando as noções tiradas da psicanálise e da fenomenologia, que explicam a condição pré-tética, ou seja, pré-edipiana, o momento do corte e a instauração da ordem simbólica, da realidade da sintaxe dentro de um texto. A autora aponta para o reconhecimento do corte na sintaxe e a irrupção da *chora* no tético. Sabe-se que acontece uma comunhão entre a significação (tético que já é, além de uma nominação, uma proposição) e a estrutura sintática, sendo que o sujeito (denotação) e o enunciado (enunciação) representam a divisão inerente ao tético. Pode-se, a partir daí, estabelecer os elementos “sujeito” e “predicado”, ou seja, “nome” e “verbo” como duas modalidades do tético, representando o “colocado” e o “colocante”, o ligado e o ligante, a denotação e a enunciação. Assim, denotação-enunciação compõem as duas faces do corte tético.

Consequentemente, quando a *chora* semiótica ressurgir, perturbando a condição tética através da redistribuição da ordem significante, as relações sintáticas são alteradas. Para haver a transposição da *chora* no simbólico o objeto denotado precisa ser multiplicado em uma série de objetos conotados através desse abalo da sintaxe. O heterogêneo é, dessa forma, reintroduzindo na ordem do simbólico. Deixa de haver uma denotação verossímil no texto através da incompletude imposta à sequência gramatical, da perturbação fonética e também lexical. Ocorre uma eclipse sintática que impossibilita o corte tético definidor e impede o aparecimento do outro como termo sintático identificável. A frase passa a ser infinita nas suas possibilidades de aplicações de sentido.

A essa verdadeira explosão do tético corresponde aquilo que se entende por mímese. Trata-se da construção de objetos que não implicam verdade para sua realização, mas verossimilhança. Ao mesmo tempo que é retomada do semiótico, esse processo de mimetização participa da ordem simbólica, servindo-se da gramaticalidade para tratar de um objeto que é resultado da economia pulsional presente na enunciação, sendo indiferente a posição desse objeto.

Também há a linguagem poética que transgride explicitamente as noções gramaticais, como é o caso evidente de Herberto Helder. A *Bedeutung* é subvertida. A poesia torna-se capaz de não somente dismantelar a função denotativa, mas também a proposta do tético de dar posição

ao sujeito, atacando, além do *denotatum* (posição do sujeito), o sentido (posição do sujeito enunciante). A poesia é, então, o sujeito em processo. No caso de a linguagem poética deixar de ser puramente pulsional e reencontrar a ordem linguística (denotação e enunciação), além do verossímil, (re)colocando o sujeito, aí então manifesta-se, através deles, o social.

O que o afluxo do semiótico no simbólico provoca é o abalo da dicotomia verdadeiro/falso. Nesse ponto, Kristeva (1974) recorre à linguística estrutural de Kruszewski e Jakobson para trazer de volta as noções de metáfora e metonímia, antes verificadas sob a perspectiva da psicanálise em relação às pulsões. Deslocamento e condensação configuram uma dupla fundamental de procedimentos da linguagem poética, além da intertextualidade, a já descrita polissemia e a figurabilidade. Enfim, através de seus variados recursos, mas talvez principalmente, por meio da exploração do aspecto ambíguo da linguagem, como se vê em Herberto Helder, pelo abalo mais ou menos intenso das estruturas sintáticas, a poesia promove o constante duelo entre o semiótico e o simbólico.

Reaparece, portanto, o caráter dialético, baseado no jogo positivo-negativo das pulsões ou na paradoxal relação em que o semiótico é base indispensável para o surgimento do simbólico ao mesmo tempo em que o ameaça com a sua destruição, como na poesia de Herberto Helder (a perda da mãe em relação à possibilidade do fazer poético) e na própria explicação teórica acerca do mecanismo propulsor do poético. A dialética em Helder acontece a partir não só da construção temática, mas sobretudo no próprio conteúdo pulsional (sendo já a pulsão algo carregado de ambiguidade) por trás do tema: a morte da mãe como impulso para o aparecimento do poeta, a negatividade originando uma identidade possível para o eu lírico, capaz de transmutar dor em criação.

A poesia, nesse caso, surge como um renascimento semiótico para o indivíduo destruído pela morte do Outro. Lembrando Paul Ricoeur ([sd], p. 468), a morte de um outro próximo inevitavelmente traz a lembrança angustiante da própria morte. Esse autor considera a perda, a separação, como ruptura da comunicação, tendo no morto aquele que não responde mais (e aqui é preciso lembrar que o poema de Helder é um diálogo imaginado com a mãe morta), constitui uma “ amputação” de si mesmo, já que o outro é parte da identidade do eu. O sentido de perda de si mesmo se intensifica na situação da morte da mãe, tendo em vista o papel mediador do corpo materno, apontado pela psicanálise, que já foi fisicamente parte integrante do corpo do próprio sujeito: por isso a idéia do renascer na poesia.

A etapa seguinte à perda, ainda conforme o filósofo francês, é o luto, entendido como reconciliação com esta perda, através da interiorização do objeto de amor que assim jamais se perde. É o que faz o eu lírico no poema citado, sem antes deixar de “confirmar” a morte no

questionamento do diálogo imaginado (que reflete o auto-convencimento da realidade da perda, pois não há resposta), resolvendo através da memória a antítese presença-ausência da mãe: *Ao contrário tão morta — minha mãe — / com tanta força, e nunca / — mãe — nunca mais acabava pelo tempo fora*. Dessa forma, pôde o sujeito, destruído no momento daquela morte, se refazer na retomada do semiótico. Se confirma, nesse sentido, a noção de negatividade como descarga primordial de energia para o engendramento do sujeito: a dupla negatividade da morte do corpo uma vez responsável pelo ordenamento da *chora* e da consequente desestabilização da identidade do “corpo próprio”.

Da falta é que se produz algo, agora positivo, e, daí, desencadeando o movimento característico da *chora* semiótica, da *hylé* de Husserl, da dialética hegeliana e do semiótico já dentro do simbólico. O jogo positivo-negativo é ponto em comum entre as considerações teóricas expostas por Julia Kristeva (1974) e é justamente esse ondular entre opostos que também marca a temática do texto de Helder, contrapondo à mortalidade humana a criação do objeto perene, a poesia. O poeta faz do fim um novo princípio e surge da morte da mãe a possibilidade de criação. Em seu andamento, o poema vai se produzindo de oscilações entre imagens da memória que se desfazem para dar lugar às imagens da imaginação, do sonho, do desejo. Como numa sonata de Beethoven (*Pathétique*) à uma melodia se sobrepõe outra e a essa se sobrepõe à primeira, como diz-se do compositor: a melancolia e a revolta se encontram; ou, então, é a revolta e a esperança (*Apassionata*) que se chocam e, desses duelos, se faz a música assim como a poesia do autor português.

Na poesia de Herberto Helder, há constantemente uma luta entre a língua da gramática e a “língua dentro da língua”, que é a sua criação, ou seja, há uma luta entre um princípio simbólico e outro semiótico. Nessa luta, o semiótico provoca a explosão do simbólico, colocando-o em vias de dissolução, sem, no entanto, desprender-se completamente dele. O simbólico atravessado pelo semiótico não pode comunicar um sentido estável. A instabilidade passa a ser o pressuposto da linguagem poética. Instabilidade que se manifesta ainda no poema citado pela mobilidade permanente das imagens, pelo jogo calidoscópico que permuta fragmentos, alterando intensamente os quadros que se apresentam ao leitor. A mobilidade de imagens e de sentido é expressa também no recorte temporal que a linguagem cinematográfica de Helder propõe, retomando a mesma cena continuamente, fazendo a leitura voltar no tempo através da repetição (com diferença) da cena da morte, num plano microscópico, e do recurso da memória, num plano macroscópico.

