

ANO 2 - VOL. 7

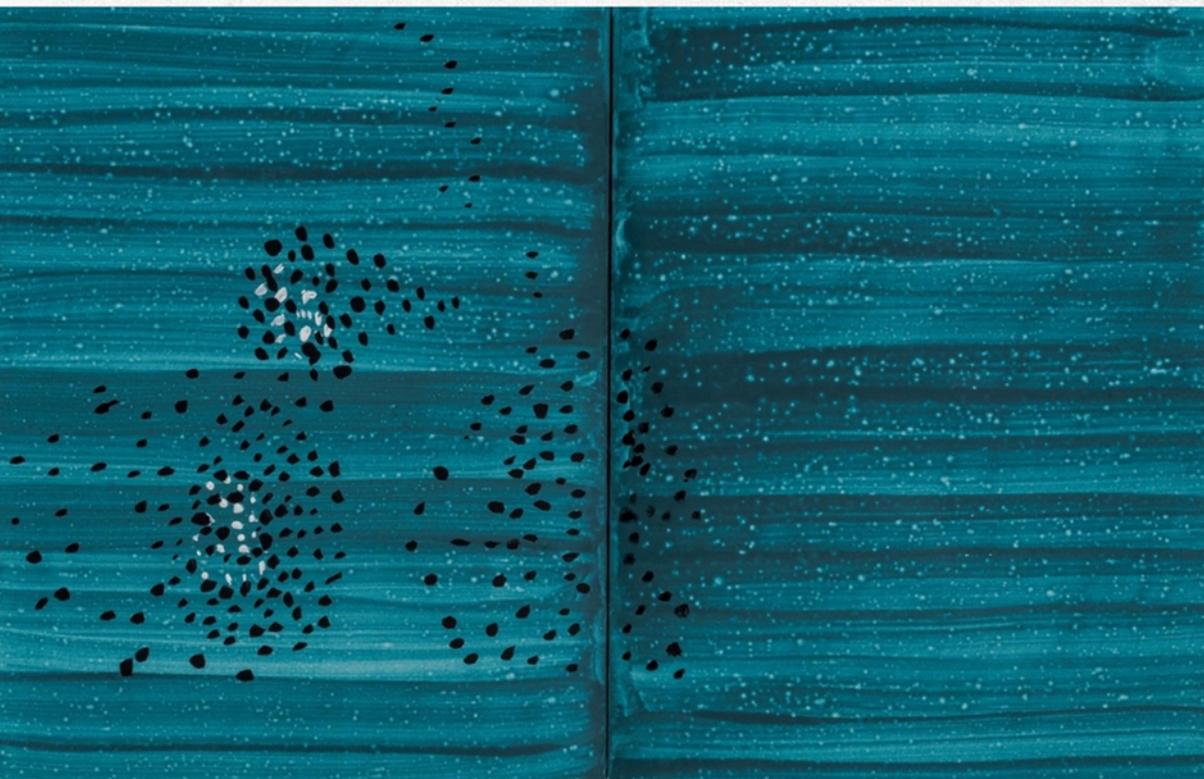


Coleção
PPLIN Presente

LITERATURA PORTUGUESA

A PERSPECTIVA COLONIAL E OS IMPASSES DA ATUALIDADE

**Claudia Amorim
Madalena Vaz Pinto**
(Organizadoras)



Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)

- A524l Amorim, Claudia; Pinto, Madalena Vaz (org).
Literatura Portuguesa: a perspectiva colonial e os impasses da atualidade /
Organizadoras: Claudia Amorim e Madalena Vaz Pinto;
Prefácio de Maria Luiza Scher Pereira.
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2025; figs.; quadros;
(Coleção PPLIN Presente).

E-book PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-217-0699-1

1. Crítica Literária. 2. Estudos Literários. 3. Literatura Portuguesa.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.
-

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura Portuguesa – História e Crítica. 869.3009

ANO 2 - VOL. 7

Coleção
PPLIN Presente

LITERATURA PORTUGUESA

A PERSPECTIVA COLONIAL E OS IMPASSES DA ATUALIDADE

Claudia Amorim
Madalena Vaz Pinto
(Organizadoras)



Copyright © 2025 – Das organizadoras representantes dos autores

Coordenação Editorial: Pontes Editores

Revisão: Zélia Guerra

Editoração: Vinnie Graciano

Capa: ACESSA Design

Ilustração da Capa: Virgínia Mota

Coordenadoras da Coleção PPLIN Presente: Andréa Rodrigues, Gisele da Silva Colombo, Madalena Vaz Pinto e Maria Cristina Cardoso Ribas

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève – Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UNB – Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

Agradecimentos

Agradecemos à Pró Reitoria de Pesquisa da UERJ pelo incentivo, bem como à Faperj, à Capes e ao CNPq pelo apoio, sem o qual este livro e a coleção PPLIN Presente não seriam possíveis.

Agradecemos aos pesquisadores das universidades brasileiras e portuguesas que nos enviaram suas contribuições, compartilhando generosamente seus estudos, e à professora Maria Luiza Scher pelo prefácio.

Nosso agradecimento aos colegas que estão conosco na organização da Coleção PPLIN Presente, em especial à coordenadora do Programa, Maria Cristina Cardoso Ribas.



SUMÁRIO

PREFÁCIO – PARCERIA GENEROSA 8

Maria Luiza Scher Pereira

APRESENTAÇÃO – LITERATURA PORTUGUESA: A PERSPECTIVA COLONIAL E OS IMPASSES DA ATUALIDADE 14

Claudia Maria de Souza Amorim

Madalena Vaz Pinto

PRIMEIRA PARTE

DA CENA COLONIAL À ESCRITA DA DESCOLONIZAÇÃO

SOBRE A EXPERIÊNCIA COLONIAL E A REVISÃO PÓS-COLONIAL NA CENA LITERÁRIA PORTUGUESA 18

Alexandre Montauray

VALTER HUGO MÃE: HERANÇAS D’O NOSSO REINO 32

Marlon Augusto Barbosa

POR UMA CURADORIA DA DOR: MARCAS DO COLONIALISMO NOS PERSONAGENS DE O TIBETE DE ÁFRICA, DE MARGARIDA PAREDES 52

Daniel M. Laks

AS TELEFONES, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA: VOZES TENSIONADAS ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO 67

Claudia Amorim

SEGUNDA PARTE

IMPASSES E DERIVAS A PARTIR DA UTOPIA DA HOSPITALIDADE

A HOSPITALIDADE NA CASA DE ESCRITA DE MARIA GABRIELA LLANSOL	85
Lilian Jacoto	
JERUSALÉM (2004). UM ROMANCE QUE NÃO PARA DE CHEGAR	105
Madalena Vaz Pinto	
MISERICÓRDIA, DE LÍDIA JORGE: “O TRIUNFO CONTRA A MORTE E O APAGAMENTO”	120
Ângela Beatriz de Carvalho Faria	
PORTUGAL CONTEMPORÂNEO SEGUNDO O CORPO E O DESEJO: LEITURAS DE ANDREIA C. FARIA E MANUEL BIVAR	136
Pedro Meneses	
DE MANCHETES E LEITURAS: AS POLÊMICAS E A RECEPÇÃO D’O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO	158
Sara Grünhagen	
SOBRE OS AUTORES E AUTORAS	178
SOBRE OS ORGANIZADORES(AS)	182



PREFÁCIO

PARCERIA GENEROSA

Maria Luiza Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prefaciар um livro de ensaios acadêmicos é um desafio instigante. Primeiro, é preciso entender o objetivo de organizadores e autores, e dialogar com eles no sentido de responder a proposta feita com uma reflexão que contribua, de algum modo, para o debate que se trava nos textos da publicação.

Por outro lado, o livro de ensaios oferece ao prefaciador um conjunto, convergente embora diverso, de exercícios críticos que se apoiam em conceitos teóricos pertinentes e referências bibliográficas sempre atualizadas. Além disso, e principalmente, os ensaístas apresentam as obras e os autores de sua eleição, num caleidoscópio de hipóteses e análises que frequentemente iluminam diferentes aspectos do objeto literário em foco. E isso é muito enriquecedor.

No caso deste *Literatura portuguesa: a perspectiva pós-colonial e os impasses da atualidade*, temos em mãos um conjunto de nove ensaios que gira em torno do tema central da proposta: refletir sobre o modo como os intelectuais em geral e os escritores portugueses em particular pensaram e representaram a realidade sociocultural e privada

dos sujeitos envolvidos na experiência pós-colonial. A partir disso, os ensaios também refletem sobre como as obras literárias produzidas hoje tratam as contradições, a aporia e as possíveis saídas para os impasses da cena portuguesa contemporânea, levando em conta as trocas simbólicas com os diversos atores que interagem nela.

Para refletir sobre tais impasses, a proposta do livro em questão foi a de reunir ensaios que oferecem ao leitor interessado uma espécie de visão em panorama, desde os meados e o final do século XX até o momento atual, da literatura portuguesa que, de alguma forma, problematizou a condição colonialista de Portugal. Essa literatura também tematizou o cenário político nacional e ocidental que possibilitou tal condição colonialista através dos regimes totalitários, que floresceram por toda parte no período do entreguerras, e se arrastaram pelas décadas do pós-guerra.

Evidentemente, não se pode compreender a pós-colonialidade sem que seja em relação à complexa situação colonial, com a violência e as negociações ideológicas que sustentam a opressão do colonizador sobre o colonizado, os confrontos, as derrotas, os avanços, e, finalmente, o rearranjo das coisas na linha da história da descolonização.

Para atingir seu objetivo, o livro organiza os nove ensaios numa perspectiva relativamente cronológica, não no sentido estrito da data de publicação das obras, mas buscando pensar, através delas, a formulação do pensamento crítico dos intelectuais portugueses ao correr dessas décadas.

Assim é que o ensaio inaugural, de Alexandre Montauray, intitulado “Sobre a experiência colonial e a revisão pós-colonial na cena literária portuguesa”, reflete sobre as políticas de Estado do Salazarismo para a cultura, tanto em Portugal como nas colônias; continua a reflexão com a crítica ao regime totalitário e fascista feita pelo Neorrealismo; passa pela revisão dos discursos históricos feita por escritores como

Lobo Antunes, Hélder Macedo, e Lídia Jorge, até se deter sobre a produção “decolonial” atual.

Os três estudos que se lhe seguem dialogam com aspectos seus, de forma quase cronologicamente sequencial. Marlon Barbosa lê *O nosso reino* (2004), de valter hugo mãe, que é, ainda que alegoricamente, herdeiro de um tema caro ao Neorrealismo, o Portugal rural, com permanências do passado rançoso que teima em resistir. É essa herança que faz do 25 de abril um evento fantasma, visto de longe, que não chega a acontecer no “nosso reino”.

Amparado na hipótese, aguda e produtiva, de que é possível pela escrita fazer uma “curadoria da dor”, Daniel Laks lê *O Tibete de África* (2006), de Margarida Paredes. Analisa a rede de vivências traumáticas de emigrantes e retornados, em espaços fortemente marcados pela violência colonialista: Portugal, Angola, Bélgica, Ruanda. As dolorosas memórias e as precárias construções identitárias são lidas à luz do período mais ou menos imediato à descolonização, com todas as suas contradições.

O ensaio de Claudia Amorim sobre *As telefones* (2020), de Djaimilia Pereira de Almeida, dialoga perfeitamente com o anterior ao retomar a questão da memória, e a representação das tensões entre lembrar (ou tentar lembrar) e esquecer. A análise do romance constrói uma bem fundamentada articulação dos temas da obra com a elaboração deles nessa escrita recente sobre assimilação, deslocamento e pertencimento no cenário português atual.

Numa segunda seção, o volume reúne cinco trabalhos que interagem basicamente pelo interesse dos ensaístas por obras que refletem sobre o poder da literatura e as tarefas do escritor, que é ao mesmo tempo autor e crítico da sua própria escrita, e, frequentemente, também o avalista do seu próprio projeto literário.

Hoje, os autores são também professores de universidade, dominam conceitos teóricos e categorias críticas, circulam com desenvol-

tura na Academia e na mídia, e podem debater em pé de igualdade com seus pares. De Maria Gabriela Llansol, aos novíssimos Andreia C. Faria e Manuel Bivar, passando por José Saramago, Gonçalo M. Tavares e Lídia Jorge, os ensaístas aqui presentes enfrentam os textos atravessados por todo o referencial teórico que são também as ferramentas de trabalho dos críticos e dos professores de literatura.

Assim, Lílian Jacoto traz os desafios de dialogar intelectualmente com Llansol e com o pensamento da autora sobre seu próprio projeto literário, radicalmente original e complexo. Garimpando com acuidade e rigor várias entrevistas, diários, documentos, e obras como *Causa amante* (1996) e *Livro das Comunidades* (1999), a ensaísta joga luz sobre a construção crítico-teórica dos conceitos “casa de escrita” e “hospitalidade”, temas centrais na formulação do projeto llansoliano de uma “literatura fora de si”.

Passamos, no ensaio que se segue, da “casa de escrita”, de Llansol, à “máquina de escrita”, de Gonçalo M. Tavares. Madalena Vaz Pinto reflete sobre o desafio da tarefa de representar o mundo e, ao mesmo tempo, postular a autonomia da obra literária. Com uma leitura incontornável de *Jerusalém* (2004), a ensaísta aponta para alegoria dos fascismos e do mundo “pós-humano”, observando como o distanciamento das questões identitárias não resulta em prejuízo da revisitação crítica dos mecanismos de poder e resistência na escrita desse autor, para quem “a literatura é uma investigação que não termina”.

O ensaio de Ângela Beatriz Faria sobre o comovente *Misericórdia* (2022), de Lídia Jorge, também trata com acuidade da atuação dos escritores que são também críticos e analistas de sua própria obra. Aqui temos a “escrita de si”, que retoma os dilemas dos discursos de memória entre a invenção e a experiência vivida ou testemunhada. A ensaísta avança para a leitura dos temas atualíssimos que a obra oferece: articulando os conceitos díspares da relação hostilidade/hospitalidade, reflete sobre a velhice e o não lugar do asilo, e sobre a reatualização

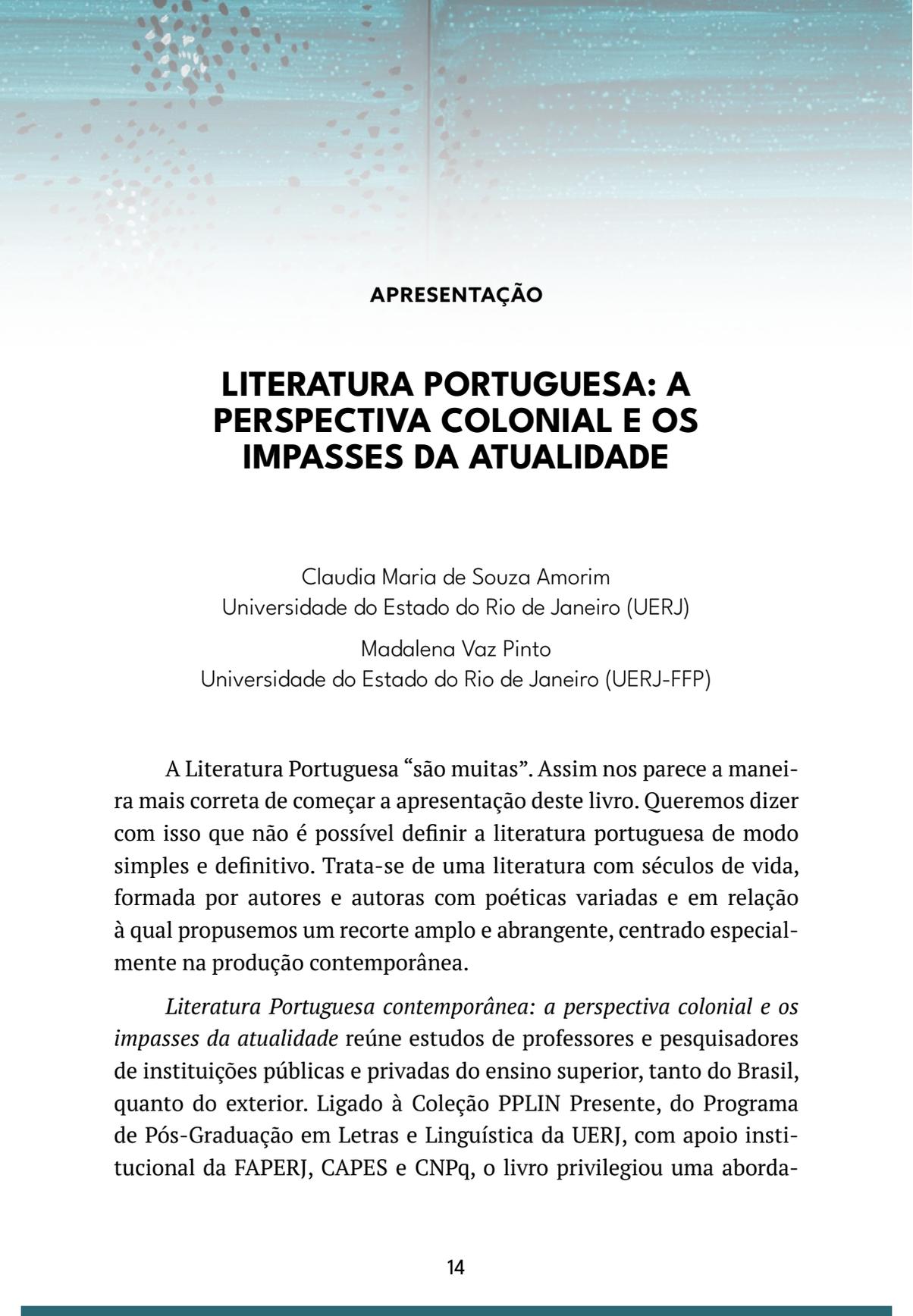
da questão do migrante. Tudo isso tendo como cenário a pandemia do Sars-Cov, que desestabilizou de modo radical as precárias certezas deste novo século.