A escrita poética só pode constituir-se como movimento. O poema torna-se processo, sempre retomado, num permanente adiar do silêncio anunciado pelo poeta. Se a linguagem

poética precisa impôr a dissolução ao simbólico para existir como escrita expressiva num nível mais profundo, tal dissolução só pode acontecer até certo grau. Este é o paradoxo da poesia, ao mesmo tempo pretender dissolver o simbólico e depender dele como seu suporte. A luta no espaço do poético acontece no limiar da dissolução completa, ou seja, no limiar do silêncio. Nesse sentido, a poesia existe como sombra de sua própria morte. A metalinguagem poética que tematiza a dissolução é a intensificação dessa sombra. As imagens da morte, tão presentes na obra de Herberto Helder, se voltam para essa morte derradeira, anterior à morte em si, que é a impossibilidade de expressar o profundo humano, cristalizada no paradoxo entre o simbólico e semiótico.

De outro lado, a morte da mãe, que é estopim para o nascimento do sujeito poeta em *A máquina lírica*, é origem da linguagem poética. Desse modo a trajetória do poético vai da morte para a morte. A figura da mãe funciona como força propulsora da criação, ela própria criadora na gestação e no nascimento. O desaparecimento da mãe é a primeira dissolução que desordena o simbólico. Diante da sua morte os sistemas ordenados deixam de significar, exigindo a imposição do semiótico, do fluxo pulsional da língua para expressar. O ressurgimento do semiótico corresponde a um renascimento da linguagem, que, sem significar, é morta; do sujeito, que nasce poeta depois de seu próprio aniquilamento através da morte da mãe, e do poético, que, por meio da irrupção do semiótico, permanece acontecendo. A repetição da cena da morte da mãe no poema remete à permanência do poético, na sua instabilidade de sentidos característica, mas constante na sua presença, na sua possibilidade. A mãe que não acaba de morrer, figura (mãe/morte) retomada pela memória e pela repetição da cena na poesia, continua impulsionando a força criadora do fazer poético.

Ao contrário tão morta – minha mãe –
com tanta força, e nunca

– mãe – nunca mais acabava pelo tempo fora.
(HELDER, 2000, p. 56).

A mãe não acaba, assim como o poético. Eles são constantemente renovados. O poético é renovado pelo semiótico (no simbólico) e a mãe é renovada no semiótico (pela memória). A mãe morta é a mãe ao contrário. A mãe é origem, é nascimento, é vida. Ela estando morta é ela ao contrário. Morta “com tanta força”: a morte da mãe tem um impacto profundo no eu lírico, primeiro como aniquilamento de si mesmo, segundo como surgimento do poeta. A força da morte da mãe aponta para dois pólos opostos, morte e renascimento/vida, reproduzindo a luta paradoxal da linguagem poética. Essa força é que permite que a mãe nunca esteja morta, que faz

com que ela não acabe “pelo tempo fora”. Ela permanece no tempo-dentro da memória e continua existindo na poesia da qual é o motor. De outro lado, o processo contínuo da poesia renova a mãe permanentemente. É uma máquina de retro-alimentação a lírica de Herberto Helder. Por isso, a obra do autor é marcada pelo sentido de processo, estando em constante estado de impermanência e incompletude, mas sempre em processo de se completar de novo. A poesia nunca mais acaba, se refazendo nos acréscimos, expansões e transformações, num moto-contínuo. A máquina reproduz os movimentos orgânicos de inspiração e expiração, com momento de dilatação e momentos de conclusão (inclusiva). Há períodos em que a obra se retém e períodos em que se expande de novo. A “toda poesia” de Helder só pode ser toda até aquele momento. “Toda” é termo circunstancial e nunca definitivo; “toda poesia” é toda poesia incompleta, paradoxo da criação.

A mãe constitui, porém, uma figura ambígua, apontando para duas ideias: de um lado, tem-se a irrupção do semiótico no simbólico a partir da força propulsora que vem dela; de outro, a mãe pode ser entendida associada ao simbólico na medida em que está ligada ao idioma ordenado pela gramática. A “língua dentro da língua” precisa de autonomia em relação à língua-mãe, a língua materna. A poesia também se faz da luta violenta entre a língua e a outra língua do poético. O surgimento do semiótico não acontece sem destruição. A força motora do poético é a mãe em estado de dissolução, a mãe morta. Mas a mãe morta também renasce através de sua presença no poema. Há um constante movimento de vida para morte e de morte para vida na linguagem poética. A língua depois da morte (da mãe, da língua, da língua-mãe, do simbólico) renasce como outra língua (da poesia, do semiótico). A outra língua também diz respeito à presença da mãe sonhada, imaginada e lembrada, a que fala ao filho em diálogo, reconstituída “toda”, saída do silêncio através da linguagem-diálogo poético: a mãe recriada.

A palavra mãe, separada pelos travessões que marcam o diálogo imaginado/lembrado/criado, fica distinta de todo o resto no poema. A figura da mãe destaca-se do todo, salta fora do corpo do texto pela separação das marcas gráficas. A mãe não acaba nunca e constitui um além-língua distinto de tudo. Mãe é a palavra/figura que pode travar duelo com o silêncio. É a presença da mãe que adia o silêncio, sendo este ao mesmo tempo ameaça e conclusão natural e desejada para o poético. A mãe, renovando o fazer poético, impede a dissolução completa. O silêncio encontra espaço dentro do simbólico através do semiótico, passando a existir por dentro da própria linguagem e não apenas como oposição exterior a ela. A morte da mãe, o silêncio maior, traz para dentro da poesia o silêncio do simbólico e a voz do semiótico. O simbólico se cala temporariamente (ou pelo menos diminui o tom de voz) para que

se ouça uma outra sonoridade. A poesia é uma outra sonoridade, a do duelo das pulsões, tal como uma sonata.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the founder moment of the lyrical self poetic path in *A máquina lírica* by the portuguese poet Herberto Helder. The opening of the poems sequence proposes the mother's death as the thetic cut that founds the poetic sensibility. From Julia Kristeva's concept for the poetic, it is possible to notice the revival of the semiotic function within the symbolic and the pulsional economy in Helder's work.

REFERÊNCIAS

HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, [sd].

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautrémont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

*O conto *The story of an hour* de Kate Chopin como veículo de transmissão de memória cultural*

The story of an hour of Kate Chopin as a transmission vehicle of cultural memory

Ilse Maria da Rosa Vivian¹

Talita François Wahlbrinck²

RESUMO: O presente estudo tem por objetivo analisar o conto *The story of an hour* (1894), traduzido como “A história de uma hora”, da escritora norte-americana Kate Chopin (1851-1904), como veículo de transmissão de memória cultural. Quer-se demonstrar que esta narrativa clássica apresenta a capacidade de, com a sua simbologia, expressar conhecimentos a partir dos quais é possível que mulheres se reconheçam a partir de suas próprias diferenças. Propõe-se, inicialmente, compreender o conceito de memória, procurando cruzar as interpretações de diferentes teóricos como, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan e Aleida Assmann, que se debruçaram sobre esta questão. Posteriormente, procura-se delinear a identificação de quatro formas de memória, são elas: memória individual, memória coletiva ou social, memória política e por fim, memória cultural. Subsequentemente, objetiva-se uma observação mais aprofundada a respeito do conceito de memória cultural, justamente por ser este o elemento direcionador deste estudo para que, enfim, se possa relacioná-lo ao objeto literário clássico em questão. Acredita-se que através destas e outras leituras, em que a narrativa é produzida concomitante ao reconhecimento do si-mesmo e do outro, partilha-se uma memória cultural, cuja representação faz com que muitas mulheres possam reconhecer-se e libertarem-se.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa. Kate Chopin. Memória Cultural. Mulheres.

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo analisar o conto *The story of an hour* (1894), traduzido como *A história de uma hora*, da escritora norte-americana Kate Chopin (1851-1904), como veículo de transmissão de memória cultural. Objetiva-se demonstrar que esta narrativa clássica apresenta a capacidade de, com a sua simbologia, expressar conhecimentos a partir dos quais é possível que mulheres se reconheçam a partir de suas próprias diferenças.

Propõe-se, inicialmente, compreender o conceito de memória, procurando cruzar as interpretações de diferentes teóricos que se debruçaram sobre esta questão. Posteriormente, procurar-se-á delinear a identificação de quatro formas de memória, são elas: memória individual, memória coletiva ou social, memória política e, por fim, memória cultural. Além de identificá-las,

¹ Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Professora do Mestrado em Letras e do Curso de Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões; ilsevivian@hotmail.com

² Mestranda em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, talitafrancois@hotmail.com

o estudo dissertará, brevemente, acerca de cada uma delas, visto que, como já exposto por Aleida Assman (2006, p. 211): *It is often not easy to determine where one type of memory ends and another begins.*³ Subsequentemente, observa-se de forma mais aprofundada a respeito do conceito de memória cultural, justamente por ser este o elemento direcionador deste estudo para que, enfim, se possa relacioná-lo ao objeto literário clássico em questão.

Certos recortes de experiências narradas no discurso de Louise Mallard, personagem principal de *The story of an hour*, revelam marcas associadas a determinados sistemas que envolvem crenças, comportamentos, a própria cultura e relações sociais da época que são retratadas no conto. Desvendar estas experiências metaforizadas é fundamental para entender como estas práticas funcionam.

Quanto aos procedimentos metodológicos que tecem o fio condutor dessa análise, estes se dão através de, primeiramente, uma pesquisa bibliográfica seguida de uma tentativa hermenêutica, partindo dos pressupostos de Gadamer (1998, p.72), de que “o objetivo da hermenêutica é sempre o de restituir e de restabelecer o acordo, de preencher as lacunas.” Para além de formalidades metodológicas, intenta-se, ao longo deste estudo, adotar uma postura que o filósofo chama de autêntica atitude hermenêutica:

A atitude hermenêutica supõe apenas uma tomada de consciência que, ao caracterizar as nossas opiniões e os nossos preconceitos, os qualifica como tais, e lhes retira, do mesmo lance, o seu caráter excessivo. E é realizando esta atitude que damos ao texto a possibilidade de surgir na sua diferença e de manifestar a sua verdade própria contra as ideias preconcebidas com que, antecipadamente, o confrontávamos. (GADAMER, 1998, p.78).

Busca-se, ainda, apoio na concepção de Tzvetan Todorov (2011, p. 219) com relação às peculiaridades que caracterizam o processo da interpretação, pois “a interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, das suas posições ideológicas, segundo a época. Para ser interpretado, o elemento é incluído em um sistema que não é o da obra, mas o do crítico.” Assim, a hermenêutica exige que o leitor empreenda um processo de análise e arrisque sua interpretação, num diálogo que confronta as condições históricas e culturais do texto e do leitor.

A MEMÓRIA E SUAS CATEGORIAS

Como já exposto, julga-se pertinente observar o conceito de memória. Mas, antes de adentrar neste termo de maneira específica, convém chamar a atenção para a relevância da

³ Muitas vezes não é fácil determinar onde um tipo de memória termina e outro começa. (Tradução nossa).

experiência, dado que só se pode ter memórias a partir de experiências, sejam elas pertencentes ao tempo cósmico ou ao tempo fenomenológico.

Ainda em 1933, o filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1892 -1940) redigiu um ensaio intitulado *Experiência e pobreza*⁴, no qual elenca a diminuição da transmissão de experiências. O autor demonstra que esta crise conduz os indivíduos a uma realidade mais pobre no que diz respeito a experiências transmissíveis, o que os leva a uma privação cultural que configura um panorama de barbárie. Fica-se pobre porque não se tem mais experiências duráveis, ou seja, memórias. O autor elucida, ainda, que isso ocorre não porque não se tem o que contar e transmitir, mas porque não se sabe como fazê-lo.

Faz-se, aqui, usufruto de um dos seus questionamentos iniciais para, também, introduzir o leitor no conceito de memória, pois, afinal, qual seria o valor do patrimônio cultural sem sua vinculação à vida de tempo cósmico? Observa-se que o modo de vinculação com as experiências se dá através da memória. E se delas se é desprovido, que tipo de patrimônio espera-se ter? Esquece-se, em decorrência, do que já se aprendeu, do que se construiu, do que se valoriza e, portanto, do que se constitui uma identidade.

A memória pode ser entendida conceitualmente como “a possibilidade de dispor de conhecimentos passados. Por conhecimentos passados se entende aqueles que “de qualquer modo, já estiveram disponíveis, e não já simplesmente *do* passado.” (ABBAGNANO, 2012, p. 759).

Justifica-se a reflexão e estudo sobre a temática na atualidade? Tanto Pierre Nora (1931 -), quanto Aleida Assmann apresentam um cenário de *boom* em relação ao aumento de pesquisas sobre a memória. Para Pierre Nora, o fato se deve exatamente ao motivo já exposto por Walter Benjamin: a memória se tornou algo inexistente. Para Aleida Assmann, há uma série de fatores, como por exemplo, o colapso das narrativas canônicas no tempo final da Guerra Fria, o que era uma oportunidade de interpretação do passado e orientação do futuro, a situação pós-colonial que priva indivíduos das suas histórias e culturas de origem, a situação pós-traumática após o Holocausto e as grandes guerras e o declínio das gerações que testemunharam estes episódios e, por fim, a nova revolução digital na comunicação tecnológica.

Pierre Nora (1981, p. 9) apresenta seu conceito de memória como vida:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.

⁴ Disponível no endereço <https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf>

Nora (1981, p.15) diz ainda que “o que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar”.

Pode-se perceber que, ao longo dos anos, principalmente a partir da terceira década do século passado, diferentes teóricos formularam diferentes concepções sobre os tipos de memória possíveis. Para introduzir estas categorias, começar-se-á pelas interpretações que mais se aproximam do que geralmente se pensa quando a proposta é categorizar memórias.

Maurice Halbwachs (1877 – 1945) foi um sociólogo francês da escola durkheimiana que, na vanguarda, observou as memórias como individuais e coletivas. Para ele, a memória individual é construída e fortalecida em grupo, através do compartilhamento de memórias. Seguindo este raciocínio, o número de memórias existentes coincide com o número de grupos. Halbwachs (2006, p.30) afirma que

Nossas lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.