Parece que o mesmo clima de mal-estar se agudiza na literatura e no pensamento dos novíssimos escritores da literatura portuguesa contemporânea. Pedro Meneses, em um ensaio instigante intitulado “Portugal contemporâneo segundo o corpo e o desejo”, apresenta ao leitor dois escritores da novíssima geração: Andreia C. Faria, com *Canto do Aumento* (2024), e Manuel Bivar, autor de *A charca* (2022). Para ambos, o ensaísta formula uma chave de leitura dos aspectos formais dessas escritas, a “estranheza”, que pode ser sintática e semântica, ou vocabular e rítmica, embora sem prejuízo da comunicabilidade. Debatendo questões de macro e micropolíticas, o crítico pontua que esses autores refletem sobre o país no contexto de “especial bloqueio das forças vivas da sociedade portuguesa”.

A percepção da manutenção de forças políticas tradicionalistas e autoritárias no Portugal pós-colonial, que serviu de pano de fundo às produções literárias analisadas neste livro, orienta também o último ensaio que o compõe. É no viés da reflexão sobre a “recepção problemática” d’O *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, que Sara Grünhagen remete para aquele cenário em que poderes políticos e religiosos tentam, e de certa forma conseguem, domar a liberdade do escritor e a autonomia da literatura. A ensaísta recupera o itinerário das publicações condenatórias do *Evangelho* saramaguiano que reafirmaram “dogmas, opiniões já formuladas e posições políticas do momento”, em diatribes rançosas de comentaristas que, em alguns casos, sequer leram a obra.

O caso da polêmica segue sendo um exemplo também expressivo dos impasses que os escritores e os críticos ainda hoje precisam enfrentar, dentro e fora da academia. Convido, então, o leitor a conhecer esses estudos contemporâneos de literatura portuguesa, e a

reconhecer neles o empenho dos seus autores em alinhar-se contra o fascismo das paixões e dos preconceitos a que a literatura e a crítica não se cansam de resistir. Nessa resistência, escritores e críticos formam uma parceria indispensável e sempre generosa para conosco, os seus admirados leitores.



APRESENTAÇÃO

LITERATURA PORTUGUESA: A PERSPECTIVA COLONIAL E OS IMPASSES DA ATUALIDADE

Claudia Maria de Souza Amorim
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Madalena Vaz Pinto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP)

A Literatura Portuguesa “são muitas”. Assim nos parece a maneira mais correta de começar a apresentação deste livro. Queremos dizer com isso que não é possível definir a literatura portuguesa de modo simples e definitivo. Trata-se de uma literatura com séculos de vida, formada por autores e autoras com poéticas variadas e em relação à qual propusemos um recorte amplo e abrangente, centrado especialmente na produção contemporânea.

Literatura Portuguesa contemporânea: a perspectiva colonial e os impasses da atualidade reúne estudos de professores e pesquisadores de instituições públicas e privadas do ensino superior, tanto do Brasil, quanto do exterior. Ligado à Coleção PPLIN Presente, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ, com apoio institucional da FAPERJ, CAPES e CNPq, o livro privilegiou uma aborda-

gem temática da profícua ficção portuguesa contemporânea sob o viés das questões coloniais e pós-coloniais e/ou sob os impasses da atualidade perspectivados pela ficção.

Temas relacionados às nossas pesquisas, desenvolvidas na Faculdade de Formação de Professores – FFP (São Gonçalo), e no Instituto de Letras da UERJ, respectivamente, nosso interesse em organizar o livro com esse recorte motivou-se pelos debates instaurados nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação oferecidos, alguns deles em disciplinas compartilhadas no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Pesquisas focadas na literatura portuguesa produzida após a Revolução do 25 de abril de 1974, em duas vertentes principais: a literatura como espaço de elaboração do passado e os impasses do presente. É o caso da literatura de acento topológico, constituída por textos que têm pensado a sociedade portuguesa frente aos recentes eventos dos últimos 50 anos, geradores de grandes mudanças e, não raramente, de conflitos e traumas. Nesse sentido, é possível afirmar que a história continua a ser a matéria mais trabalhada pelo romance português, embora não se possa aproximá-lo do romance histórico do século XIX. Distante de uma concepção de história positivista com pretensões de neutralidade e objetividade, o romance contemporâneo, incluído nesta vertente, problematiza a história e procura fazer dela experiência interpretando-a no presente, sempre atento ao território das emoções humanas.

Uma segunda vertente, em menor número, é composta, na maioria, também, de textos em prosa, mas de caráter mais experimental, a rondar por vezes a inespecificidade, pela impossibilidade de inseri-los em um gênero definitivo (pense-se em Maria Gabriela Llansol, por exemplo). Trata-se de textos escritos “no risco”, nos quais a ética autoral se distancia dos acontecimentos concretos e investe numa atitude fabulatória, alimentada por vestígios e tonalidades, existentes ou fabuladas e, desse modo, busca resistir ao desastre e inventar novas possibilidades de vida.

Pensado o livro, convidamos os pesquisadores, de modo a promover um painel tão rico quanto possível de abordagens e leituras que divergissem, convergindo, a fim de criar um mosaico heterogêneo, mas orgânico, de leituras e abordagens.

Desde há muito percebemos a necessidade cada vez mais premente de divulgar de modo organizado o que se vem pesquisando acerca da literatura portuguesa contemporânea, com o fim de fazer chegar aos estudantes da graduação e da pós-graduação alguns dos temas, obras e autores incontornáveis no cenário literário português da atualidade.

Nesse aspecto, elegemos, entre os muitos temas da ficção contemporânea portuguesa, essas duas vertentes de estudo que organizamos em dois blocos dialógicos. O primeiro, intitulado “Parte 1: Da cena colonial à escrita da descolonização” agrupando os ensaios em torno dessa vertente de estudo de muita repercussão nas universidades brasileiras e estrangeiras. Seguindo-se a esse, o segundo bloco, intitulado “Impasses e derivas a partir da utopia da hospitalidade”, abrange os ensaios que tratam de autores e obras que se inserem no campo das rupturas do dentro/fora das utopias, das crises permanentes, das reinvenções necessárias, tanto no que tange à discussão das essencialidades, quanto da própria forma do romance, esse gênero intranquilo e (im) permanente contemplado pela maioria de nossos convidados.

PRIMEIRA PARTE

**DA CENA COLONIAL À ESCRITA
DA DESCOLONIZAÇÃO**

SOBRE A EXPERIÊNCIA COLONIAL E A REVISÃO PÓS-COLONIAL NA CENA LITERÁRIA PORTUGUESA

Alexandre Montaury
(PUC-Rio)

[...] a concepção, sustentada pelos gestores do império, de que um tal saber haveria sobretudo de servir a acções de domínio por parte de quem estava a levar a civilização a povos atrasados e logo assim se obrigava a dispensar-lhes benefícios nem que fosse à força, e já que a expansão da civilização, da cultura e da lógica europeias era de facto imparável, estava no curso das coisas, o conhecimento dos antropólogos deveria aproveitar então à mudança integrada e não à redutora domesticação do indígena.

Ruy Duarte de Carvalho, *Os papéis do inglês*.

Em diferentes espaços, a experiência colonial portuguesa produziu relações caracterizadas pela assimetria e pela desigualdade, traços inerentes às relações coloniais. As práticas do colonialismo, onde quer que se materializem, geram hierarquias simbólicas e formas de sociabilidade que são excludentes e se sedimentam, pouco a pouco, na vida social. A implantação de concepções violentas e de práticas discriminatórias, depois de séculos de dominação e hegemonia estrangeira,

parece imprimir-se na superfície da vida social, moldando uma espécie de senso comum de matriz colonial.

Não há qualquer novidade nisto. O problema é observarmos que essas hierarquias e formas violentas de sociabilidade permanecem constitutivas do mundo contemporâneo. Em outras palavras, as práticas simbólicas da colonialidade têm sido identificadas por alguns teóricos como um dos traços estruturantes da contemporaneidade, especialmente nesses contextos em que a memória da experiência colonial e a sua presença implicou a sobrevivência de assimetrias e desigualdades entre cosmovisões hierarquizadas.

As dificuldades enfrentadas por massas humanas inteiras, excluídas das benesses da modernidade, induzem a diásporas compulsórias, viagens tantas vezes letais, em busca de refúgio e de mudanças. As práticas racistas, originadas em visões coloniais de mundo e asentadas ao longo de séculos de hierarquias excludentes, assombram as sociedades contemporâneas.

Nas práticas literárias portuguesas e, em sentido ainda mais amplo, nas diferentes literaturas produzidas em língua portuguesa, a viagem, a peregrinação, o deslocamento e a transumância configuram, desde sempre, uma temática que ainda requer rigorosa sistematização e permanente atualização. Não é certamente o caso de enumerar aqui ocorrências, na literatura e na historiografia, de textos dedicados a encenar ou a examinar processos de conhecimento implicados nesses registros do deslocamento.

É possível afirmar que as viagens de “descobrimento” permitiram um novo desenho do mapa do mundo, ao considerarem, a partir de diferentes formas e latitudes, a prática da viagem como algo que abria a possibilidade de encontro (tenso) com a diferença. A experiência da alteridade, entretanto, já não é propriamente o que caracteriza, no século XXI, a viagem. Talvez, isso já não seja exatamente como um descobrimento – a ideia parece sempre implicar do-

minação e posse do alheio –, mas sim como expansão e transformação cultural, ampliação das mundividências e mobilização de outras vocalidades e corporalidades.

Esses giros epistemológicos têm gerado grande circulação dos estudos pós-coloniais e decoloniais nos debates acadêmicos contemporâneos, especialmente no campo das ciências sociais, nos estudos literários e culturais. Ocorre que, de um lado, os debates pós-coloniais têm sido protagonizados pelas experiências coloniais inglesa e francesa; de outro lado, no âmbito das desigualdades latino-americanas, o giro decolonial privilegia a crítica aos legados coloniais espanhóis, embora bem mais distantes no tempo.

O projeto de pesquisa que atualmente coordeno¹ trata de levantar e analisar possíveis singularidades da experiência colonial portuguesa em face de colonialismos hegemônicos, com o objetivo de desenvolver argumentos críticos que particularizem, por um lado, as estratégias de dominação portuguesa nos espaços africanos e, por outro, as formas de resistência anticolonial africana às práticas violentas e às políticas de administração colonial verificadas a partir dos anos 1950. Ocorre que as revisões pós-coloniais também se materializam na produção literária portuguesa de maneira muito visível e requerem atenção crítica. Se quisermos recuar no tempo e traçar uma cronologia dessas relações, teremos de partir de 1926, quando as políticas de incentivo à produção literária colonial, em que se destacavam figuras de autores como Henrique Galvão, Julião Quintinha, Brito Camacho, Reis Ventura, entre outros, incluíam a realização de concursos literários e a produção de narrativas que serviam fundamentalmente a fazer circular:

1 Projeto de pesquisa “Imagínarios cruzados e imagens transversais no espaço tempo da língua portuguesa: literatura, política e diferença”, apoiado pelo CNPq, no âmbito do Programa de Bolsa de Produtividade em Pesquisa. O projeto é desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

por todos os meios a propaganda das nossas colônias e da obra colonial portuguesa [...] considerando que este gênero de literatura está muito pouco desenvolvido entre nós, provavelmente por falta de estímulo e de iniciativa².

A hipótese de saída, que pavimenta o desenvolvimento do referido projeto de pesquisa, é a de que, em meados do século XX, o colonialismo português passou a adotar estratégias discursivas diferentes daquelas praticadas por outros colonialismos europeus na África. Em vez de adotar políticas de segregação social – de que o *apartheid*, posto em prática pelo colonialismo britânico na África do Sul é exemplo visível –, o colonialismo português ativou aparelhos de comunicação e de inculcação para construir a imagem de “uma só nação”, “una e indivisível” (Chaves, 2023), onde as relações não se definissem pelo poder colonial violento. Toda a retórica e a difusão sistemática de campanhas oficiais concebidas no âmbito de políticas culturais eficientes visavam à naturalização, no senso comum, das visões coloniais de mundo.

Na mesma linha estratégica de uma política cultural voltada para a sedimentação de valores coloniais no senso comum, a conhecida Exposição do Mundo Português, realizada em 1940, era parte da estratégia de exaltação do Estado Novo português e de seu nacionalismo ideológico. O discurso que sustentava a existência de uma nação orgânica e coesa, marcada por um destino comum e comunitário – que abrangia ainda diferentes espaços africanos, Portugal e mesmo o Brasil – era potencializado pelas proposições lusotropicalistas, em especial por aquelas que celebravam a suposta “brandura dos costumes” do colonizador português e as virtudes da mestiçagem.

Arriscaria afirmar que esta estratégia determinaria, no limite, uma das singularidades do colonialismo português nos espaços africa-

2 “Serviço da Agência Geral das Colônias – Concurso de Literatura Colonial” In: Boletim da Agência Geral das Colônias, ano II, Janeiro de 1926, n. 7, p. 169”.

nos. A verificação desta hipótese da singularidade requer ainda estudo sistemático, de caráter interdisciplinar, que permita apuração teórica e desenvolvimento analítico comparativo deste lugar de diferença que, em sua especificidade no quadro dos estudos coloniais, a experiência colonial portuguesa pode ocupar. Entretanto, é certo que, em meados do século XX, as teses identificadas com o lusotropicalismo⁶ foram incorporadas à construção retórica do Estado Novo português, que sustentava o princípio da sua unidade orgânica.

O uso político da arte e da cultura, com a Política do Espírito (Castelo, 1999 e Dos Santos, 2023), concebida por António Ferro e lançada nos anos 30 pelo Secretariado de Propaganda Nacional do regime salazarista, e mesmo as entrevistas ou os *Discursos, notas, relatórios, teses, artigos e entrevistas* de António Oliveira Salazar, publicados em diversos momentos, funcionavam como um dispositivo que dava forma a um imaginário que projetava Portugal como nação retransmissora de uma civilização supostamente superior.

Em meio a grande diversidade étnica, cultural e territorial, que desenhava um “império plurirracial, pluricontinental e pluricultural”, a estratégia discursiva do regime colonial português, em sua “imaginação de centro” (Calafate, 2004, p. 18), parecia se basear simultaneamente na afirmação de uma comunidade identitária (Esposito, 2010, p. 41) e de uma civilização lusotropical, caracterizada pela cooperação entre raças. Nas palavras de Gilberto Freyre,

o que denominamos “civilização lusotropical” não é, biossocialmente considerada, senão isto: uma cultura e uma ordem social comuns à qual concorrem, pela interpenetração e acomodando-se a umas tantas uniformidades de comportamento do Europeu e do descendente e do continuado do Europeu nos trópicos – uniformidades fixadas pela experiência ou pela experimentação lusitana – homens e grupos de origens étnicas e de procedências culturais diversas. Vê-se as-

sim que é um conceito, o sociológico, de civilização lusotropical, de cultura e de ordem social lusotropical, que ultrapassa o apenas político ou retórico ou sentimental de “comunidade luso-brasileira” (Freyre, 1950, p. 89).

Nota-se que o Estado salazarista utilizou-se, antes de tudo, da autoridade intelectual já estabelecida em torno de Gilberto Freyre e incorporou essa estrutura argumentativa em sua agenda de propaganda política. A pesquisadora Rita Chaves observa que:

[...] o governo é instado a fazer alterações que acabam por traduzir o “novo” espírito imperial na afirmação nacionalista: em lugar do império, uma nação pluri-continental e pluriétnica. Desse modo, os africanos não seriam povos submetidos a um país estrangeiro, mas “portugueses com outra cor de pele”. Tudo isso sem prejuízo para a desigualdade que continuava a reger a vida nas colônias (Chaves, 2023, p. 73).

A sobrevivência de uma colonialidade estrutural – que passa pela política, pela cultura e pelo senso comum – alcança progressivamente a responsabilidade de uma reescrita tensa da experiência social do colonialismo nesses diferentes contextos e espaços. No campo literário, a experiência ficcional tem moldado, desde os anos 60, um campo de resistência e de reelaboração relacional que oferece substância e densidade às transformações sociais e políticas que marcaram o século XX em Portugal e nos países africanos de língua oficial portuguesa.

Inúmeras obras de ficção modernas e contemporâneas, produzidas nos diferentes espaços culturais da língua portuguesa, têm focalizado, direta ou indiretamente, as heranças de uma política colonial sistematizada, no século XX, no interior das ex-colônias portuguesas.

A transição de uma concepção metafísica e colonial da ideia de comunidade para uma dimensão contratualista, relacional e pós-

-colonial fomentou a composição de diferentes tramas, memórias, narrativas e heranças sociais atravessadas por essas transformações, transições e passagens epistemológicas encenadas nos contextos literários e culturais da língua portuguesa, chegando a se configurar como um conjunto de gestos de reparação no interior de um campo de resistência e de reelaboração relacional.

É neste contexto de reelaboração de um discurso sobre a política colonial que o regime se distancia progressivamente da palavra “colônia” para negar a existência de relações de domínio e de ocupação colonial, sem prejuízo da autoridade portuguesa naqueles espaços. Neste ponto, verifica-se que valores lusotropicalistas serviram como instrumento de normalização de discursos de mestiçagem étnica e de hibridismo cultural, que conduziam à política de assimilação cultural das populações cujas práticas simbólicas tradicionais eram vetadas porque identificadas com o atraso. Da mesma forma, estes vetos epistêmicos pareciam contribuir para a exaltação do regime colonial português que, “do Minho ao Timor”, desenvolvia a sua missão civilizatória em bases modernas para privilegiar as ligações supostamente “orgânicas”, inerentes ao “mundo que o português criou” (Freyre, 1940), para utilizar as palavras de um conhecido título de Gilberto Freyre.

A retórica e o imaginário da unidade

A análise do imaginário da unidade, forjada discursivamente pelo regime salazarista como parte de uma estratégia de naturalização das relações coloniais, e a sua sobrevivência em retóricas oficiais e mesmo no senso comum pressupõem a “coexistência estreita e recíproca de povos irmãos, cuja familiaridade existencial” (Couto, 2011, p. 76) promove uma “comunhão de experiências históricas” (Riaúzova, 1986, p. 24). A desdramatização da experiência colonial e a romantização de um passado violento comum resultam na inculcação de teses que, de fato, parecem evidenciar premissas da “unidade” na superfície narrativa ou poética de textos produzidos por autoras e autores

portugueses, angolanos e moçambicanos. O já referido projeto de pesquisa que coordeno tem como um de seus objetivos principais compreender a natureza das substâncias político-afetivas que, amparadas na materialidade da linguagem, definem um quadro de especificidades em meio à grande diversidade cultural e epistêmica.

As “percepções, expressões, entendimentos e impasses revelados pelo curso da expansão geográfica e cultural europeia, e da modernidade civilizacional, ao longo dos séculos” (Carvalho, 2010, p. 314) geram a circulação de imaginários cruzados e de projeções artístico-literárias, que privilegiam a concepção relacional do comum, em detrimento de uma concepção colonial, de base metafísica e identitária. O diálogo multicultural e as reconstrutualizações simbólicas inscrevem impasses, desafios, derivas e especificidades de uma “comunidade imaginada”³ dispersa por todos os continentes, em que habitam cidadãos de diversas etnias e com diferentes culturas. Interessa, por isso, compreender a complexa construção de uma memória coletiva, marcada por práticas de solidariedade e de resistência na reelaboração de uma “reescrita” das experiências compartilhadas. É verdade que decorridos cinquenta anos das independências das ex-colônias talvez seja possível buscar o diálogo entre cosmovisões diversas e produzir novos laços, novos nexos, novos pactos e alianças comunitárias, não mais amparadas no sentido metafísico de “pertença mútua” ou de “dádiva recíproca” (Franco de Sá, 2010, p. 16), mas voltadas para o reconhecimento, a reparação e a descolonização do pensamento. É neste sentido que as literaturas produzidas em língua portuguesa, lidas em perspectiva comparada,

3 Em diálogo com as formulações de Benedict Anderson acerca das comunidades imaginadas, Antonio Negri afirmou: “Pode ser verdade que uma nação deva ser entendida como comunidade imaginada –, mas devemos reconhecer que a alegação aparece invertida, de modo que a nação passa a ser a única maneira de imaginar uma comunidade. [...] Já sabemos que toda fantasia de comunidade torna-se sobrecodificada como nação e, assim nossa concepção de comunidade fica severamente empobrecida. Da mesma forma que ocorre no contexto dos países dominantes, aqui também a multiplicidade e a singularidade da multidão são negadas na camisa de força da identidade e da homogeneidade de um povo. Mais uma vez, o poder unificador da nação subalterna é uma faca de dois gumes, a um tempo progressista e reacionária (Negri, 2000, p. 124)”.

podem ser um *corpus* que se define como instância privilegiada para a reelaboração simbólica das experiências de assimetrias, tensões, divisões e apropriações culturais.

A tradição colonial portuguesa tem sido revisitada criticamente na produção ficcional das últimas décadas, inicialmente com António Lobo Antunes, Helder Macedo e Lídia Jorge, até as mais recentes gerações de escritoras, como Dulce Maria Cardoso, Isabela Figueiredo e Djamilia Pereira de Almeida. Na produção ficcional angolana ou moçambicana – com Ruy Duarte de Carvalho, Ungulani Ba Ka Khosa, Pepetela, José Luandino Vieira e Mia Couto, para citar apenas alguns nomes de autores identificados com as lutas anticoloniais e que têm encontrado espaço em suas obras de ficção para a produção de novas perspectivas epistemológicas.

Busca-se, com este estudo, incentivar o desenvolvimento de um quadro teórico que permita compreender, de modo mais complexo, a formação das singularidades do colonialismo português, o papel desempenhado pelas proposições lusotropicalistas na construção retórica de uma comunidade orgânica que abrange diferentes etnias e populações, a passagem de uma concepção metafísica da ideia de comunidade para uma “dimensão relacional” de base contratualista e, sobretudo, o desarquivamento de pormenores, vivências cotidianas, práticas simbólicas a partir de diálogos interculturais inscritos em uma “reescrita relacional”, que têm na produção literária um *locus* de reelaboração e de reparação.

A partir de inúmeros prismas, o campo ficcional do século XX encenou imagens do, agora fragmentado, sujeito da História. Da suposta integralidade iluminista aos estilhaços daquele sujeito forte, abre-se um mundo de perspectivas pós-coloniais. No que concerne aos universos culturais da língua portuguesa, nas palavras de Ruy Duarte de Carvalho,

Existimos todos, hoje, na decorrência de uma colonização que foi dando sumiço àqueles que da maneira como viviam não tinham maneira de resistir, servimo-nos da mesma língua oficial, invocamos lusofonias de hoje que já foram lusotropicalismos antes, somos todos do hemisfério sul, com a cor geopolítica comum que isso comporta, e temos negócios correntes, estamos vivendo tempos comuns e tempos diversos do mesmo processo universal, global. Nós estamos é juntos, Paulino, no vaivém das balsas, atlânticas até (...) (Carvalho, 2007, p. 50).

A modernidade colonial precisou forjar inúmeros outros, necessários para a afirmação da superioridade dos programas da modernidade em todos os campos do conhecimento e da experiência social. A sedimentação de assimetrias de fundo desnivelou formas de vida, pondo-as tácita ou explicitamente em contraste, diferenciando-as em muitos níveis.

No escopo da modernidade colonial, a produção de imagens e imaginários cruzados no universo cultural, aqui focalizado, aponta para zonas específicas de hibridismo cultural, de mestiçagem étnico-racial, de trânsitos relacionais, multiculturais e geopolíticos próprios que, “no vaivém das balsas, atlânticas até”, onde “estamos é juntos”, no espaço-tempo da língua portuguesa. Compartilham-se memórias, referências, narrativas e experiências coletivas que fazem do espaço literário também um espaço potente de reelaboração vivencial e de reparação.

Se massas humanas angolanas, moçambicanas, brasileiras e portuguesas, em suas diferentes temporalidades, foram assimiladas compulsoriamente aos paradigmas da modernidade ocidental, inúmeras formas de vida também foram e são reencenadas, direta ou indiretamente, na literatura – os pastores do Kuvale, decisivos na obra de Ruy Duarte de Carvalho, o campesinato de Pepetela, as paisagens humanas

dos musseques de José Luandino Vieira. Também o campesinato alentejano e da Beira interior, da tradição neorrealista mais programática; ou mesmo os imigrantes, retornados e refugiados, inscritos no quadro das paisagens humanas portuguesas, e que carregam a experiência da exclusão e da memória traumática na ficção de Lídia Jorge, de António Lobo Antunes, de Olga Gonçalves, de Helder Macedo, de Dulce Maria Cardoso, de Isabela Figueiredo, de Djaimila Pereira de Almeida, entre outras narrativas e outras autorias. São “prismas humanos” e perspectivas pós-coloniais que revelam a diversidade humana e epistêmica de segmentos sociais que “reexistem”, na expressão de Eduardo Viveiros de Castro, ao se referir à questão ameríndia no contexto da modernidade colonial.

Ao afirmarem, também como seus, os sentimentos da terra e do mundo, ao negarem as reconfigurações excludentes daquele sujeito forte, colonial, integral e iluminista, de identificações agora estilhaçadas em perspectiva pós-colonial, as produções literárias e culturais objetivadas pelo neorrealismo português, pelos romances modernos e contemporâneos portugueses e brasileiros, pelas produções angolana e moçambicana anti e pós-coloniais evidenciam impasses e desafios sociopolíticos desses “tempos comuns e tempos diversos do mesmo processo universal, global”, para recuperar a citação de Ruy Duarte de Carvalho.

A hipótese de fundo é a de que os plantadores de arroz de Alves Redol e os camponeses de Pepetela, e mesmo os sertanejos de Guimarães Rosa, em diferentes espaço-tempos da língua portuguesa, empreendem a luta do homem comum contra adversários comuns. No panorama da literatura brasileira, podemos recuperar a presença indígena em *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e em *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; dos sertanejos de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Morte e vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto; dos seringueiros e garimpeiros, de quilombolas e descen-

dentos de indivíduos africanos escravizados em *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo e *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus; dos camponeses, dos ribeirinhos e dos povos da floresta em *A selva* (1930), de Ferreira de Castro e *Cinzas do norte* (2005), de Milton Hatoum; das populações periféricas das grandes cidades em *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, em *Sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins e *Capão pecado* (2000), de Ferréz, que, no conjunto de suas economias narrativas, tratam de revelar diferentes matrizes da radical diversidade epistêmica em luta contra os mecanismos de empobrecimento da vida e da inserção efetiva das literaturas produzidas em língua portuguesa no quadro de uma revisão pós-colonial.

A formação de culturas de resistência, à margem dos paradigmas da modernidade colonial e de suas derivas neocoloniais, opera a produção de novas subjetividades em contextos de desfazimento de subalternidades e promove gestos de reparação simbólica, resistência e reelaboração relacional a partir da tomada de consciência das heranças coloniais e de suas especificidades.

A expansão das zonas de contato entre o conjunto de correntes teóricas abrigadas sob a denominação de teorias pós-coloniais e as chamadas teorias do comum ou da comunidade é o que poderá produzir, no imaginário das sociedades contemporâneas, o encontro de memórias, corpos e afetos como testemunhos vivenciais de resistência, emancipação e descolonização do conhecimento.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad.: Denise Bottman. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247021/mod_resource/content/1/Benedict%20Anderson.pdf Acesso em 18 de Mai de 20.

CALAFATE RIBEIRO, Margarida. *Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os papeis do inglês*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTELO, Cláudia. “O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)”. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

CHAVES, Rita. “A literatura e o império lusitano: silêncio e palavra em tempos de exceção”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 43, nº 93, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/5TpmHDyT7fHwZkgwgdkfHrk/?format=pdf&lang=pt>

Acesso em 15 de jul.de 2023.

COUTO, Mia. “Sonhar em casa. Intervenção sobre Jorge Amado, São Paulo” In: *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Ensaaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DOS SANTOS, Graça. “Política do espírito”: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade. Disponível em: <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocicdigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/03/n12-politica-doesprito-o-bom-gosto-obrigatorio-para-embelezar-a-realidade.pdf>

Acesso em 18 de mai. de 2023.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Trad.: M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.

FRANCO DE SÁ, Alexandre. “Prefácio” In: Esposito Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

FREYRE, Gilberto. Uma política transnacional de cultura para o Brasil de hoje. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*; Belo Horizonte, MG: Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, 1960.

FREYRE, Gilberto. *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

RIAÚZOVA, Helena. *Dez anos de literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1986.

SALAZAR, António Oliveira. *Salazar: Discursos, notas, relatórios, teses, artigos e entrevistas*. Lisboa: Editorial Vanguarda, 1955. Ver também Salazar, António Oliveira – *Discursos e Notas Políticas* Vol. I – 1928-1934; Vol. II – 1935-1937; Vol. III – 1938-1943; Vol. IV – 1943-1950; Vol. V – 1951-1958; Vol. VI – 1959-1966. Coimbra: Coimbra Editora, s.d.

SERVIÇO DA AGÊNCIA GERAL DAS COLÔNIAS – Concurso de Literatura Colonial” *In*: Boletim da Agência Geral das Colônias, ano II, Janeiro de 1926, n. 7.

VALTER HUGO MÃE: HERANÇAS D'O NOSSO REINO

Marlon Augusto Barbosa
UFRJ

Se a tristeza fosse a chave, eu estava pronto a abrir
a porta.

o nosso reino, valter hugo mãe

E herdas o verde
de jardins passados e o azul sereno
de céus destroçados.

O Livro de Horas, Rainer Maria Rilke

A epígrafe d'*o nosso reino*, romance publicado em 2004, de valter hugo mãe, aponta para uma direção. Diz ela: “Tu és o herdeiro. Filhos são herdeiros, / pois que os pais morrem. / filhos estão e florescem. / Tu és o herdeiro”. Essa epígrafe, retirada do segundo livro que compõe *O Livro de Horas*¹ – “O Livro da Peregrinação (1901)” –, de Rainer Maria Rilke, deixa marcada uma dupla questão de herança: em primeiro lugar, Rilke, como herdeiro dos antigos *Livros de Horas*; em segundo, valter

¹ *O Livro de Horas*, publicado pela primeira vez em 1905, dedicado a Lou Andreas-Salomé, reúne três livros de poemas: o “Primeiro Livro – O Livro da Vida Monástica (1899)”, o “Segundo Livro – O Livro da Peregrinação (1901)” e o “Terceiro Livro – O Livro da Pobreza e da Morte (1903)”.

hugo mãe, como possível herdeiro de Rilke. No princípio, isto é, naquilo que entrelaça os dois autores, há, então, o *Livro de Horas*. Na apresentação que escreveu para a edição do livro de Rilke, publicada pela Assírio & Avim, Maria Teresa Dias Furtado – que também foi a tradutora dos poemas – explicou que *Livro de Horas* são “breviários (um livro de orações usado pelos sacerdotes) destinados a leigos, contendo orações para determinados momentos do dia” (Furtado *In: Rilke*, 2023, p. 11), amplamente difundidos entre os séculos XII e XVI. No caso do livro de Rilke, Maria Teresa Dias Furtado afirmou que a sua recepção foi “fortemente condicionada, ao que parece, pela sua pretensa matriz de origem” (Furtado *In: Rilke*, 2023, p. 11). Ela percebe, no entanto, na linha de outros pesquisadores, que, embora os poemas de Rilke se dirijam a Deus no presente, Deus é “concebido como devir que se processa em paralelo com o devir de cada eu particular” (Furtado *In: Rilke*, 2023, p. 11).