Nesse sentido, trata-se mais de uma complementação entre as memórias, ou seja, a interdependência insolúvel entre a memória individual e a coletiva, que uma memória implicada à outra. Dessa forma, toda memória individual se apoia em memórias coletivas, e toda memória coletiva se apoia em memórias individuais. Para Halbwachs (2006, p. 64),

É muito comum atribuímos a nós mesmos, como se apenas em nós se originassem, as ideias, reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspiradas pelo nosso grupo. Estamos em tal harmonia com os que nos circundam, que vibramos em uníssono e já não sabemos onde está o ponto de partida das vibrações, se em nós ou nos outros. Quantas vezes expressamos, com uma convicção que parece muito pessoal, reflexões tiradas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa! Elas correspondem tão bem à nossa maneira de ver, que nos surpreenderíamos ao descobrir quem é seu autor e constatar que não são nossas. “Já havíamos pensado nisso” – não percebemos que somos apenas um eco.

Em meio a tantas nomenclaturas já instituídas, quanto aos tipos de memórias, segue-se, aqui, o raciocínio de Aleida Assmann. Como primeiro modo de memória, ela também opta pelo termo individual. Para ela, assim como para Halbwachs, as memórias individuais, ou episódicas, como ela as subcategoriza, dependem de uma rede maior para existirem.

Essas memórias são voláteis: algumas desaparecem por completo, outras passam por transformações ao longo do tempo, juntamente com as transformações do sujeito que as possui. Mas uma característica que é própria a todas elas, conforme Assmann (2006, p. 213) é a de que: *“As these are embodied memories, they are defined by clear temporal limits and extinguished with the death of the person.”* Não obstante, *“In the shape of stories and anecdotes transmitted in oral communication, some of the episodic memories can transcend the individual person’s life span.”*⁶

A memória social ou coletiva é aquela que, como expôs Halbwachs, se constrói, se desenvolve e se sustenta na interação com outros indivíduos a partir da troca de significados. Além disso, possui também a capacidade de ser compartilhada com outros grupos, que não familiares. Esse fenômeno acontece até mesmo em grupos que jamais se conheceram, mas que partilham memórias em comum. É uma das modalidades de memória social a memória geracional. Ainda segundo Aleida Assmann, a memória social é intergeracional, enquanto que as memórias políticas e culturais são transgeracionais.

Compreende-se, então, que tanto a memória individual quanto a social caracterizam-se por existirem em espaço curto de tempo. Porém, a memória política e a memória cultural, caracterizam-se por existirem em um espaço de tempo mais longo. Estas últimas não necessitam da vivência para serem o que são, pois são mediadas por símbolos e outras representações materiais, modos de educação e situações de natureza repetitiva e participação coletiva.

A memória política pode ser observada através do modo com que certo grupo recorda certos eventos históricos pertencentes às suas realidades e, também, no modo como um grupo forma ideologias e constrói uma identidade social e de natureza política a respeito destes acontecimentos.

MEMÓRIA CULTURAL

Chega-se, agora, à questão da memória cultural. E sobre ela, o que se quer enfatizar é que, diferentemente das outras formas de memória expostas, ela não se apoia na interação entre a recordação e o esquecimento, mas em uma tríade. Conforme Assmann (2006, p.220), *“This third category refers to the cultural function of storing extensive information in libraries, museum, and archives which far exceeds the capacities of human memories.”*⁷

⁵ Como essas são memórias corporificadas, são definidas por limites temporais claros e se extinguem com a morte da pessoa.

⁶ Na forma de histórias e anedotas transmitidas através da comunicação oral, algumas memórias episódicas podem transcender a vida de cada pessoa.

⁷ Essa terceira categoria refere-se à função cultural de armazenar informações extensas em bibliotecas, museus e arquivos que em muito excedem as capacidades das memórias humanas.

Ao se traçar um paralelo com as memórias sociais e políticas, a autora (idem, p.221) explica:

Whereas political memory is defined by a high degree of homogeneity and compelling appeal, cultural memory is far more complex, because it includes works of art that retain more ambivalence and allow for more diverse interpretations. While the symbolic signs of political memory are clear-cut and charged with high emotional intensity – such as a graffiti on a wall, a slogan on a license plate, a march or a monument – the symbolic signs of cultural memory have a more variegated and complex structure that allows and calls for continuous reassessments and reinterpretations by individuals. Political memory addresses individuals first and foremost as members of a group; cultural memory relates to members of a group first and foremost as individuals. While political memory draws individuals into a tight collective community centered around one seminal experience, the content of cultural memory privileges individual forms of participation such as reading, writing, learning, scrutinizing, criticizing, and appreciating and draws individuals into a wider historical horizon that is not only transgenerational but also transnational. The structure of neither political nor cultural memory is fixed but permanently challenged and contested. Its very contesting, however, is part of its status as lived and shared knowledge and experience.⁸

Tendo em vista que uma característica peculiar da memória cultural é compreender a ambivalência das obras de arte, vislumbra-se, agora, o cerne deste estudo. Há diferentes estudos que analisam obras de arte, podendo citar-se literatura e fotografia como sendo manifestações de memória cultural. A título de exemplo, cita-se a análise da fotografia da artista Lorie Novak, que é analisada por Marianne Hirsch e Valerie Smith no artigo *Feminism Cultural Memory: An Introduction* publicada no livro *Signs – Journal of Women in Culture and Society* da *University of Chicago* (2002, p.2)⁹: *“In posing but not foregrounding the question of gender, Novak’s photograph points to its elusive yet pervasive presence in the making of cultural memory.”*¹⁰

Ao longo deste livro, muitos outros estudos se debruçam sobre os mais variados produtos artísticos de uma sociedade: mídias visuais, música, óperas, filmes, narrativas literárias escritas, rituais, leis, narrativas orais, mitos, culinária e até mesmo a respeito do silêncio para

⁸ Ao passo que a memória política é definida por um alto grau de homogeneidade e apelo convincente, a memória cultural é muito mais complexa, porque inclui obras de arte que mantêm mais ambivalência e permitem interpretações mais diversas. Enquanto os sinais simbólicos da memória política são claros e carregados de alta intensidade emocional - como um grafite na parede, um slogan em uma placa, uma marcha ou um monumento - os sinais simbólicos da memória cultural têm uma estrutura mais complexa e variada que permite e exige reavaliações e reinterpretações contínuas por indivíduos. A memória política aborda os indivíduos, em primeiro lugar, como membros de um grupo; a memória cultural se refere aos membros de um grupo em primeiro lugar, e acima de tudo, como indivíduos. Enquanto a memória política atrai os indivíduos para uma comunidade coletiva rígida e centrada em torno de uma experiência seminal, o conteúdo da memória cultural privilegia formas individuais de participação, tais como ler, escrever, aprender, escrutinar, criticar e apreciar e atrai os indivíduos para um horizonte histórico mais amplo que é, não só transgeracional, mas também transnacional. A estrutura da memória política e cultural não é fixa, mas permanentemente desafiada e contestada. Suas contestações, entretanto, são parte de seu status como conhecimento e experiência vividos e compartilhados.

⁹ Disponível em <http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/340890>

¹⁰ Ao apresentar, mas não colocar em primeiro plano a questão do gênero, a fotografia de Novak aponta para sua presença elusiva, mas omnipresente, na elaboração da memória cultural.

desvendar de que modo se articulam como veículos de transmissão e representação de memória cultural. Conforme Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002, p. 6),

These narratives are based on historical knowledge; on cultural myths and symbols; on desire, identification, and imagination; on denial and repression. They are fragments of stories, responding to the limited fragmentary clues on which they are built.¹¹

Desse modo, compreende-se que a narrativa observada neste artigo é carregada de conhecimentos históricos, sociais e culturais relacionadas à época em que foi escrita. No que diz respeito às questões do casamento, especificamente no que tange o papel desempenhado pela mulher, sabe-se que o gênero feminino vivia grandes restrições e tinha, como missão de sua vida, o casamento. Entre suas incumbências, pode-se listar ser sempre solícita e submissa ao cônjuge, ser presente na educação dos filhos e nos cuidados do lar. Como consequência, não havia espaço para desempenhar papéis que tivesse, simplesmente, vontade de desempenhar. O peso do patriarcado impedia mulheres de se reconhecerem em suas diferenças.

Cabe salientar que essa realidade ainda se faz sentir na contemporaneidade. Embora crescentes ondas de mobilização de libertação do gênero feminino tenham ocorrido ao longo dos séculos, como o feminismo, por exemplo, ainda há muito a conquistar para que se possa vislumbrar igualdade de gênero como uma realidade cultural nas sociedades contemporâneas.

Quando Marianne Hirsch e Valerie Smith (idem) expressam que as narrativas são fragmentos de histórias, entende-se que, através delas, se entrelaçam discursos de indivíduos participantes de um contexto social específico e que, nas narrativas, expõem suas ideologias, crenças, mitos, identidades e desejos.

Este é o modo como se observa o trabalho de Kate Chopin: como uma colcha de retalhos repleta de vivências, sentimentos, repressões e descobertas de um coletivo feminino, mas expostas como descobertas individuais, de uma personagem ficcional. Os significados resultantes deste entrelaçamento nem sempre são algo evidente, sendo, muitas vezes, necessário que se procure interpretar o que não foi dito, ou de que modo algo foi dito. Compreende-se que, devido à rigidez de certos padrões sociais e culturais, como por exemplo o patriarcado, o uso de metáforas e símbolos foi uma solução para se enunciar e, indo além, se narrar de modo a gerar sentido somente a quem quiser encontrá-lo.

Julga-se importante, também, citar o livro *Methods for the study of literature as cultural memory*¹², que foi resultado do *XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as*

¹¹ Essas narrativas são baseadas em conhecimento histórico; em mitos culturais e símbolos; em desejo, na identificação e na imaginação; na negação e na repressão. São fragmentos de histórias, respondendo às pistas fragmentadas e limitadas sobre as quais são construídas.

Cultural Memory" no ano de 1997. Nele, colaboradores de diferentes universidades de todo o mundo exploraram uma ampla variedade de métodos para o estudo da literatura como memória cultural, justificando que, na literatura, o passado pode ser re(a)presentado e resgatado no presente de várias maneiras e em formas muito diversas. Através de contribuições valorosas e de grande originalidade, são abordados problemas, não só teóricos, mas, também, análises práticas de obras específicas.

MEMÓRIA CULTURAL EM *THE STORY OF AN HOUR*

Suportando o recorte que se fez do conto *The story of an hour*, apresenta-se a reflexão de Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002, p. 5):

*In a variety of ways, feminist theory can provide a valuable lens through which cultural memory may be studied. Indeed, gender, along with race and class, marks identities in specific ways and provides a means by which cultural memory is located in a specific context rather than subsumed into monolithic and essentialist categories. Moreover, gender is an inescapable dimension of power relations, and cultural memory is always about the distribution of and contested claims to power. What a culture remembers and what it chooses to forget are intricately bound up with issues of power and hegemony, and thus with gender. Finally, the tropes and codes through which a culture represents its past are also marked by genders, race, and class.*¹³

Kate Chopin (1851-1904), autora do conto em questão, nasceu no ano de 1851 – época de grandes restrições à população feminina e que precedeu o período conhecido como *The Turning Point*, fase da virada do século em que muitas mudanças viriam a ocorrer, inclusive e especialmente, na perspectiva do gênero feminino.

Conforme Williams (1998), Kate Chopin não deve ser descrita como feminista, ainda que suas obras reflitam consequências de restrições da liberdade às mulheres. Suas obras, de estilo audaz e impetuoso, caracterizadas por temáticas que elencam a libertação do feminino, a celebração da individualidade e do erotismo, por muito tempo velados, renderam-lhe severas críticas. Embora não tenha escrito explicitamente para promover algum movimento político

¹² Disponível em https://books.google.com.br/books?id=3K3eIlxJFV0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹³ Em uma variedade de maneiras, a teoria feminista pode fornecer uma lente valiosa através da qual a memória cultural pode ser estudada. De fato, o gênero, juntamente com a raça e a classe, marca identidades de formas específicas e fornece um meio pelo qual a memória cultural está localizada em um contexto específico e não subsumida em categorias monolíticas e essencialistas. Além disso, o gênero é uma dimensão inescapável das relações de poder, e a memória cultural é sempre baseada na distribuição e reivindicações contestadas de poder. O que uma cultura se lembra e o que escolhe esquecer está intrinsecamente ligado a questões de poder e hegemonia e, portanto, de gênero. Finalmente, os tropos e códigos pelos quais uma cultura representa seu passado também são marcados por gêneros, raça e classe.

social, ela é reconhecida como uma ilustre personalidade feminina que desempenhou um papel de extrema importância, uma das escritoras precursoras do movimento feminista.

Embora pouco conhecida no Brasil, Chopin e seus escritos tem sido objeto de estudo em diferentes países norte americanos. Isso tem ocorrido especialmente em meio à contemporaneidade, em que suas obras têm passado por um processo de resgate, tendo em vista os temas contemporâneos que aborda, como a luta da mulher pelo seu espaço, seja este qual for, o reconhecimento pelo papel que desempenha e a construção de uma identidade para as figuras femininas.

Mrs. Louise Mallard, protagonista do conto *The story of an hour*, é uma mulher de saúde frágil, lhe acomete uma doença cardíaca. Assim, quando vem à tona a notícia de que, ao que tudo indica, seu marido recentemente falecera em um acidente de trem, sua irmã e um amigo tomam todas as precauções de não serem muito abruptos ao informar Mrs. Mallard sobre o acontecido.

Ao retratar a personagem como alguém de saúde frágil, observa-se que esse discurso pode dizer muito mais do que o que se subtrai da primeira interpretação: a de que a personagem tem uma saúde debilitada. Ainda na contemporaneidade, a figura feminina é tida como representante do sexo frágil, como se todas mulheres fossem negativamente delicadas e não conseguissem lidar com situações com as quais indivíduos do gênero masculino conseguiriam. Esse detalhe é, definitivamente, observado como uma marca de memória cultural irônica exposta na enunciação do texto.

A notícia é recebida em meio a lágrimas e a mais recente viúva segue com um momento de reclusão em seu quarto. Quando os soluços de choro se acalmam, a jovem senhora passa a observar, da janela de seu quarto, reclinada em um confortável poltrona, a curiosa beleza do mundo exterior ao mundo do seu recanto.