O que realmente nos interessa nessa discussão é que o “eu”, que aparece nos poemas de Rilke, se dirige a Deus através de “orações” de forma sempre diversa, por aquilo que poderíamos chamar de um “caminho de intimidade”. Esse “eu” confia a Deus “os seus desejos e medos, configurando a sua própria personalidade” (Furtado *In: Rilke*, 2023, p. 11). No caso do segundo livro que compõe *O Livro de Horas*, de onde valter hugo mãe retira a sua epígrafe, há ainda a imagem de uma peregrinação que “segue o princípio formal de uma tensão entre o caminho e a meta” (Furtado *In: Rilke*, 2023, p. 17). Muitos estudiosos desse livro dizem que a imagem que o atravessa é o caminho que vai do desespero à salvação.

Todas essas considerações nos mostram que a epígrafe d’o *nosso reino* nos interpela e dialoga com Rilke: há algum tipo de endereçamento e de peregrinação nessa obra? De certo modo, o narrador do livro – benjamim, cujo nome só nos é apresentado quase no final do livro –, através de suas orações, nos mostra uma relação de intimidade com Deus, depositando os seus desejos e os seus medos nessa

figura que perpassa toda a história como uma espécie de imagem fantasmática. No entanto, o livro de valter hugo mãe herda dessa epígrafe – que Rilke já havia herdado e relido dos *Livros de Horas* – a questão de um endereçamento a Deus que será profanado e de uma “peregrinação” que transita entre o desespero e a salvação e da salvação para o desespero. A hipótese de leitura, que tentarei desenvolver aqui, diz respeito ao modo como valter hugo mãe parece colocar em cena a presença de Deus como aquela que controla a vida dos habitantes de uma pequena vila de pescadores e a resposta que a essa presença eles dão.

Começemos pelo título do livro: *o nosso reino*, grafado em minúsculo². Esse título, antes mesmo da epígrafe, não deixa de ser uma espécie de trabalho da citação ou um trabalho de profanação: ele devolve o que está consagrado ao “livre uso dos homens”. Poderíamos ainda nos apropriar daquilo que Selvino J. Assmann escreveu sobre o livro *Profanações*, de Giorgio Agamben: o título de valter hugo mãe promove um jogo profano em que “profanar é assumir a vida como jogo, jogo que nos tira da esfera do sagrado, sendo uma inversão do mesmo” (Agamben, 2007, p. 13). Seguindo o pressuposto de que profanar é também inverter, poderíamos dizer que o título do livro de valter hugo mãe se apresenta, de certo modo, como a releitura de uma sentença que atravessa o nosso imaginário cultural ocidental e que é retirada da Bíblia Sagrada. valter hugo mãe vai transformar essa sentença naquilo que poderia ser mais baixo: ele inverte a frase para transtornar o sagrado. Trata-se de uma inversão num primeiro momento da oração ensinada por Jesus aos seus discípulos em que ele, através dela, solicita que o reino de Deus venha aos homens: “venha a nós o teu reino” – fragmento da oração do “Pai nosso” que aparece no livro de Mateus, capítulo 6 e versículos 9-15:

2 *O nosso reino* é o primeiro livro de uma “tetralogia das minúsculas” como o próprio valter hugo mãe chamou. Os outros três livros são: *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010). Esses quatro livros são escritos em letra minúscula.

9. Portanto, orai desta maneira: Pai nosso que estás nos céus, santificado seja o teu Nome, 10. venha *o teu Reino*, seja feita a tua Vontade na terra, como no céu. 11. O pão nosso de cada dia dá-nos hoje. 12. E perdona-nos as nossas dívidas como também nós perdoamos aos nossos devedores. 13. E não nos exponhas à tentação, mas livra-nos do Maligno. 14. Pois, se perdoardes aos homens os seus delitos, também o vosso Pai celeste vos perdoará; 15. mas se não perdoardes aos homens, o vosso Pai também não perdoará os vossos delitos. (Bíblia, 2002, p. 966).

Essa oração, ensinada por Jesus aos seus discípulos – também como uma espécie de ensinamento, de herança deixada para os seus discípulos –, se constrói como um endereçamento a Deus que apresenta uma invocação inicial e seis pedidos: os três primeiros dizem respeito a uma espécie de convocação feita a Deus e ao seu reino, enquanto os três últimos pedidos se apresentam como pequenas súplicas. Embora muitos outros pesquisadores já tenham aproximado o título desse livro com a oração do “Pai nosso”, é realmente importante lembrar que ele faz referência direta a outro texto, uma outra oração. Trata-se da oração do credo, citada na íntegra no romance:

creio em deus pai, todo-poderoso, criador do céu e da terra, e em jesus cristo, seu único filho, nosso senhor o qual foi concebido pelo poder do espírito santo. nasceu da virgem maria, padeceu sob pônio pilatos, foi crucificado, morto e sepultado. desceu aos infernos. ao terceiro dia ressuscitou dos mortos, subiu ao céu, onde está sentado à direita de deus pai, de onde há-de vir a julgar os vivos e os mortos e o seu reino não terá fim. creio no espírito santo, na santa igreja católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna. amém (mãe, 2018, p. 105).

No livro, estranhamente, essa oração faz parte de uma espécie de ritual para salvar um dos personagens que está à beira da morte. Ela é feita em meio a uma série de benzeduras realizadas por curandeiras que buscam a força da terra para reaver a vida de um personagem. É estranha porque ela aparece em meio a práticas e crenças pagãs. Como muito bem observou Maria Angélica Melendi no prefácio da edição brasileira da Biblioteca Azul: em *o nosso reino* “o mundo rural [é] impregnado de um catolicismo cruel e devastador, onde vicejam crenças pagãs” (mãe, 2018, p. 12). Essa observação já marca um universo narrativo atravessado por dois planos que se querem opostos – o cristão e o pagão –, mas que convivem no imaginário dos personagens. Portanto, se o título do livro inverte o “Pai nosso” transformando o [v]osso em [n]osso, essa outra oração é profanada quando colocada em um lugar estrangeiro a ela.

Mas é ainda pela voz do narrador que o reino de deus é apresentado em dois momentos distintos. No primeiro, após um episódio em que o pai do narrador é extremamente violento. Trata-se do episódio apresentado no capítulo IV do livro:

não foi a primeira vez que o meu pai teve um acesso de fúria, eu sabia que isso poderia acontecer a qualquer momento. anos antes, muito pequeno ainda, algumas imagens fixaram-se à minha cabeça, o meu choro e a minha mãe prostrada no chão em desespero. naquele dia, perante o silêncio dela, a minha tia trancada na cozinha, a vergonha a derreter-lhe a alma, fiquei no chão eu, imóvel, como se atacado por um urso (...) (mãe, 2018, p. 85).

Destacam-se, na construção desse episódio, o desespero, o choro, a violência do pai comparada com a de um urso – a animalização do personagem –, os golpes desferidos sobre o corpo do menino, os pensamentos de morte que o atravessam – o menino diz: “como que assassinado pelo meu próprio pai” (mãe, 2018, p. 86) –, o rastro

de sangue que o corpo deixa pelo caminho, o sentimento de solidão, vulnerabilidade e rejeição que o atravessam e a imagem dos irmãos pequenos aterrorizados. Tudo isso constrói um campo semântico violento. No entanto, ao imaginar um “cão de cabeça em chamas, uma fera preta como um puma” vindo buscá-lo e ao ordenar, a ele, como um profeta, que se transformasse num elemento divino, ele reconstrói a cena da morte:

do cão fez-se o dia, o sol saltou-lhe do peito para o céu como coração em chamas de paixão, e os pássaros vieram como na primavera e começaram a cantar alto, voando em todos os sentidos sobre mim. nos meus dedos as ervas deixaram orvalho e não sangue, e as minhas pernas estavam secas e cicatrizadas. a luz irradiou da minha pele, erguendo-me o corpo no ar, trazendo flores verdadeiras onde pousar o voo e levando-me encosta abaixo. já as pessoas em gritos às portas, que nunca se vira um sol nascer no início da noite, e quem lá vinha alado como um anjo, perfumes espalhados no ar, um sorriso. do cão fez-se o dia, fez-se o povo à rua, que deus falava, a sua mensagem chamava, e o que era vinha a todos. que nessa noite a terra abrisse um pedaço de céu, por onde deus pôde vir a ver como estávamos. de perto, muito perto, no meio de nós, no nosso reino. no nosso reino a hora saltou. quem haveria de trabalhar à noite não trabalhou e quem queria dormir deveria permanecer acordado (mãe, 2018, p. 87).

Essa cena se constrói como algo inexplicável: como um milagre – “no nosso reino a hora saltou” – no sentido mesmo de uma intervenção divina. Esse será um dos possíveis milagres que atravessam a narrativa. Como afirma o narrador: “era uma vila de deus, tínhamos a igreja, tínhamos o cemitério, e os milagres a abençoarem as nossas vidas” (mãe, 2018, p. 61). A morte e o desespero dão lugar a uma descrição solar – a noite desaparece e as pessoas permanecem acordadas.

Mas, antes dessa descrição, o narrador menciona o que seria para ele o reino de deus:

falei-lhes de como em cima de nós existe um reino de fumo muito leve e belo, onde todas as pessoas são espíritos felizes e sabem os segredos do mundo. que nesse reino deus habita grande e em amor, partilhando a sua paz intensa com os eleitos. se merecermos, vamos para lá um dia, como foram os nossos mortos. acreditava eu, para onde foram os nossos mortos (mãe, 2018, p. 46).

Essa fala aparece no livro depois da morte dos avós do narrador. É ele quem se dirige aos seus irmãos na tentativa de dar uma explicação para as perdas. Esse fragmento retoma, de certo modo, o livro de *Romanos*: “Porque o reino de Deus não é comida nem bebida, mas justiça, e paz, e alegria no Espírito Santo” (capítulo 16, versículo 17). A questão que me parece fundamental neste livro é que ele não pretende falar sobre “o teu reino” – leve, belo, com espíritos felizes –, mas sobre o nosso. E se o “teu reino” é de perfeição e grande em amor e justiça, o nosso – aquele apresentado no livro – é de renúncia e dor. É a partir da dor e com ela que o livro se constrói.

Nas primeiras páginas do livro, o narrador, diante do homem mais triste do mundo – esse personagem enigmático que recolhe os mortos e assombra os moradores da vila com seus “olhos de precipício” –, apresenta-se como um funâmbulo que tem “a sensação de que a cada passo haveria de tombar à boca do inferno” (mãe, 2018, p. 20). Essa imagem com a qual ele se apresenta deixa marcado o abismo que perpassa todo o livro. O menino precisa se equilibrar para não cair no inferno e nem ser capturado pelo homem mais triste do mundo. O próprio significado do seu nome benjamin, segundo alguns dicionários, nos revela que ele é ao mesmo tempo um “filho da felicidade” e um “filho da dor”.

Embora a narrativa nos mostre uma vila silenciosa (ou um reino) – “em silêncio temendo os olhos de deus” (mãe, 2018, p. 19) – e cheia de segredos que vão se desvendando aos poucos, ela apresenta uma série de “gritos” que a vão perpassando: é o uivo dos cães que atravessa a casa como se fosse “vozes de gente aflita”, “o lamento gutural” que sai da boca do homem mais triste do mundo, o grito de “pulmões cheios” diante de um padre, o grito histérico de uma tia pelo cristo, a voz aflita de uma mãe a alertar a vila, ou o grito da mesma mãe que ecoa por toda a casa, o grito surdo de um padre e até mesmo o grito dos mortos... e poderíamos continuar essa lista, mas o que me interessa é reconhecer que esses são gritos “agudos e breves da realidade”, como escreveu Hélène Cixous. O nosso reino é atravessado pelos gritos. Cixous diz: “A literatura é para uivar por muito tempo, empurrando os gritos para a música. O direito à literatura ou o direito aos gritos que a realidade e a comunidade nos proibem” (Cixous, 2013, p. 53-54). Assim, a literatura retoma os gritos da realidade, os gritos de uma vila (de um reino) que teme a Deus e que é marcada pela desgraça: uma desgraça que coloca os personagens no “lugar de sofrendores, para [temerem] a deus” (mãe, 2018, p. 72).

Essa vila de pescadores, sem nome, não deixa de ser uma espécie de imagem para um Portugal assombrado pelos olhos do fascismo e da Igreja. É nesse sentido que os gritos nos apresentam também um tempo de dor. Ouvi-los é garantir que a dor circule, que ela seja colocada em cena, que ela seja ouvida. Desse modo, o livro aponta para um jogo entre um plano imanente (terrestre) atravessado por um plano transcendente (divino). É como se o narrador da história constantemente evocasse Deus a partir de pequenas orações que realiza diante das desgraças e das mortes que atravessam a sua vida e a vida da vila. Mas uma questão ainda se sobressai: que plano transcendente é esse que invade o plano imanente? O plano divino vai aparecer no romance como uma lei sutilmente violenta e ruidosa. São os cristos e os santos,

por exemplo, que lembram, com as suas presenças, que Deus constantemente olha para todos os homens:

eram os santos, tantos, como um museu. de início apoquentava-se com todos, anos mais tarde fez uma concessão, benzer-se-ia apenas na presença dos cristos. nove, dois na sala, três no corredor, um na entrada, um no meu quarto, outro no quarto do avô e mais um no escritório. o problema era sempre o corredor, quem ia da cozinha aos quartos corria-o de ponta a ponta, e fazer o sinal da cruz com vénia três vezes, e quantas em pressa, não facilitava nada o trabalho. havia uma condenação nisto tudo. sentia-se vigiada por deus, expiando os seus pecados, tão pobre que sempre fora, tão pouco instruída, achava-se pecadora apenas por existir. que as coisas boas do mundo não eram para ela. havia pessoas assim, sabia-se lá, poderia ser culpada de ter três filhos e dinheiro nenhum para os criar. tomaria as coisas a pulso, a ver se eles se faziam homens e tinham melhor sorte. (mãe, 2018, p. 41-42).

São muitos os trechos em que podemos perceber esse olhar que aponta sempre para um controle dos moradores dessa vila: “víamos e ouvíamos muito, atendendo à eucaristia em silêncio temendo os olhos de deus” (mãe, 2018, p. 19), “era por viver temendo os olhos de deus, como disse, e ter ali um óculo apontado aos pormenores, criando nitidez nos mais ínfimos defeitos” (mãe, 2018, p. 31), “sentia-se vigiada por deus, expiando os seus pecados, tão pobre que sempre fora, tão pouco instruída, achava-se pecadora apenas por existir” (mãe, 2018, p. 41). Vale, por enquanto, mencionar que Fernando Rosas descreveu esse tipo de controle – dessa vigilância dos comportamentos – como uma “violência preventiva”. No seu *Salazar e os fascismos*, ele escreve: “A violência preventiva era a forma mais constante, mais omnipresente, mas mais “silenciosa” e “invisível” da violência.

Simultaneamente, seria a mais eficaz” (Rosas, 2023, p. 206). O peso que os olhos de Deus – das imagens e do discurso – mantém sobre a população da vila acaba mostrando um tipo de violência que perpassa Portugal durante o século XX. O romance, é preciso lembrar, gira às voltas do 25 de Abril. É a professora blandina que comunica aos alunos o acontecimento:

a professora blandina recebeu-nos com brilho nos olhos, esperou que nos sentássemos e se fizesse silêncio, e explicou, ontem os senhores que dirigiam o país foram mandados embora, agora estão pessoas do povo a trabalhar para ver quem vai dirigi-lo, e o manuel disse, é verdade, o meu pai contou-me isso à noite. estávamos em abril. a professora blandina só conversou nessa manhã, não aprendemos nada de novo, nada dos livros, ficámos a falar sobre o que era o país e as pessoas mais importantes (mãe, 2018, p. 115-116).

A notícia, no entanto, não parece afetar tanto assim os moradores da vila. Mesmo com a Revolução, a vila continua massacrada pelos olhos dos cristos. Esses olhos que vigiam, administrando uma atmosfera de constante apreensão por uma possível punição divina. O caráter disciplinar dessa atmosfera aproxima essas imagens do divino – elementos de poder e valores conservadores – da própria entidade do Estado. A partir do momento em que as figuras religiosas da parede começam a cair é que se anuncia uma possível ruptura com o imaginário fascista. Trata-se de uma queda literal que aponta para uma queda do fascismo. As notícias da Revolução são apenas ecos de outro espaço, mas que não parecem ainda alcançar todas essas personagens. O que parece existir é a continuidade de um desejo melancólico: o Império que nunca foi e, agora, a Revolução que não se concretiza. É certo que todos os cristos vão caindo da parede conforme a narrativa avança, mas a própria casa também vai cair e matar os dois irmãos do narrador:

veio abaixo de cair de podre, os tectos e as paredes puderam apodrecer tanto nos últimos meses. seria das chuvas e das lamas, como tudo se revolvía por baixo das escoras e como se desalinhavam as traves e se desuniam as junções, para produzir fendas e veios de humidade entrando para comer as madeiras de água. e por isso os tectos se largaram do alto das paredes e as abalaram para fora e para dentro, a caírem num só fôlego, naquele dia, e eu já sabia, nem queria aproximar-me, tinha visto, fiquei na chuva caindo mais e mais, a chuva e eu. e o manuel tinha vindo pelo estrondo, e a minha mãe parara rodeada pelos que ouviram e a quem se gritou que acudissem, rodeada parada, sem nada. o manuel chorou comigo e rezámos para que deus estivesse ali, para que ele próprio estivesse ali, entre nós, por favor. e nada do ruído, carpindo a vila inteira a desgraça de uma família tão assinalada, produzia um regresso ao que era antes. os meus irmãos já estavam mortos e encontrá-los assim era o mais que se haveria de recuperar. eu e a minha mãe agarrados por todos, que entre males e medos a tragédia trazia mãos e braços em redor, que queriam segurar-nos como se nos puxassem do fundo de um poço para onde íamos caindo sem amparo (mãe, 2018, p. 161-162).

É uma casa que apodrece durante a narrativa que nos é apresentada: desalinhada, desunida, cheia de fendas e tomada pela água. A queda, portanto, como um movimento, torna-se um signo da ruptura com esse tempo de fascismo e essa constante atmosfera que o estado de exceção opera no imaginário coletivo. Na linguagem literária, esse movimento, que é decadente e catastrófico, ressoa como representação da queda que é ao mesmo tempo das imagens, do imaginário e da casa portuguesa. A queda, dentro do campo cristão, também não deixa de estar presente no próprio exercício de profanação constante de símbolos religiosos em outros momentos da narrativa.

É bem verdade que, ao final, tudo desmorona, é bem verdade que o custo disso é a infelicidade do narrador pela morte de seus irmãos – e na sua transformação no “rapaz mais triste do mundo” (mãe, 2018, p. 175) –, mas também é verdade que essa ruína se torna a imagem da queda de uma casa/império que se fez ao custo da vida de trabalhadores portugueses e povos colonizados. Porém, ao final, a fome e o silêncio persistem, como parece persistir esse desejo de confirmação de um tempo revolucionário que nunca chega, pois não é possível que se avance sem que sejam desenterrados os fantasmas desse passado. O narrador afirma nas últimas linhas do romance:

e era verdade que a fome tão grande me trazia coelhos selvagens à mesa, dentes caninos, e a destreza das mãos aumentava para tarefas tão duras, calos espessos e a pele secando de fealdade e terra. do que a morte come, terra e o silêncio intenso sobre toda a verdade (mãe, 2018, p. 175).

Ao final, é essa angústia – “essa fome tão grande”, literal e metafórica – que parece persistir no narrador. Talvez imagem de uma nova geração de portugueses que, agora, depois de distanciados desse tempo violento, pararam de procurar a grandiosidade em um plano transcendente para lançar um olhar crítico sobre o passado. benjamin pode, nas últimas linhas do romance, olhar para as ruínas desse passado e narrá-las para nós. O seu caminho é o que vai da salvação para o desespero – ele inverte o sentido do *Livro da Peregrinação*, de Rilke –, mas ele sabe que é preciso narrar a sua história e o modo como a sua família e a sua casa desabaram e foram desamparadas por Deus.

Ainda não estamos distantes do *Livro de Horas*, pois é a função disciplinar que a oração assume. Esse gênero de escrita que possibilita o contato do humano com o divino opera no imaginário social um sentimento coletivo de pertença. Essa pertença acarreta no custo inerente que as personagens do romance assumem ao reproduzir o imaginário

fascista. Aqui temos outra sobreposição imagética que produz um efeito dessacralizador. As orações, disciplinares na liturgia cristã, são resignificadas na ficção como meios de reparação da história de violências produzidas pela fé e pelo império.

É preciso destacar o momento da narrativa em que o personagem carlos retorna da guerra em África. Esse é um momento em que o discurso constrói uma imagem daquilo que poderíamos chamar de “o reino de áfrica” esquecido por Deus. Esse trecho, como veremos, funciona como a revelação de uma série de segredos:

o regresso do carlos, o irmão do manuel que estava na guerra em angola. regressou com ar de homem, contou-nos muito em segredo que perdera a virgindade, que as pretas é que gostam de foder, vocês haviam de as ver de mamas à mostra. eu não aceitei que o manuel entendesse o que o carlos dizia, achei que era porco e estava sujo na alma, ele, sim, viera louco da guerra, que a guerra fazia mal à cabeça das pessoas, isso era o que se sabia perfeitamente. mas o manuel insistiu para que lhe déssemos uma oportunidade, haveríamos de salvar a sua alma também, e tinha razão, não que salvaríamos a sua alma, mas que para se ser santo havia de se estar com os pecadores, que os puros não precisavam de mais nada. falou-nos, então, dos pretos e das pretas, e eu disse que havia uma senhora de moçambique a viver na vila. não me parecia gostar de nada que as outras senhoras não gostassem. de foder, dizia ele, com a boca cheia da palavra para nos impressionar. que raio havia de ser isso, foder. pensei num jogo muito secreto sem imaginar nenhuma regra. nunca ouviste falar do que fazem os teus pais à noite, não percebes como se beijam os homens e as mulheres, como ficam debaixo dos lençóis com as mãos no corpo uns dos outros. eu sabia do que estava a falar, sabia dos gemidos da dona ermelinda no quarto do avô, de como ficavam uns minutos ali trancados. na chave, por den-

tro, um lenço pendurado para que não se vislumbrasse uma réstia do interior. mas eram as pretas diferentes, contava ele e isso queria eu entender. o que fariam, porque o fariam. eu juro que a dona darci me parecia uma senhora normal mas preta, como uma camisola normal, igual a uma camisola branca mas preta (mãe, 2018, p. 52-53).

O regresso do irmão evidencia o imaginário a respeito de África responsável por legitimar a aventura portuguesa no continente. Vemos escancarados todos os preconceitos que permeavam o discurso colonial sobre Angola quase como se produzissem um efeito ritualístico, da passagem do soldado para a maioria. O impulso libidinoso que aproxima a violência da guerra ao prazer do sexo não deixa de evidenciar a inerente desumanização a qual os corpos africanos eram sujeitos. A narrativa conjuga esses dois elementos, violência e prazer, quase como se quisesse fazer andar lado a lado essas duas potências do desejo humano como motor da “aventura” portuguesa em África. Aos ouvidos do narrador, o discurso soa estranho, as imagens trazidas por carlos não parecem corroborar a própria experiência que tem no contato com a senhora de Moçambique que mora em sua vila. É um impasse. A naturalização com que a guerra era lida pelos mais velhos que habitam essa vila parece loucura perante seus olhos. São esses olhos que aproximam essa existência de violência à possibilidade de se coexistir entre santos e pecadores. O que se coloca em questão, portanto, é o embate entre o discurso heroico da guerra que “dilata a fé e o império”, e a realidade de violência, loucura e desumanização necessárias para que se perpetuasse a confirmação da grandiosidade da “aventura lusitana” nos territórios além-mar. A cena, a seguir, apresenta a chegada de carlos na vila:

quando o carlos chegou a dona tina trouxe-o à noite para visitar-nos. comadre, veja o meu filho que veio da guerra. quase veio para o meu funeral. a minha

mãe estava muito feliz com a notícia, era madrinha do carlos e tinha ficado com ele vezes sem conta, no tempo em que o compadre ia para longe trabalhar e ficava a casa da mercearia sozinha de homens crescidos. na sala estivemos todos em redor de umas fotografias gastas que ele trouxera da guerra, eram imagens da galhofa entre os militares, imagens divertidas como se a guerra fosse divertida. em angola os bichos eram tantos que por vezes os soldados estavam a disparar e vinha uma boca dentada que lhes engolia uma perna. era um perigo, porque não eram só os soldados inimigos, era o mato que estava repleto de ameaças. em angola tudo podia acontecer, porque os lugares eram ermos, esquecidos de tudo e de todos e deus não devia saber sequer que eles existiam. eram como lugares onde as pessoas podiam nascer ao contrário, vir de velhas para novas, podiam os leões nascer das árvores como frutos, as chuvas abrirem do chão numa correria treloucada para chegarem às nuvens, podiam os homens ter filhos, que muitos pretos só tinham pai, muitos só tinham mãe e outros nasciam dos bichos, a maior parte, até há anos, nascia dos macacos, e em angola tudo era possível por isso, porque deus não ordenava as coisas, porque as coisas eram dominadas por um caos que ninguém podia explicar e por isso pareciam magia. eu juro, havia mulheres que se aproximavam de nós para fugir ao preto, e falavam de como deixavam os filhos com os pés plantados no chão para que a terra os fizesse crescer como plantas, e falavam de casas no interior da terra onde se podia dormir em nuvens que ali ficaram presas nos invernos mais densos, quando o céu parecia desabar e juntar-se à terra. eu queria ter trazido uma pedra que se lamentava à noite, num murmúrio muito baixo, por ser disforme e feia. que havia pedras muito negras polidas pelas águas dos rios e do mar que adquiriam o macio da pele. mas esta era uma pedra rude como

muitas outras. à noite, se estivéssemos nas trincheiras meio enterrados no chão, e se o inimigo sossegasse por momentos, ouvíamos murmúrios vários, e a terra chegava a mover-se com o esforço incrível que as pedras faziam para serem ouvidas (mãe, 2018, p. 53-54).

As personagens parecem reproduzir o discurso colonial, também operado por alguma literatura do século XX, que ressoava no imaginário dos colonizadores sobre Angola. As guerras levadas pelo império português aos territórios de África eram “legitimadas” na reprodução desse imaginário de um continente exótico, perigoso e desumano. Como que herdado de Conrad, o território angolano é representado enquanto espaço de trevas, carregado de significados estranhos aos olhos dos europeus em seu misto de medo e fascínio. Essa cena faz da narrativa um meio de reelaborar esse imaginário através do discurso da criança, um sentimento de aventura e repulsa que marcou a relação dos europeus com o continente africano e que é encenado e está presente desde os primórdios da colonização moderna. Um “saber” de caráter lacunar sobre aqueles territórios que o eurocentrismo, como um *infante*, preenchia com uma imaginação quase fantástica, e nada inocente, responsável por alimentar o desejo de dominação que transformava a guerra quase que em uma tarefa lúdica:

as histórias de angola espantavam-me. imaginava os campos repletos de crianças plantadas com os cabelos a ondularem ao vento. crianças sem escola, sob o sol intenso, a escurecer mais e mais a pele, e eu senti pena delas, a pensar como seriam belas e vulneráveis, e como era cruel que deus não conhecesse toda a sua invenção. mas eu compreendia, fazemos coisas sem saber, e ao fazer a nossa vila deus pode ter feito angola sem saber, por isso a ignorava. talvez o que tínhamos de conseguir era mostrar-lha, mostrar-lha, e eu pensava que, se a dona darci fosse à igreja e falasse sobre moçambique, deus, que inventou a nossa vila,

saberia que sem querer inventou África, e poderia ir lá ver como as coisas eram e ordená-las, ajudá-las a seguir o melhor caminho, como se lhes ensinasse a viver (mãe, 2018, p. 54).

É colocado em cena o efeito que o imaginário ocidental produz no colonizador. Desde a infância, o narrador é levado a acreditar na inferioridade ou desgraça dos povos africanos que precisavam ser salvos. A pena que o narrador sente dessas pessoas não é um retrato da realidade desse povo, mas um sintoma do mito civilizacional ao qual o povo português estava submetido. Porém, na elaboração de uma justificativa para tal realidade, a própria criança opera uma fissura no dogma religioso e, na impossibilidade de conceber tal existência desgraçada, passa também a inconceber a totalidade divina de Deus. Agora Deus torna-se humanizado, pois não há justificativa que não seu esquecimento, seu engano, ao criar algo sem que desejasse. A humanização da figura divina insere outro momento de dessacralização na narrativa pela imperfeição das criaturas desse Deus que o narrador observa. Curioso como parece caber agora a uma dessas criaturas – a senhora de Moçambique – a responsabilidade de lembrar o seu criador de sua existência. São ainda essas criaturas imperfeitas que vão aparecer nas pinturas do senhor seixas:

a dona d'Arci tinha dois desenhos na sala, estavam um em cima do outro na parede principal, tudo muito vazio em redor porque queria que se vissem bem. eram imagens de fundo negro com figuras incríveis. cavalos com torsos de homem, como bichos a mesclarem-se uns com os outros. é o momento em que as almas se equivalem antes de se juntarem à alma de Deus. neste momento reconhecem-se umas às outras e somam-se. não importa se o cavalo é invadido pelo homem, ou se um pássaro tem por pés a cabeça do cavalo, ou vice-versa, é uma fase, uns minutos depois serão inseparáveis sem distinção, como sem distinção serão

assimilados por deus para uma experiência e sabedoria maiores. foi o que me disse o senhor seixas, mas pouco importa que fosse mentira, era a imaginação que contava (mãe, 2018, p. 83-84).

Pensar como um lugar em que Deus se ausenta, torna-se mais um vetor de propagação do imaginário que, ao mesmo tempo em que sustenta a submissão da sociedade portuguesa aos valores ocidentais, também alimenta um desejo de expansão para que esses mesmos valores fossem utilizados no processo “civilizacional” que aquelas guerras pressupunham realizar. Endereçar a Deus essa violência (guerra colonial e imposição cultural), torna-se mais uma camada de elaboração discursiva com a qual valter hugo mãe indica a maneira oportunista com que a figura divina é evocada. Deus, aquele que vigia e pune a sociedade portuguesa, e Deus, aquele que vai “salvar” a alma dos povos de África através das cruzadas modernas, que são as guerras coloniais. O romance, desse modo, parece herdar uma memória, um momento histórico em que Portugal encarava as contradições do seu projeto imperial e os valores conservadores que o fascismo salazarista impunha ao povo. Dentre esses valores, o cristianismo assume papel central na sustentação do imaginário coletivo e na ordenação social. São essas memórias, de um romance atual que retoma um tempo passado, que parecem ressoar como prática de contestação. Com isso, quero chamar a atenção para um procedimento narrativo que evoca as imagens do sagrado – sobretudo, orações –, distorcendo, profanando seus efeitos, para que as contradições desses valores se tornem um incômodo latente na vida dessas personagens. É no impasse do narrador, com essa cadeia de significantes do discurso autoritário – também assumido pelo princípio eclesiástico –, que podemos perceber a inversão dos pressupostos que serviram de base para a identidade portuguesa daquele tempo. Por conta disso, podemos indicar uma possível subversão do discurso religioso que, pela linguagem literária, é dessacralizado (Agamben, 2007).