O conto narra o turbilhão de emoções que a personagem, ali, diante da janela, experimenta e interpreta na aceitação do acontecido, dando boas vindas à liberdade que através dela deslumbra. Em consonância com esta análise, Chevalier e Gheerbrant (2001) expressam que o símbolo da janela significa abertura e receptividade, exatamente o que ocorre no conto em estudo.

Após compreender o que sucedera, percebe-se, de súbito, livre! O sentimento de liberdade, de corpo e alma, ““Free! Body and soul free!” she kept whispering.”¹⁴ (Ibidem), assumido de maneira tão arrasadora, de modo a fazer com que seu pulso acelerasse como reflexo do terror e alegria que sentia, foi muito brevemente interrompido. Enquanto vislumbra as

¹⁴ “Livre! Corpo e alma livres!”, ela continuamente sussurrava.

possibilidades que a liberdade lhe proporia, ocorreu algo que mudou totalmente o rumo dos planos que tecia.

À porta de casa, lá estava seu marido, cansado e visivelmente aturdido, mas vivo. Era dele que há pouco se libertara, das amarras de um casamento sobre o qual não se sabe muito, a não ser o que se sabe de todos daquela e também desta época. O frágil coração, da não mais recente viúva, entra em colapso. A opinião dos médicos é de que “(...) she had died of heart disease—of joy that kills.”¹⁵ (CHOPIN, 1976, p.200).

A liberdade vislumbrada pela personagem refere-se a, finalmente, ter uma chance de ser sem estar à sombra do marido e das imposições do seu casamento. É preciso que o leitor busque preencher este gap para extrair o sentido desse rito de libertação. Embora, para a maioria dos leitores, a interpretação possa ser a de uma mulher infeliz no seu casamento vendo-se livre do seu cônjuge, observa-se que, na realidade, através deste detalhe da narrativa, o texto fala a tantas outras mulheres que de algum modo sentem-se aprisionadas em seus matrimônios.

Ao se considerar a natureza da arte, compreende-se, também, que, para que leitoras que acessam este veículo de transmissão de memória cultural, a liberdade não será necessariamente obtida através da morte do cônjuge. Poderá ser obtida através de um reconhecer-se semelhante a um grupo transgeracional, no caso mulheres, que partilham a mesma angústia e que, para se libertarem, não necessitam livrar-se de seus companheiros, mas perceberem-se como indivíduos do gênero feminino, parte de um grande grupo de outras mulheres que, ao assim se reconhecerem, dão abertura para novos modos de ser e viver suas individualidades, apoiando-se em experiências de libertação acessadas através da memória cultural.

Pode-se relacionar, ainda, como símbolo de força da memória cultural, a relação da morte com o “oeste”, onde o ocaso de um dia se dá. O dia, sempre repleto de ocupações e preocupações, termina com o sol no oeste, anunciando a chegada da noite, e pode ser relacionado, neste caso, com a morte. É na noite que ocorrem os sonhos e é somente a partir da morte de seu marido que Mrs. Mallard ousa sonhar, ou se permite admitir, a perspectiva de uma vida repleta de dias longos de alegria diante de si. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 621), a morte é introdutora aos mundos ainda não conhecidos, pois “todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito”. Isso permite traçar relações, também, com o fato de que, para algumas culturas, o ocaso é anunciador de um novo dia que inicia.

¹⁵ (...) ela havia morrido de doença cardíaca - da alegria que mata.

Jan Assman (ASSMAN, 1995, p. 129) diz que: “In cultural formation, a collective experience crystallizes, whose meaning, when touched upon, may suddenly become accessible again across millennia.”¹⁶ É desse modo que se compreende a leitura do conto *The story of an hour* como um toque, o acesso a um retalho de experiências que giram em torno da cultura do gênero feminino. Essa experiência, cristalizada através da escrita desta obra literária clássica, carrega, em si, a potência de, ao ser relida e reinterpretada, servir como veículo de transmissão de memória cultural. Acredita-se que, através dela, muitas mulheres possam se reconhecer como parte desta experiência, como partes de uma unidade peculiar.

O filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) afirma, em sua obra *O si-mesmo como um outro* (1991, p. 140): “a literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimativas, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética”. Compreende-se, deste modo, que através da literatura, em específico no recorte literário aqui proposto, um indivíduo, neste recorte – mulheres, têm espaço para experimentar possibilidades de si em relação ao outro e, assim, também através do resgate que a memória cultural possibilita, constituir identidades do que foram, do que são e do que serão.

Antoine Compagnon (2010), ao versar a respeito do horizonte de expectativa em relação a um texto, evoca Jauss, que diz que: “a experiência das obras literárias pelos leitores, geração após geração, tornava-se uma mediação entre o passado e o presente que permitia ligar história e crítica.” (COMPAGNON, 2010, p. 207). Destaca-se, deste modo, a posição ativa que o leitor pode ter como mediador interpretativo dos textos.

É possível que alguns leitores estranhem o fim trágico de Mrs. Mallard, que o encarem como um desfecho que não faz jus ao esperado, ao horizonte de expectativa que sustentaram. No entanto, de uma forma ou de outra, essa protagonista se libertou. Assim como tantas outras ao longo do trajeto infundável da literatura, como por exemplo, a personagem Madame Bovary, protagonista da obra homônima de Gustave Flaubert (1821-1880). Se não se libertassem desta forma, estariam fadadas a viver uma sucessão de dias sem sentido.

Acredita-se que através destas e outras leituras, em que a narrativa produz-se pelo reconhecimento do si-mesmo e do outro, partilha-se uma memória cultural, cuja representação faz com que muitas mulheres possam reconhecer-se e libertarem-se.

Ao concluir este trabalho, expõe-se que não se pretende, aqui, constituir um fim absoluto, mas que possa sim, servir de arcabouço para novas interpretações e possibilidades de leitura de outras obras, clássicas ou não, como veículos de transmissão de memória cultural.

¹⁶ Na formação cultural, cristaliza-se uma experiência coletiva, cujo significado, quando tocado, pode de repente tornar-se novamente acessível através de milênios.

ABSTRACT: This study aims to analyze the story of an hour (1894), translated as "The Story of an Hour", by the American writer Kate Chopin (1851-1904), as a vehicle for the transmission of cultural memory. We want to demonstrate that this classic narrative presents the capacity of, with its symbology, to express knowledge from which it is possible for women to recognize themselves from their own differences. It is proposed, initially, to understand the concept of memory, seeking to cross the interpretations of different theorists as Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan and Aleida Assmann, who addressed this question. Subsequently, we try to delineate the identification of four forms of memory: individual memory, collective or social memory, political memory and, finally, cultural memory. Subsequently, a more in-depth observation is made on the concept of cultural memory, precisely because this is the guiding element of this study so that, finally, it can be related to the classical literary object in question. It is believed that through these and other readings, in which the narrative is produced concomitantly with the recognition of the self and the other, a cultural memory is shared, the representation of which makes many women recognize and liberate themselves.

KEYWORDS: Narrative. Kate Chopin. Cultural Memory. Women.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ASSMANN, Aleida. Memory, individual and collective. In: GOODY, Robert E.; TILLY, Charles. **The Oxford handbook of contextual political analysis**. Oxford U. P., 2009, p. 210-226.

ASSMANN, Jan. Collective memory and cultural identity. *New German Critique, Cultural History/Cultural Studies*. N.65, p. 125-133, Spring – Summer, 1995.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROSE, Elizabeth R.Z; CARDOSO, Betina Mariante; VIÉGAS-FARIA, Beatriz (orgs). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas**. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

CHEVALIER, Jean e GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 16. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.

CHOPIN, Kate. **The Awakening and selected stories of Kate Chopin**. United States of America: A Signet Classic, 1976.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GADAMER, Hans-George. **O problema da consciência histórica**. Lisboa: Estratégias Criativas, 1998.

HALBWACHS, Maurice. Memória Individual e memória coletiva. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro. 2006. p. 29-70.

HIRSCH, Marianne; SMITH, Valerie. Feminism Cultural Memory: An Introduction. **Signs: Journal of Women in Culture and Society, University of Chicago**, v. 28, n. 1, p. 1-19, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. [1984]. **Revista Projeto História**, do Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: PUC, n.10, p. 07-28, dez.1993.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7ªed. Editora Vozes, 2011.

VERVLIET, Raymond; ESTOR, Annemarie. **Methods for the study of literature as cultural memory**: volume 6 of the proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory", Leiden, 16-22 August 1997. Amsterdam ; Atlanta (Georgia): Rodopi, 2000.

WILLIAMS, Deborah L. Introduction. In: CHOPIN, Kate. **The Awakening**. New York: Washington Square Press, 1998.

Perdição, de Hélia Correia: um exercício sobre antigona e sobre o feminino

CORREIA, Hélia. **Perdição**. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2006.

Alexandra Lopes da Cunha¹

Robert Graves, em sua obra: **O Grande Livro dos Mitos Gregos** (2008), descreve algumas das festas dionisiacas: celebradas por mulheres, as Ménades. Nelas, consumia-se vinho - a bebida inventada por Dionísio - e as mulheres embriagavam-se, entonteciam e enlouqueciam. Na construção deste mito em particular, há diversas menções a perdas de razão, desvarios e desmembramentos. As bacantes, em transe, podiam destroçar animais, crianças e homens, sob os augúrios do deus Dionísio.

É justamente durante uma dessas celebrações que se inicia **Perdição**, peça escrita por Hélia Correia, que a autora define como um “Exercício sobre Antígona”. A peça, que começa durante um culto dionisiaco, prossegue em dois cenários contíguos - o palácio em Tebas e o campo de asfódelos. No primeiro, descortina-se a tragédia de Antígona enquanto viva e, no segundo, o percurso da personagem em direção ao Hades. A estrutura da peça e seu conteúdo deixam claro o que parece ser o destino inapelável de todas as mulheres: uma vida de poucos prazeres, pequenos amores, contrariedades, sofrimentos e, no fim, a morte.

A história terrível dos Labdácidas, os descendentes do rei Laio deu origem a muitas histórias. Muitas delas, perdidas, extraviadas para sempre, entretanto das que chegaram até nós, destacam-se a Trilogia Tebana de Sófocles – **Édipo Rei**, **Édipo em Colona** e **Antígona**-, **As Fenícias**, de Eurípedes e **Sete Contra Tebas**, de Sófocles. Cada uma delas abrange determinados detalhes e/ou personagens do clã amaldiçoado pelos Deuses.

Conforme rúbrica (elemento teatral que fornece indicações sobre montagem e encenação), a peça deve ser montada em três planos: no primeiro, está Tíresias, o adivinho cego que deve presidir e comentar os acontecimentos; no segundo, em um pátio, na cidade de Tebas, as personagens vivas: Antígona, sua ama, Eurídice, rainha de Tebas, Ismena, irmã de Antígona, Creonte, rei de Tebas, Hémon, filho de Eurídice e Creonte - a quem Ismena havia sido prometida

¹ Formada em Administração de Empresas e Mestre em Administração de Empresas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES. E-mails: alexcunham@gmail.com; alexandra.cunha@acad.pucrs.br.

em matrimônio, mas que acaba se apaixonando por Antígona, mensageiros e guardas; no terceiro plano, um campo de *asfódelos*, já no reino dos mortos, estão Antígona e sua ama, ambas mortas.

Antígona é filha de Édipo e Jocasta, a mulher cuja sina foi casar com o próprio filho e dele gerar sua prole. É Antígona que acompanha o pai, já cego, em seu périplo pelo mundo. Após a morte deste, retorna à Tebas, apaixonada e é correspondida por Hémon. Presencia a disputa entre os seus dois irmãos: Eteócles e Polinices, pela coroa de Tebas.

Sabe-se, desde o princípio da peça, da sorte de Antígona: ela terminará morta, emparedada viva por descumprir as ordens de Creonte: prestar os ritos fúnebres ao seu irmão Polinices, considerado inimigo desde que, expulso da cidade, monta um exército estrangeiro para atacá-la. Este trecho da história familiar é retratado em **Os Sete Contra Tebas**, de Ésquilo.

A peça inicia com um *ditirambo*, um coro de bacantes, e é pelo desvario que toda a obra se desenvolve: o desvario do amor, de certa forma, negado às mulheres, pois, conforme uma das falas, o amor é “uma sombra. Estendes a mão e não agarras nada” (CORREIA, 2006, p. 33). Para as mulheres tebanas, a vida é restrita, doméstica: “entre teares, armazéns e a lareira” (CORREIA, 2006, p. 33). Também o sangue: “Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos” (CORREIA, 2006, p. 33). Um sangue do qual os homens fogem por acreditarem impuro. Mas também são os homens tebanos adoradores do sangue: o derramado em guerras, outra espécie de desvario. E a história de Tebas, sob o domínio dos Labdácidas, é dominada pelo sangue: o parricídio de Édipo, o incesto deste com Jocasta, a descoberta do seu crime e a forma como expia a sua falta: cegar-se furando os olhos. Na morte dos dois irmãos, igualmente sangrenta, como se o derramamento deste sangue tornado maldito na origem fosse a forma de purificação: ao invés de sacrificar touros em homenagem aos Deuses, matam-se uns aos outros.

Antígona também é vítima, pois cabe a ela conduzir o pai. Erra com ele durante a infância, vive ao relento, nutre por Édipo rancor e asco: “Os olhos de meu pai deitavam pus. Detestava beijá-lo. Escondia-me até que me passassem os vômitos” (CORREIA, 2006, p. 26). Sente raiva pelos os que ficaram e a deixaram partir: seus tios, que permitiram o seu afastamento; sua ama, que mata a sua cadelinha; sua irmã, que lhe parece tonta.

Ao retornar adulta, percebe-se desajustada. A sua criação não foi adequada para uma moça. Experimentou uma vida nômade, livre, algo que a distingue das demais tebanas. Esta experiência causa nela sentimentos contraditórios: ressentida e também anela: “Não estive protegida por paredes, não havia mosaicos nem celhas de água quente. Ninguém me massajava com óleo no inverno” (CORREIA, 2006, p. 37). Não consegue levar a vida que leva a irmã, não se interessa por bordados ou teares. Mesmo quando ama e descobre-se amada, não pode suportar a felicidade e talvez seja esta a principal explicação para a sua decisão de descumprir o decreto de

Creonte, aquele que proibia o sepultamento de Polinices. É no que acredita sua irmã, Ismena, pois, segundo esta, Antígona detestava os irmãos: “Ela sempre os detestou! Não lhes perdoou nunca que mandassem partir o pai para o exílio e repartissem o governo entre eles. Para Antígona, foi o mesmo que o matarem” (CORREIA, 2006, p. 46).