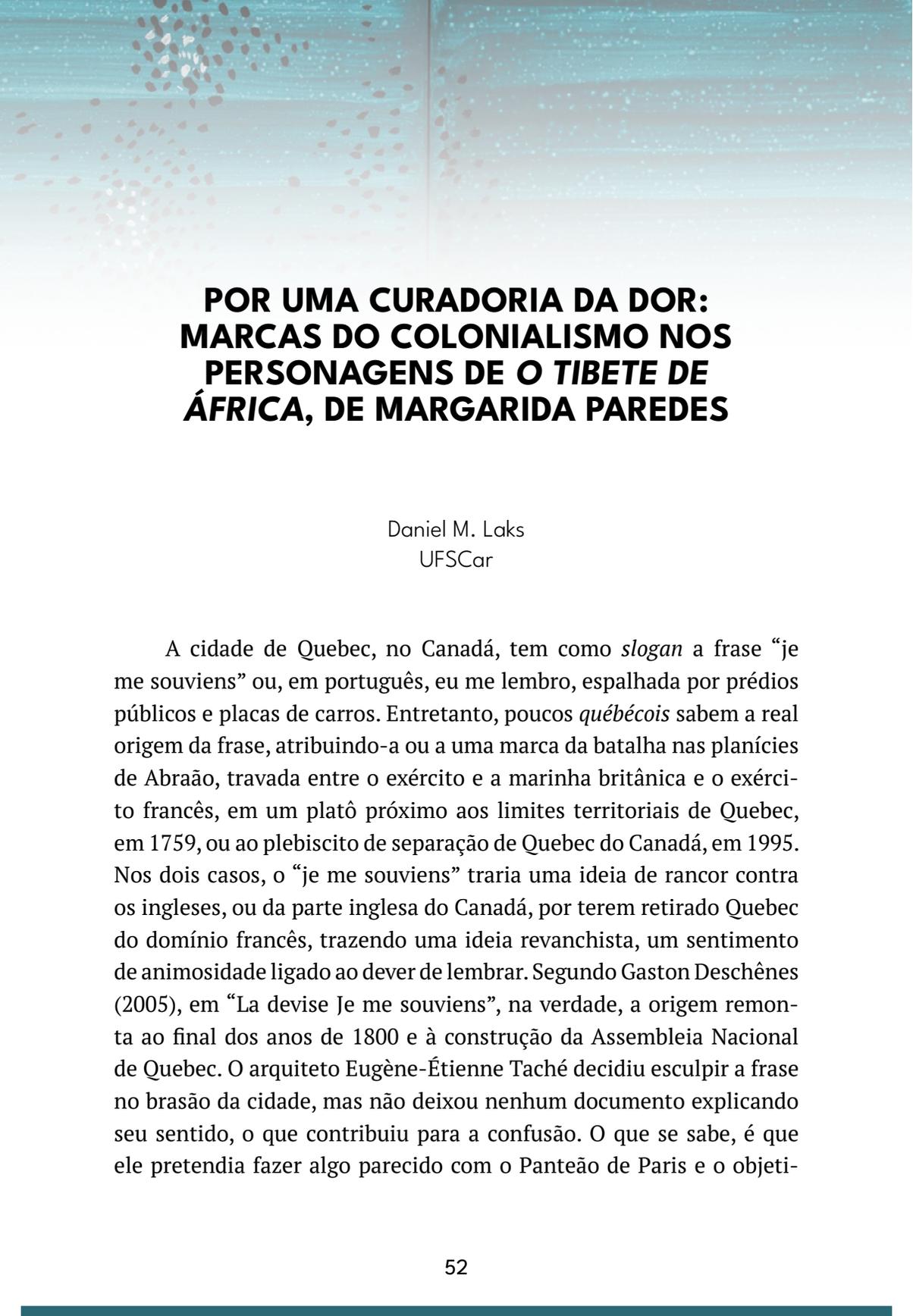
O caráter de pós-colonialidade surge tanto na forma quanto no conteúdo do romance. Na forma, através dessa dessacralização do discurso; e no conteúdo, pela maneira como fica evidente a contradição desses valores ocidentais/imperiais com a realidade desigual da sociedade naquela época. Esses movimentos de se repensar a herança dos valores portugueses promovem uma elaboração do trauma que o fascismo impôs não só aos povos de África, mas também à sociedade portuguesa. Ao deslocar o discurso religioso, inserir práticas e figuras pagãs – como fez Camões –, e dar visibilidade aos corpos marginalizados e sofredores do “nosso reino”, a narrativa é capaz tanto de condenar as práticas violentas do fascismo português ao mesmo tempo em que, como disse Walter Benjamin, escova a história a contrapelo (Benjamin, 2012, p. 245). valter hugo mãe é um herdeiro da História que sabe que *o nosso reino* precisa ser apresentado tal como ele é: com suas dores e suas angústias. Ele herda, ainda com Rilke, “o verde de [reinos] passados e o azul sereno / de céus destroçados”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e prefácio: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- CIXOUS, Hélène. *Ayá! Le cri de la littérature*. Paris: Galilée, 2013.
- FERREIRA, Ana Paula; Ribeiro, Margarida Calafate. *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Campo das Letras, 2003.
- MÃE, Valter Hugo. *O nosso reino*. Ilustração: Eduardo Berliner. Prefácio: Maria Angélica Melendi. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Porto: Edições Húmus, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *O Livro de Horas*. Tradução e prefácio: Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2023.

ROSAS, Fernando. *Salazar e os fascismos: ensaio breve de história comparada*. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023.



POR UMA CURADORIA DA DOR: MARCAS DO COLONIALISMO NOS PERSONAGENS DE O TIBETE DE ÁFRICA, DE MARGARIDA PAREDES

Daniel M. Laks
UFSCar

A cidade de Quebec, no Canadá, tem como *slogan* a frase “je me souviens” ou, em português, eu me lembro, espalhada por prédios públicos e placas de carros. Entretanto, poucos *québécois* sabem a real origem da frase, atribuindo-a ou a uma marca da batalha nas planícies de Abraão, travada entre o exército e a marinha britânica e o exército francês, em um platô próximo aos limites territoriais de Quebec, em 1759, ou ao plebiscito de separação de Quebec do Canadá, em 1995. Nos dois casos, o “je me souviens” traria uma ideia de rancor contra os ingleses, ou da parte inglesa do Canadá, por terem retirado Quebec do domínio francês, trazendo uma ideia revanchista, um sentimento de animosidade ligado ao dever de lembrar. Segundo Gaston Deschênes (2005), em “La devise Je me souviens”, na verdade, a origem remonta ao final dos anos de 1800 e à construção da Assembleia Nacional de Quebec. O arquiteto Eugène-Étienne Taché decidiu esculpir a frase no brasão da cidade, mas não deixou nenhum documento explicando seu sentido, o que contribuiu para a confusão. O que se sabe, é que ele pretendia fazer algo parecido com o Panteão de Paris e o objeti-

vo da fachada seria, então, honrar a memória dos que fizeram Quebec ser o que é. Daí o porquê do “je me souviens”, eu me lembro da minha história, eu me lembro dos que fizeram parte dela.

A anedota acima me interessa aqui por dois motivos. Andreas Huyssen (2000), em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, propõe que a manifestação da memória como preocupação cultural e política contemporânea, que caracteriza as sociedades ocidentais, apresenta um contraste com o privilégio dado ao futuro definido nas décadas iniciais da modernidade do século XX. Dessa forma, o efeito de presença do passado parece se apresentar como um elemento constitutivo do tempo presente. Meu primeiro motivo de interesse com a anedota de Quebec se dá como exemplo de quando o imperativo da lembrança se sobrepõe àquilo que deve ser lembrado. Será que, em meio a uma pressão memorialística constitutiva do contemporâneo, enquanto espaço de habitação biopsicossocial, o dever de lembrar está se tornando mais importante do que o objeto de sua lembrança? Será que a demanda de memória está se transformando em uma fantasmagoria, em uma substância ansiolítica vazia de seu conteúdo essencial? Como podemos fazer para preservar aquilo que deve ser lembrado? Especialmente quando estamos falando de memórias traumáticas, como podemos dar conta daquilo que exatamente resiste a uma elaboração, que se coloca na zona intermédia, no espaço de latência entre o consciente e as regiões mais profundas do ser? Mais ainda, como criar espaços de elaboração simbólica dos traumas individuais e coletivos sem que isso recaia em sentimentos de vingança, rancor ou revanchismo?

Meu segundo motivo de interesse está na parte final da anedota, eu me lembro da minha história, eu me lembro dos que fizeram parte dela. Existe uma relação direta entre história individual e coletiva. Cathy Caruth (1996), em *Unclaimed Experience: trauma, narrative, and history*, propõe que “os eventos são apenas históricos na medida em que eles incluem os outros” (Caruth, 1996, p. 18). De forma aná-

loga, o indivíduo precisa se inscrever em um grupo para dar sentido à sua vida, inscrição essa feita a partir do discurso. Jacques Lacan, em seu *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, considera que o sujeito se constitui exatamente através do discurso e da linguagem. Miriam Debieux Rosa (2022), no artigo “Sofrimento Sociopolítico, Silenciamento e a Clínica Psicanalítica”, complementa que os laços sociais se estruturam com a linguagem que, portanto, possibilita a entrada do indivíduo na cultura. “São os laços que inserem o sujeito simultaneamente no jogo relacional, afetivo, libidinal e no jogo político, pautando a construção da história de cada um, inserida no campo discursivo de seu tempo” (Rosa, 2022, p. 6).

Assim, linguagem e morte dão sentido à vida ao, cada uma à sua maneira, inscrever valor posicional ao sujeito perante o grupo. Esta própria relação entre discurso e morte se aproxima da noção de escritura, afinidade entre memória e culto aos antepassados, que são mantidos como parte integrante do grupo por meio da inscrição de seus nomes em lápides e epitáfios, memória enquanto força vital construtora da identidade e coesão entre os indivíduos. Não à toa, o termo *mnema*, em grego antigo, remete tanto ao sentido de lembrança quanto ao de memorial ou túmulo. Se a vida do sujeito se integra ao grupo ao qual pertence através da linguagem, o trauma, sofrimento que desarvora o indivíduo do seu lugar de enunciação, exila-o para um espaço de desamparo discursivo, retirando-o de seus locais de pertencimento. Assim, a perda do endereçamento aos outros que lhe atribuem significado e do lugar de fala abalam a organização interna do sujeito que se percebe desestruturado. O indivíduo, então, passa a ficar submetido a uma angústia que desorganiza sua subjetividade e promove um silenciamento e uma dor com a qual não é capaz de lidar.

Quando certos discursos sociais fazem valer seu poder ao se equipararem ao campo simbólico da cultura e da linguagem e, desse modo, são fragilizadas as estruturas discursivas que regem a circulação dos valores, ide-

ais e tradições de uma cultura, resguardando o sujeito da angústia traumática, do real (Rosa, 2016, p. 47).

Neste estudo, meu objetivo é discutir as dinâmicas relativas à memória, trauma e a construção identitária dos personagens do romance *O Tibete de África*, de Margarida Paredes. A trajetória do casal de personagens protagonistas se define a partir das marcas do colonialismo em suas vidas. Amândio, um português que foge de seu país durante a ditadura salazarista e nunca consegue se integrar novamente à pátria; e Ana, sua esposa, criada em Angola e retornada a Portugal ainda criança, depois da independência, são indivíduos, cada um à sua maneira, incapazes de elaborar simbolicamente suas vivências traumáticas experimentadas durante o colonialismo e no retorno a Portugal. A trama se complexifica quando Ana, uma das principais gestoras de uma empresa de telecomunicações portuguesa, recebe a função de liderar uma equipe responsável por investimentos de sua companhia em Ruanda. É nesta situação que conhece Justino, um jovem engenheiro angolano, designado para ser membro de sua equipe, com quem se envolve em um romance ardente. Em meio à competição entre diferentes empresas europeias pela licitação de privatização das telecomunicações ruandesas, eclode a guerra civil e o genocídio¹ dos Tutsis no país, capturando Ana e Justino no fogo cruzado. Pretendo discutir a manutenção da exploração capitalista no continente africano dentro da lógica das cicatrizes coloniais para pensar, tendo o colonialismo como trauma individual e coletivo, possíveis formas de curadoria da dor, de elaboração das mortes que permitiria transformar em um efeito de presença subjetiva a aniquilação física dos que sucumbiram.

Em grande parte, meditar sobre essa ausência e sobre os caminhos para restaurar simbolicamente aqui-

¹ Em 1994, num período de aproximadamente 100 dias, 800 mil pessoas foram assassinadas em Ruanda por extremistas étnicos hutus. As vítimas eram membros da comunidade tutsi, etnia minoritária do país, além de adversários políticos dos extremistas, independentemente da sua origem étnica. O evento ficou conhecido como o genocídio dos tutsi de Ruanda.

lo que foi destruído consiste em dar à sepultura toda a sua força subversiva. Mas a sepultura, aqui, não é tanto a celebração da morte em si, e sim a devolução desse suplemento de vida necessário para a reabilitação dos mortos, dentro de uma cultura nova que se esforça para ter um lugar tanto para os vencedores quanto para os vencidos (Mbembe, 2019, p. 55-56).

O romance de Margarida Paredes é dividido em duas partes – “o passado” e “o presente”. O primeiro personagem a nos ser apresentado é Amândio, no presente, um homem de meia-idade que estava passando pelo processo de separação com sua esposa, Ana. O romance, então, retrocede no tempo e apresenta o caminho de Amândio até ali. Havia fugido de Portugal para escapar à guerra colonial e passou a viver na Bélgica desde os anos 70, regressando para seu país natal somente durante as férias. Clandestinamente, atravessara a fronteira com a Espanha, guiado por passadores e contrabandistas, através das montanhas em um esquema organizado pela resistência antifascista. O único vínculo que mantinha com Portugal era sua mãe, que financiou a sua viagem por preferir um filho vivo a um filho morto. Amândio se define como um militante exilado há décadas. Não havia terminado o curso universitário, situação comum entre os exilados políticos, já que não conseguiam enxergar nenhum devir em uma profissão. Não sabiam durante quanto tempo a ditadura permaneceria em Portugal. Não se sentiam parte do país no qual residiam e nem se identificavam com o país de origem, modificado pelos ideais fascistas. Depois, quando decide retornar a Portugal, já com meia-idade, é incapaz de arranjar emprego e de se integrar à sociedade. Assim, o despaisamento, o lugar de não pertencimento de Amândio, tem suas raízes no Salazarismo, na guerra colonial e, portanto, no colonialismo português.

Não há em Portugal empresário, com incentivos governamentais ou sem eles, que aposte em trabalhadores com mais de 40 anos. Os míticos 35 anos criados pelo

regime de Salazar como idade limite para se ser admitido na função pública continuam, décadas depois, a condicionar gerações de empregadores (Paredes, 2015, p. 63).

O capítulo seguinte nos apresenta a infância de Ana em Angola, narrado pela própria. Filha de colonialistas, vivia em uma África descrita como mágica e cheia de mistérios. Seu ambiente, o ambiente das crianças, era o mundo dos criados na cozinha e no quintal, além da rua e da casa dos vizinhos. Especificamente, um criado marcou a sua infância, Aguiar, cozinheiro referido na casa como sendo dela, o *meu Aguiar*, por conta da relação de amizade e cumplicidade que os dois tinham. Aguiar a acordava todas as manhãs, levava-a ao mercado, descansava junto com ela na hora mais quente do dia debaixo da mulemba e era seu cúmplice nas pequenas transgressões que ela cometia. Com o Aguiar, Ana aprendeu a andar de bicicleta e a xingar em quimbundo, aprendeu a rezar a Deus e aos antepassados. Com ele, também, aprendeu segredos de sua própria família.

Um dia, Ana decidiu se esconder no quarto de sua mãe, no armário, deixando a porta entreaberta para que pudesse observar o que acontecia. A menina descreve a mãe com uma aparência e comportamento de doente, deitada na cama, contorcendo-se de dores debaixo das cobertas. Neste momento, Aguiar entra no quarto, fica nu e deita-se sobre ela, que grita e o empurra para fora da cama. O jovem, com vergonha expressa nos olhos, pega suas roupas, tapa o seu membro ereto e foge. Ana nunca contou a cena que presenciou a ninguém. Aguiar não foi visto durante uma semana inteira. Um dia, ao olhar para o fundo do quintal pela janela, Ana percebe uma bola que parecia ser de borracha castanha escura, brilhando com todas as cores do arco-íris. Ao focar a visão no objeto, percebe uma haste ereta espetada na bola, uma bola com pernas e braços. Ainda sem perceber o que é, grita de horror e prazer ao mesmo tempo: “ainda hoje sonho com aquele corpo, mais belo morto do que alguma vez foi vivo e que

se gravou na minha memória como uma das mais fascinantes imagens que vi” (Paredes, 2015, p. 31). Aguiar fica para sempre como imagem do desejo sexual de Ana que, depois, ajudará a compor a sua visão geral sobre a África como um lugar fetichizado para usufruto e exploração. Durante sua adolescência e vida adulta, atrai-se constantemente por homens que lhe remetem a ele, seja pela cor da pele ou pelo cheiro. Este é um episódio definitivo na vida de Ana, marca a perda da inocência e da ideia de felicidade plena. A morte de Aguiar foi atirada para o esquecimento depois das autoridades a terem considerado accidental. Este foi o primeiro contato de Ana com a violência colonial explícita.

Pouco tempo depois do ocorrido, ela passa a acompanhar o pai às viagens de trabalho e, cada vez mais, começa a conviver com o clima de medo da guerra que já se avizinhava. Primeiro, sob a forma de uma ameaça contornável: “a mãe ainda tentou demover, alegando que era perigoso por causa da guerra, que podíamos encontrar terroristas, mas ele sossegou-a, dizendo que, se isso acontecesse, levava maços de cigarros AC e grades de cerveja *Cuca* para lhes dar” (Paredes, 2015, p. 39). Aos poucos, a atmosfera de medo foi crescendo. Tornou-se um hábito ir para debaixo da mesa ou da cama, para se proteger de balas perdidas, sempre que os tiros se iniciavam, coisa cada vez mais constante. O quintal da casa, a rua ou os cafés passaram a ser lugares interditos. Os pais já não saíam à noite e a família já não fazia passeios costumeiros, como ir à praia nos fins de semana. Histórias de fazendas confiscadas por guerrilheiros, que só poupavam a vida dos proprietários portugueses se esses doassem a propriedade em cartório, tornavam-se cada vez mais comuns, assim como histórias de mulheres estupradas por antigos empregados.

Quando o clima de insegurança se tornou insuportável e a independência de Angola já era dada como certa, o pai de Ana resolveu que não havia mais condições de continuar vivendo ali e regressou para Portugal com a família: “tínhamos de fazer caixotes como todos os outros, embalar os nossos pertences e regressar à metrópole. Para

mim não era regressar, era fugir da *minha terra* porque nunca tinha conhecido outra” (Paredes, 2015, p. 43). Essa sensação de deslocamento se intensifica ao chegar a Portugal, já que lá Ana não era nem angolana e nem portuguesa, era uma retornada e convivia com a exclusão que este lugar social suscitava. A primeira parte do livro, “o passado”, encerra-se assim, com Ana assumindo uma identidade de não pertencimento em Portugal, uma mulher sem lugar de pertencimento, inadequada nas terras europeias e marcada pelo colonialismo:

Retornados e profundamente infelizes, tentamos recomeçar a vida sob a pressão de uma comunidade que, em vez de culpabilizar os ventos da história, se virou contra nós. Em Portugal aprendemos a carregar com todas as culpas do mundo. Em África, vivíamos bem porque explorávamos os negros. A tropa portuguesa foi enviada para a guerra nas colônias durante catorze longos anos por nossa causa, para nos defender. Enquanto eles sofriam no mato, nós divertíamos-nos nas cidades. Depois de uma vida de fausto, ao primeiro tiro abandonamos tudo e chegamos a Portugal sem nada, porque não soubemos acautelar o futuro (Paredes, 2015, p. 52).

Se Amândio e Ana são portugueses deslocados de seus locais de pertencimento pelo colonialismo, Justino, o terceiro personagem que me interessa discutir aqui, é angolano, filho de um ministro, político influente no MPLA, que ingressa a pedido do pai na companhia onde Ana trabalha em troca de uma amortização substancial na dívida da empresa. Justino nascera em Luanda, mas sempre tivera uma educação cosmopolita. Tinha estudado matemática em espanhol com um professor cubano, português com um professor do Partido Comunista Brasileiro, física com um comandante soviético da força aérea, inglês com um exilado político da África do Sul e francês com um licenciado congolês. Toda essa formação e convivência com e no estrangeiro cria-

va uma distância entre ele e sua família, que acreditava que os jovens com ensino superior não entendiam a autêntica realidade africana e o que ela realmente significava. Justino se via como um exilado voluntário em Lisboa e não tinha reais intenções de regressar a Angola, mesmo que essa fosse a expectativa de sua família:

– O meu pai não ia gostar de ouvir, claro... Está sempre a queixar-se de que os jovens não regressam ao país depois dos estudos no estrangeiro e que, sozinhos, os velhos nacionalistas não conseguem resolver os problemas da nação...

– E tem razão...

– Não sei porque os africanos têm que regressar aos seus países e o resto do mundo não! (Paredes, 2015, p. 108).

Se Amândio, Ana e Justino, apesar de desintegrados em qualquer território, marcados por dinâmicas e memórias de violências coloniais, são representações de personagens privilegiados, com boa situação financeira e redes de apoio estruturadas, ao focalizar a situação de Ruanda, o romance de Margarida Paredes apresenta o lado mais dramático das heranças coloniais. Desde 1990, as duas etnias do país, Tutsis e Hutus, vivem num estado de conflito permanente. Na realidade, os conflitos entre as duas etnias começaram em 1959, três dias antes da independência, quando os belgas passaram a apoiar a maioria Hutu contra os Tutsis que, durante o colonialismo, dominavam o poder econômico e militar na região, desde 1926, com o apoio dos belgas. Durante o regime colonial, o país europeu utilizou o conflito entre os dois grupos para reforçar o seu poder no território. Ao dividir os dois e subverter o regime de cooperação entre eles, instaurou um clima de dominação e medo e evitou que a população de Ruanda se unisse contra o regime colonial. Depois da independência, a maioria Hutu dava maior oportunidade de manutenção de uma relação de exploração, agora neocolonial, e, por isso, passou a contar com o apoio da an-

tiga metrópole. Esse é o contexto histórico apresentado no romance, quando o FMI e o Banco Mundial começam a pressionar por medidas de austeridade econômica que permitiriam, supostamente, sanear os problemas financeiros do país.

Justino apresenta a Ana um relatório, levando em consideração não apenas as questões econômicas de Ruanda, mas principalmente os aspectos políticos e sociais para desaconselhar os investimentos da empresa na região. Para ele, as medidas econômicas restritivas, que aumentariam a recessão no país e esgarçariam ainda mais o tecido social ainda existente, gerariam um risco elevadíssimo de investimento para a empresa, já que o empobrecimento geral da população agravaria o cenário de conflito étnico e político. Ana desconsidera o prognóstico apresentado por Justino chamando a sua posição de derrotista e atribuindo a lógica do engenheiro à situação angolana. Já que o país dele se encontrava em guerra civil, seria fácil para um angolano interiorizar a lógica do confronto e acreditar que o destino de todos os países do continente seria o mesmo. Este tipo de visão preconceituosa e estereotipada da África e dos africanos é expressa por Ana em diversas outras passagens do romance. Avaliava que não possuía mais nenhum vínculo com aquele espaço, via o continente apenas como um atrativo mercado de negócios aberto aos interesses europeus. Culpabilizava os africanos, a partir de uma ideologia neoliberal caricatamente meritocrática, por todos os problemas que enfrentavam, sem enxergar qualquer parcela de responsabilidade internacional, nem nenhuma relação entre o colonialismo europeu e a situação africana atual:

A maior parte dos quadros africanos é autista em relação à própria realidade. Eles não conseguem refletir sobre as razões por que África está a perder o comboio do desenvolvimento. Muito menos perceber que são eles os principais responsáveis. O Luís sabe, estão sempre a tentar culpabilizar os outros. A herança colonial, a dívida externa, o Banco Mundial e o FMI, as multi-

nacionais, a indústria do armamento, a seca, etc. Bom, vou mudar de assunto, não suporto a retórica da desculpabilização e a continuar assim acabo por passar um atestado de menoridade à maioria da classe dirigente africana... (Paredes, 2015, p. 69).

Em 04 de abril de 1994, Ana e Justino chegam ao aeroporto Kanombe de Kigali, em Ruanda, confiantes na proposta para ganharem o concurso à privatização da Rwandatel. Ficariam pouco tempo no país. Um dia antes de embarcarem de volta para Portugal, as luzes do quarto do hotel se apagam de repente. Ana senta-se na cama para esperar a situação se normalizar, quando os tiros começam a soar na rua. De repente, o vidro de sua janela foi atingido por uma bala, o que fez com que ela instintivamente se atirasse para o chão e rastejasse para debaixo da cama, como fazia quando criança durante a guerra colonial em Angola. Justino aparece na porta do quarto e vai com ela até o banheiro, onde ficariam menos expostos. Ele tinha mais informações sobre o que estava acontecendo. Tinha ouvido dizer que o avião que trazia o presidente Habyarimana tinha sido abatido e as comunicações no país haviam sido cortadas. Acreditava que estavam em meio a um golpe de estado. Hutus e Tutsis estavam a se matar nas ruas, que estavam cheias de cadáveres. Precisavam sair urgentemente do país. No dia seguinte, saíram com alguns outros hóspedes, acompanhados de militares internacionais, em direção ao Burundi, com os faróis dos carros apagados, o caminho iluminado apenas pela lua, passando por corpos destroçados e em decomposição por todos os lados.

Quando regressam a Portugal, Ana está extremamente traumatizada com tudo o que viveram em Ruanda, tendo pesadelos recorrentes. Isso faz com que perceba a culpa que sente por causa da morte de Aguiar e rever todo o seu posicionamento com relação à África e a seu passado:

Estou a pensar em fazer um doutoramento. Ninguém passa pelo que eu passei em Ruanda sem se questionar sobre a justiça do trabalho que desenvolveu até agora. Alguém disse, não lembro quem, que antes do genocídio humano houve um genocídio econômico perpetrado por uma equipa de instituições e países dos quais Portugal não esteve ausente, e eu vou assumir a minha quota-parte das responsabilidades! Cheguei à conclusão de que não sei nada de África, aquilo não é um continente, é um mundo, um mosaico de culturas diferentes (Paredes, 2015, p. 142).

Márcio Seligmann-Silva (2022), no livro *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, discute o genocídio dos Tutsis a partir do livro de Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*. A abordagem centra-se justamente no conflito entre os rituais oficiais de memória e as tentativas individuais da população sobrevivente de enfrentar o luto pelo assassinato de 1.300.000 pessoas assassinadas com facões ao longo de apenas três meses. Enquanto o Estado pretendia um rápido trabalho de memória, cujo objetivo se assemelhava muito mais a um trabalho de esquecimento do que a uma real elaboração simbólica do ocorrido, a maioria da população demandava uma presença de interlocutores reais para fornecerem escuta para os seus testemunhos. Os rituais oficiais se apresentavam mais como formas de encobrir o ocorrido do que uma real disposição em tratar o passado a fim de expurgar as dores herdadas. Fazem parte dos rituais estabelecidos pelo Estado a publicação de um dicionário com o nome dos desaparecidos no massacre, a exumação dos cadáveres enterrados em fossas coletivas e a construção de memoriais, como o Memorial de Kigali, inaugurado em 2004, cuja cenografia foi inspirada no *Yad Vashem*, memorial para as vítimas do holocausto nazista, em Jerusalém. Entretanto, nenhum espaço foi aberto para o testemunho dos sobreviventes. A socióloga e psicoterapeuta Esther Mujawayo, citada por Coquio e Seligmann-Silva, reclama da retórica oficial que, desde 2004, afirmava que já

se havia falado o suficiente do genocídio. Ela vê uma coincidência entre esse tipo de concepção e a vontade dos Hutus de esquecer tudo, apagar o passado através de um discurso de unidade nacional. Mesmo as tentativas de estabelecer comissões semelhantes às de Verdade e Conciliação da África do Sul não obtiveram o resultado almejado. A instauração de um conselho popular em Ruanda, que deveria ter permitido a confissão em massa dos culpados e o testemunho das vítimas sem atribuição de sanções penais, acabou se transformando em um processo geral de anistia disfarçado de espaço para elaboração do trauma. A iniciativa da ONU de criar um Tribunal Penal Internacional para Ruanda também não foi bem aceita, na medida em que a própria organização é vista como cúmplice por conta da sua inação durante o genocídio.

O caso de Ruanda serve como exemplo de quando o imperativo de lembrar se sobrepõe à sua substância constitutiva: o evento que deve ser lembrado. As propostas de memorialização do genocídio não apresentam real empenho nem na punição dos culpados, nem num processo genuíno de reconciliação com abertura para a escuta dos depoimentos daqueles que vivenciaram o trauma, cumprindo assim apenas uma fachada institucional. De forma análoga, as diversas experiências coloniais europeias nunca foram de fato passadas a limpo, mas apenas remetidas ao esquecimento. Entretanto, como dar conta da tarefa de realmente expurgar a dor, como lembrar sem, com isso, produzir rancor ou revanchismo?

Achille Mbembe (2019), em *Sair da grande noite – Ensaio sobre a África descolonizada*, propõe que a colonização é inseparável das construções imaginárias poderosas e das representações religiosas e simbólicas através das quais o pensamento ocidental se perpetuou. Assim, para além de serem complexos político-econômicos, os diferentes regimes coloniais foram também complexos do inconsciente que deixaram marcas duradouras na imaginação não apenas dos habitantes das antigas colônias, mas também nos das antigas metrópoles.

Mbembe recupera a ideia de que, no pensamento africano, a literatura, a música e a religião se apresentam como alternativas à exclusão, à negação e à recusa através das quais a África nasce para o mundo. Esses seriam alguns exemplos de sistemas de simbolização, cuja primeira intenção é a cura através da esperança em contextos onde a violência produziu não apenas infraestruturas materiais, mas, principalmente, simbólicas através da difamação do Outro. Portanto, o processo de reparação exige justiça, “Ela requer a libertação do ódio de si e do ódio ao Outro, primeira condição para que possamos voltar à vida. Ela requer igualmente que nos libertemos do vício da lembrança do nosso próprio sofrimento, que caracteriza toda consciência da vítima” (Mbembe, 2015, p. 55).

Criar um futuro diferente requer abandonar as bases estruturantes do passado doloroso. O autor propõe, baseando-se no exemplo da África do Sul, que grande parte do trabalho de memória se assenta no sepultamento apropriado das ossadas daqueles que sucumbiram, na construção de marcos funerários nos próprios locais onde estes caíram, na consagração de ritos religiosos destinados a expurgar os sobreviventes do desejo de vingança, na criação de parques, museus e monumentos para celebrar a humanidade comum a todos, no investimento em artes e, acima de tudo, em políticas de reparação que objetivem a produção de uma infraestrutura nos países que passaram por séculos de exploração e negligência (moradias dignas, escolas, estradas, sistemas de saneamento, sistemas de saúde, água potável, redes elétricas etc.). Assim, a memorialização da violência colonial passa inegavelmente por um esforço econômico, político e social conjunto de retirar a África do lugar de quintal de exploração ou simples exportador de *commodities* primárias do sistema capitalista contemporâneo. Retirá-la do lugar de produção do Outro e restituí-la ao seu lugar de produção do comum, da humanidade que nos une.

Em *O Tibete de África*, depois de sua experiência traumática em Ruanda, Ana consegue descolonizar o seu pensamento, reconhe-

cer o seu lugar em um sistema de privilégios baseado na exploração dos outros e rever os seus preconceitos sobre o continente africano e seus habitantes. Assim se encerra a segunda parte do livro, “o presente”, abrindo espaço para um futuro que pode vir a ser diferente. Mas esta, talvez, seja a tarefa mais árdua no processo de memorialização do trauma da violência colonial: descolonizar o pensamento europeu.

Referências

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

DESCHÊNES, Gaston. “La devise *Je me souviens*”, *Le Parlement de Québec: histoire, anecdotes et légendes*, Sainte-Foy (Qc), Éditions MultiMondes, 2005, p. 300-315.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise* (Ari Roitman, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MBEMBE, Achile. *Sair da grande noite*. Ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

PAREDES, Margarida. *O Tibete de África*. Vila do Conde: verso da História, 2015.

ROSA, Miriam Debieux. *A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento*. São Paulo: Editora Escuta / Fapesp, 2016.

ROSA, Miriam Debieux, *Sofrimento Sociopolítico, Silenciamento e a Clínica Psicanalítica*. *Ciência e Profissão*, n. 42, 2022. p. 1-10.

SILVA, Márcio Seligmann. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora Unicamp, 2022.



AS TELEFONES, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA: VOZES TENSIONADAS ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Claudia Amorim
UERJ

A distância entre nós, a morte. Para sobrevivermos, quando não estamos em linha, não existimos. O telefonema: uma ressurreição semanal, seguida de nova escuridão. Habitámo-nos ao que as chamadas fizeram de nós. Emprenhámos pelos ouvidos.

Djaimilia Pereira de Almeida, *As telefones*.

As telefones (2020), sexta narrativa de Djaimilia Pereira de Almeida, traz à cena as conversas, ao longo de anos, entre Solange, uma jovem angolana que vive em Portugal, e Filomena, sua mãe, habitante em Angola. Buscando vencer a distância geográfica, as conversas entre as duas ocorrem tensionadas pelo fio do telefone, o meio de comunicação usado por Solange e Filomena nos últimos decênios do século XX, quando Solange é ainda uma criança. À medida que a narrativa avança no tempo, o telefone com fio é substituído pelo moderno telemóvel. Não há evidências de que houve troca de cartas entre mãe e filha nesse tempo, sendo, portanto, a comunicação efetivada pela voz que presentifica o outro tão distante. Em algumas poucas ocasiões, porém, Filomena visita a filha em Odivelas, que vive em compa-

nhia de Benedita, irmã de Filomena; em outras, é Solange quem viaja a Luanda para passar uma temporada com a mãe.