Antígona, ao adotar a atitude que a vai condenar, parece desejar escapar, mais uma vez, de uma posição apertada, incômoda, sempre subalterna à figura masculina, nunca exatamente compreendida e amada, bem mais objetificada, a quem só permitem a felicidade excessiva, enlouquecida, durante os cultos a Dionísio. Ela detesta tudo isso:

Já nenhum homem. E nenhuma casa. E nenhuma ninhada de filhos para criar. Dias depois de dias, dias sempre. Até envelhecer. Com a ternura e os ressentimentos a flutuar sem destino dentro do coração. Com as entranhas ardendo cada vez mais sozinhas (CORREIA, 2006, p. 55).

Ela não deseja este fim para si. Não quer ser apenas feliz durante os cultos ao deus, como faz Eurídice, a esposa de seu tio, Creonte. É o que ela declara a Hémon: “Não terei de fugir para as clareiras e espojar-me no chão para gozar longe de ti. Como ela goza longe de Creonte” (CORREIA, 2006, p. 55). Ou seja, as mulheres apenas seriam felizes quando ensandecidas, governadas pelo furor de suas entranhas, incapazes então de conter suas fúrias, bestificadas, mordendo, destroçando e destruindo tudo, os filhos, inclusive. Antígona recusa este destino entregando-se à morte, ainda que, no final, receie, chegando a inquirir à ama: “Diz-me a verdade. Eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz...?” (CORREIA, 2006, p. 56).

Também a move uma espécie de orgulho, como fica evidente em uma das falas da ama: “Pronto, aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha” (CORREIA, 2006, p. 50). Talvez fosse este o único campo de batalha possível para ela, uma mulher, a herdeira de uma família desgraçada pelos Deuses. Se não podia tombar pela lança, pelo sangue, como tombaram seu avô, seus irmãos e, de certa forma, seu pai, que encontrasse a morte da forma mais honrosa que lhe fosse permitida.

A Antígona morta, fazendo o percurso em direção ao esquecimento, tenta avisar a si mesma enquanto viva: “É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isto!” (CORREIA, 2006, p. 55). Ou ainda: “Mas é preciso ela ouça e compreenda. Este campo de flores nauseabundas é tudo o que há depois...” (CORREIA, 2006, p. 56). No entanto, tal não é possível. O mundo dos mortos é o do esquecimento e é para lá que se dirigem Antígona e sua ama, que a acompanha na morte. Como em um trecho do Ditirambo recitado no início da peça, bem como nas mudanças de cena, nos silêncios e como fundo em certos diálogos: “Toda a história do mundo/há-de esvair-se/como nossas pegadas (CORREIA, 2006, p. 21).

A figura de Tíresias, no início, busca desacomodar os espectadores: não é por tratar-se de uma ficção que estes devem se sentir confortados ou protegidos. A história terrível de Antígona há de desestabilizá-los, fazendo com que percam “por instantes, o fio da tragédia” (CORREIA, 2006, p. 22), que é o de uma mulher jovem, amaldiçoada desde antes de seu nascimento, pela sua origem, mas, também, pelo fato de ser mulher, nesta sociedade, nesta época e que, em um esforço desesperado, tenta adquirir uma importância, um domínio de sua própria vida, nem que fosse pela própria morte.

Para os homens e mulheres do futuro, “os sem idade”, aos quais abandonaram os *Deuses*, desaparecidos, pois se perderam os magos, os xamãs, os áugures que lhes davam voz. Estes pobres homens e mulheres, conforme vaticina Tíresias: “Sentirão o pavor, o frio do universo e nada nem ninguém lhes há de responder” (CORREIA, 2006, p. 57).

Serão assolados pelo desespero da dúvida, pelo vazio de uma vida sem divindades e sem heróis do porte de uma Antígona: a mulher que deixa-se emparedar para fugir de uma vida ainda menor.

REFERÊNCIAS

CORREIA, Hélia. **Perdição**. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2006.

Graves, Robert. **O Grande Livros dos Mitos Gregos**. São Paulo: Ediouro, 2008.

Conversaciones
entre un hombre y una mujer

Ignacio Martínezⁱ

XVI

Niños de Gaza y de Alepo

Parece que durmieran
pero no duermen
ni sueñan
ni pueden despertarse.
Están allí
envueltos
como recién nacidos
pero no nacen.
Parece que miraran
que rieran
que esperaran
pero no miran
no ríen
no esperan.
Sólo pueden morir
y mueren
tienen la esperanza de vivir
si no los matan
pero los matan
y aunque parezca que duermen
están muertos.

XXXIII**Luna**

Si pones un poco de luna debajo de tus sábanas
 los sueños entrarán en tu sueño.
 El agua con luna es más sabrosa
 igual que las cenas en las noches de luna.
 Si te pintas un poco del color de la luna
 brillarás en las sombras
 iluminarás en las oscuridades
 te volverás visible y sabrás dónde ir.
 Si te desnudas junto a tu pareja a la luz de la luna
 no sé qué experiencia tendrás
 pero al menos la mía ha sido tan mágica
 que me permite decirte que lo intentes.

XLIV**Para siempre**

Si construyen muros para no verte
 no desfallezcas.
 Si dicen que nunca hubo holocausto
 no les creas.
 Si a nombre de dios y de la vida matan
 no te caigas.
 Si en las tierras más fértiles mueren de hambre
 no te desanimas.
 Si todo lo arreglan con guerras
 muéstrales tu paz.
 Si en el reino de la frivolidad
 de la mentira
 de la estupidez
 te hundan en un sueño de plasma y silicona

mírate un poco las manos
construye algo
mírate un poco los pies
camina
óyete la voz y canta
ríete de tu cuerpo y baila.
Luego
germina con la idea de que el género humano
suele dar imbéciles como ellos
y personas como tú
así
sencillas
pero poderosas.
Échate al camino a buscar otros.
Abrázalos.
Invítalos a compartir tu senda.
Diles que otra vida es posible.
Hay que ser más que ellos
y mejores
y enterrarlos en su mierda para siempre.

LXXX

Mujer

La guerra es mujer
la pobreza es mujer
la violencia es mujer
la injusticia es mujer
la muerte es mujer
la golpiza es mujer
pero también la vida es mujer
la tierra es mujer
la lucha es mujer

la fuerza es mujer
la fe es mujer
la alegría es mujer
que nos llena de fe
de fuerza
para encarar la lucha
desde la tierra
madre de la vida
con nuestro sol varón.

ⁱ Ignacio Martínez é escritor e dramaturgo uruguaio, com mais de 70 livros publicados para crianças e jovens, mais de 50 obras teatrais para crianças e adultos e diversos livros destinados ao público adulto. Muito cedo, começou a escrever contos que foram publicados em Caracas, Venezuela. Com eles, em 1981, foi agraciado com um prêmio muito importante pelo Diário de Caracas. A partir daí, iniciou sua carreira de escritor e dramaturgo, recebendo diversos convites para palestras sobre sua produção literária no Uruguai e em vários outros países. Vencedor de inúmeros concursos, Ignacio Martínez tem recebido o reconhecimento por sua obra em países da América Latina, principalmente, sendo convidado a visitar e palestrar em escolas e universidades do Uruguai e da América Latina, divulgando sua obra e a leitura em geral.