Com um enredo que remete à situação vivida por Mila e sua mãe angolana, em *Esse cabelo* (2015), obra de estreia de Djaimilia, *As telefones* expõe o drama da dolorosa separação familiar, ocasionada pelo desejo de Filomena de dar à filha melhores condições de vida em Portugal. Esse afastamento doloroso permeia a conversa entre as personagens e se mostra patente na impossibilidade de mãe e filha manterem intactos e sem fratura os laços familiares. Em vez de uma escuta atenta que se espera quando se encontram ao telefone, observam-se quase sempre monólogos em que as personagens expressam a si mesmas as angústias da separação, enquanto mantêm uma conversa calcada no cotidiano e nas referências comuns às duas.

Embora haja em determinadas passagens um narrador em 3ª pessoa que registra o discurso direto, os monólogos, entrecortados pela memória do convívio mútuo, são predominantes na composição do texto, sendo marcados em itálico para a fala de Filomena, e em tamanho regular para a fala de Solange. Em meio a esses monólogos, registram-se perguntas sem resposta em suas conversas, com respostas possíveis inferidas pelo leitor. Essa condição fragmentária do discurso compõe-se, portanto, do silêncio que entremeia a fala descontínua. Como observa Roberta Guimarães Franco, “a relação entre mãe e filha confere à narrativa inúmeros momentos de silêncio; afinal, estamos diante de “faladoras/tagarelas surdas” (Franco, 2021a, p. 330). O emprego do artigo definido feminino *as* em vez do masculino *os*, que gramaticalmente acompanharia o substantivo *telefones*, destaca certamente a intenção de a autora mostrar o universo da diáspora vivido por mulheres pretas: Filomena, uma angolana assimilada que, no entanto, não deixa Angola, e Solange, uma imigrante afrodescendente criada desde muito pequena em Portugal.

Tal intenção se alinha ao projeto literário de Djaimilia¹, já esboçado em *Esse cabelo* (2015), que problematiza as relações sociais e familiares na sociedade pós-colonial em Portugal, trazendo para o centro da narrativa o colonizado africano e as novas gerações de afrodescendentes em Portugal, marcadas pela diáspora. Como observou Margarida Rendeiro² (2022, p. 47), *As telefones* “é uma narrativa que se desenvolve em torno do impacto que a diáspora tem sobre as relações familiares e, mais precisamente, sobre o crescimento dos filhos separados das suas mães prematuramente”.

A questão da diáspora é recorrente na ficção de Djaimilia³, escritora que enfrenta os temas sensíveis da pós-colonialidade em Portugal e o faz na sequência de um processo de questionamento incontornável, instaurado no país na última década do século passado, como uma espécie de reação crítica ao advento da Expo 98, a famosa exposição em Lisboa que visava comemorar o desbravamento dos mares.

Segundo Margarida Calafate Ribeiro (2020, p. 77-78. *Grifo nosso*),

Em Portugal, no final dos anos 90, Portugal exibia para si e para o mundo a Exposição Internacional de Lisboa, conhecida na memória dos portugueses como a Expo 98, que foi responsável pela reurbanização e recuperação total da parte oriental de Lisboa, hoje um bairro de classe média, serviços e entretenimento cuja toponímia recorda os grandes navegadores e as ter-

-
- 1 Em relação a esse aspecto de um projeto literário na obra de Djaimilia Pereira de Almeida, observe-se o estudo de Roberta Franco Guimarães (2021b) a respeito da inseparabilidade que caracteriza a obra da escritora.
 - 2 Rendeiro observa ainda que conforme “os dados disponibilizados pelo Observatório das Migrações (s.d.), em 2017, cerca de 17% da população estrangeira residente em Portugal era oriunda de países africanos de expressão portuguesa (Cabo Verde, Guiné-Bissau e Angola), constituindo o segundo grupo mais numeroso de estrangeiros, apenas superado pelo número de residentes brasileiros (2022, p. 47).
 - 3 Além de *Esse cabelo* (2015) apresentar tangencialmente a problemática da diáspora na relação de Mila com sua mãe angolana, vê-se ainda esse tema como problemática central no trânsito dos personagens Cartola e Aquiles, angolanos, que passam a viver em Lisboa, separando-se do restante da família (Glória e Justina), em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), da mesma maneira que em *Maremoto* (2021) narrativa na qual o personagem angolano Boa Morte da Silva vive em Lisboa, exercendo trabalho precário, e sem contato com a filha Aurora, a quem escreve cartas.

ras de além-mar. Com a sua mitologia universalista ancorada na aventura marítima portuguesa, e com um enorme impacto pela dimensão, meios envolvidos, cosmopolitismo e programação, a Expo 98 inaugurava em Lisboa uma nova época de programação e das comemorações lideradas pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, como fica visível no lema que lançou a própria Expo 98, “os oceanos – uma herança para o futuro”. Mas apesar da narrativa em que a Expo 98 celebra a mudança que as viagens portuguesas trouxeram ao mundo e à Europa, **apesar da sua escala de inovação e dinâmica, a Expo 98 assinala também a crise narrativa que o nosso tempo pós-colonial trazia já em si e que se tornaria sucessivamente visível em Portugal e na Europa.**

Conforme observa Ribeiro, a crise narrativa deflagrou como resposta a uma memória de desbravamento fortemente arraigada no imaginário português, originando um questionamento. Em um primeiro momento, para tomarmos como exemplo o campo literário, escritores, entre os quais ex-combatentes e portugueses retornados, engendraram uma narrativa profundamente crítica sobre a história recente portuguesa. Nesse viés crítico, buscou-se desconstruir a imagem secular do império colonial em favor da evidente derrocada do império mais imaginário que real. Nesse sentido, a literatura do fim do século XX teve importante papel na rasura dessa memória imperial, com António Lobo Antunes, Lídia Jorge, João de Melo, Herberto Helder, entre outros. Posteriormente, em novo movimento a contrapelo da história, artistas, escritores, músicos portugueses, alguns dos quais afrodescendentes, iniciam já no início do século XXI um questionamento dos parâmetros coloniais ainda existentes na sociedade portuguesa, buscando retirar do silêncio da história uma memória silenciada. A pesquisadora acrescenta ainda que não só em Portugal, mas em parte da Europa, desenvolve-se um movimento irreversível, em que

a memória desta modernidade gloriosa é questionada pelo seu avesso, a partir da memória do longo momento colonial, dos seus corpos, das suas narrativas, dos seus silêncios e silenciamentos, dos seus não ditos, e, nessa medida, questiona as nações pós-coloniais europeias de forma dupla, ou seja, no seu interior e no seu exterior, a Norte e a Sul (Ribeiro, 2020, p. 76).

No caso português, não há dúvida de que se tensionam, na contemporaneidade, duas memórias adversas – a da reverência à grandeza imperial sustentada anacronicamente mesmo no pós-25 de Abril, como a que se observou com o advento da Expo 98, e a do questionamento dessa narrativa de monumentalidade para fazer assomar as histórias há muito silenciadas. Nesse sentido, desde a redemocratização em Portugal, num movimento crescente pós-25 de Abril, vive-se um momento complexo, mas profícuo no que tange a debates e aparecimento de obras literárias e ensaísticas, que traz para a ordem do dia a discussão sobre a problemática da pós-colonialidade, tema que perpassa a história, a sociologia, a literatura, as artes, a geografia, a economia etc.

Se está em jogo a memória coletiva e o desnudamento de certos preceitos que ainda sustentam o imaginário português do navio-nação, na esfera das relações sociais e familiares, sobretudo nessas últimas, o processo diaspórico que fraturou o interior das famílias, com a separação das pessoas por razões de ordem econômica, política e social, emerge em diversas narrativas contemporâneas como um dos problemas da pós-colonialidade, trazendo à tona os traumas decorrentes do passado colonial português. Margarida Calafate Ribeiro destaca ainda o caráter intergeracional dessa memória dos traumas muitas vezes silenciados nas famílias durante uma geração e narrados pelos filhos ou netos dos que viveram o período da guerra, entre a ditadura portuguesa e os movimentos independentistas nas então colônias portuguesas. Nesse sentido, como observa Ribeiro, “o tema da memória intergeracional impõe-se e percebemos **como o familiar é político**,

como a micro-história se cruza com a macro-história” (Ribeiro, 2020, p. 79. *Grifo nosso*).

Em *As telefones*, não se dá a ver a guerra pela independência de Angola, nem a guerra civil que assola o país em seguida à conquista de independência. Embora, nas conversas entre Filomena e Solange, haja algumas poucas referências à história recente de Angola e sejam mencionados especialmente por Filomena personagens e acontecimentos históricos e políticos ligados à nação africana, as questões que movimentam a narrativa são de ordem pessoal. É o drama de uma família em separação, onde o familiar é político, como observou Ribeiro. Filomena é uma angolana assimilada e deseja para filha uma vida longe do seu país de origem, porém ela mesma não deixa Angola e suas raízes. Em determinado momento, chega mesmo a afirmar o valor da luta angolana pela independência quando diz: “[...] Ó pátria, nunca mais esqueceremos os heróis do 4 de fevereiro⁴, [...]” (Almeida, 2020, p. 65). Em uma das conversas com a filha, Filomena demonstra admiração por Barack e Michelle Obama, e enaltece o dia da mulher africana; em outra ocasião, adverte a filha de que não a quer casada com um negro: “*Menina, vai dormir agora, mas fixa bem estas palavras, genro meu não é preto, não admito cá nenhum desses matumbos que andam por aí e nem sabem o que é uma auto-estrada, não é auto-estrada que se diz aí?, [...]*” (Almeida, 2020, p. 39. Itálico do original). Trata-se, portanto, de uma mulher assimilada, mas marcada por contradições.

O assimilado africano é um personagem constante na obra de Djaimilia. Está presente em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), e em *Maremoto* (2021), por exemplo. Para Margarida Calafate Ribeiro (2020, p. 91):

4 No *site* da Universidade Internacional de Cuanza (Angola), informa-se que “os angolanos comemoram no dia 4 de fevereiro, 61 anos do início da luta armada, que culminou com a Proclamação da Independência de Angola, no dia 11 de novembro de 1975. Para os angolanos, esta data é muito importante e de reflexão, pois simboliza um momento histórico de grande relevância para o país”. O dia 4 de fevereiro de 1961 marca o levante de um grupo de angolanos contra o regime colonialista português. O grupo ataca as cadeias de São Paulo de Luanda, onde se encontravam presos os primeiros combatentes do colonialismo português. Disponível em <https://www.unic.co.ao/noticias/unic-angolanos-comemoram> Acesso em 31 de dez. de 2024.

O que está em causa no livro de Djaimilia Pereira de Almeida são as ruínas vivas e humanas do império, não mais a partir da figura do ex-combatente, nem do retornado, mas de quem estava do outro lado da linha que o colonialismo traçou: os negros e, neste caso, a figura mais complexa que o colonialismo gerou, o assimilado que pela primeira vez na literatura portuguesa está no centro da narrativa.

Já Solange, vivendo desde menina em Portugal, partilha de uma hibridez no que diz respeito à sua origem. Trata-se de uma imigrante que mal conhece Angola, não podendo, portanto, identificar-se com a nação em que nasceu, mas que tampouco é portuguesa, mesmo tendo vivido quase toda a sua vida no país europeu. Resta-lhe, portanto, a condição periférica, comum a tantos outros imigrantes ou mesmo portugueses afrodescendentes. Numa de suas visitas à filha, Filomena espanta-se com Lisboa que quase já não reconhece, considera que a cidade evoluiu, e observa a presença mais frequente de africanos na capital portuguesa: “*Almirante Reis, pois, Almirante Reis, estava a reconhecer, eu costumava vir aqui, e esta estátua, que é este malaico?, vê só... Tantos pretos na rua, aqui há muitos africanos, eh, pá, mas isto evoluiu...*” (Almeida, 2020, p. 83. Itálico do original).

A comunicação entre mãe e filha será influenciada por essas diferentes nuances culturais: uma, ainda que assimilada, ligada às tradições africanas; a outra, nascida em Angola e educada em Portugal, moldada pela cultura europeia. Enquanto Filomena se expressa contando histórias, fazendo perguntas, emitindo opiniões em meio a interjeições, frases cortadas etc., numa marca da oralidade africana, Solange é mais contida ao falar, expressando suas emoções para si mesma. Além disso, Solange é quem mais faz, na narrativa, considerações de cunho ensaístico, ao tecer, por exemplo, reflexões sobre o próprio telefone como meio de comunicação, fazendo referência a Walter Benjamin e seu ensaio⁵ sobre esse aparelho nas casas no início do século XX.

5 Trata-se do ensaio “Infância em Berlim por volta de 1900”, em que Benjamin faz referência ao telefone que ‘pesava como halteres’, e que tomava os lares retirando-os do sossego da sesta da história universal (Benjamin, 1984).

A narração da introdução do primeiro telefone numa casa berlinense, por volta de 1900. Auscultadores que “pesavam como halteres”. Foi cem anos antes do começo dos nossos telefonemas intercontinentais, num mundo prestes a ruir. Agora, há notícia de um novo modelo de telefone a cada seis meses. São uma extensão da pele. Existem até doenças novas, provocadas pelo seu manuseio, na cervical, nas mãos, nos dedos. Podemos recusar chamadas. Ser localizados. Conversar em grupo, ou em alta-voz. Posso até gravar as nossas chamadas [...] (Almeida, 2020, p. 24).

Apartadas por continentes e culturas distintas, mãe e filha buscam manter os laços valendo-se da memória comum, mas percebem as diferenças entre elas e, nesse caso, é especialmente Solange quem, guardando apenas a recordação do convívio da infância e dos encontros esporádicos entre as duas, mais se esforça por não esquecer.

No processo de diáspora, a memória do outro, a memória do convívio comum é dilacerada pelo afastamento forçado. Nesse sentido, as conversas de Filomena e Solange por vezes resgatam situações vividas por ambas ou por pessoas que conhecem, sendo a matéria que dá sustentação à continuidade da conversa. Sem convivência regular, o silêncio se interpõe e, com ele, o esquecimento. Lutando contra esse apagar da memória advindo do afastamento físico, Solange e Filomena parecem agarrar-se tensas ao telefone, como se fora um cordão umbilical passível de uni-las novamente (Amorim, 2024). Presas às suas poucas lembranças do passado, mãe e filha constroem uma narrativa sobre esse tempo, enquanto vão esquecendo o corpo uma da outra⁶, num processo de quase estranhamento. A separação forçada entre mãe e filha resulta num trauma difícil de lidar e faz com que ambas se apeguem à memória quase inexistente de uma convivência que efetivamente não houve.

6 Sobre esse aspecto do corpo na narrativa e do corpo negro na obra de Djaimilia, ver Silva, Ariane de Andrade da. *Costurando as palavras por entre trânsitos e raízes: modos de escrever o corpo negro na obra de Djaimilia Pereira de Almeida* (2024).

Numa das falas de Filomena, percebe-se justamente esse medo de o tempo e a distância irem apagando os rastros da convivência entre as duas.

Falávamos todas as semanas, mas tu já não te lembras, eras muito pequenina. Falavas-me das tuas amiguinhas, da mochila nova, dos sapatos. E eu a pensar, ‘eh, eh, meu Pai, não vou nem arranjar mochila da minha filha, lanche para a miúda levar para a escola, estou a perder os melhores anos da vida dessa miúda, meu Pai’ [...] Isso me matou aos poucos, filha, ficava aí na cama, ia mesmo no serviço, voltava, mas assim como uma pessoa morta. Uma pessoa vai esquecendo, esquecendo, esquecendo, esquece a cara, o narizinho, assim como um desenho a apagar. Esquece o cabelo, as crianças também estão sempre a crescer, sempre a mudar, até a voz muda, mesmo nas meninas, parece que estou a ouvir a tua pronúncia a ficar toda de Lisboa, parece que nem falamos a mesma língua, minha filha. Tempo passa, e já nem lembramos mais a cara da nossa filha, é como um buraco a abrir dentro de mim, cada vez mais fundo, fundo, fundo (Almeida, 2020, p. 29-30).

Tanto para qualquer coletividade, quanto para os indivíduos, a memória é o que alicerça a vida, tanto a pública, quanto a privada. O outro lado da memória, o que aciona a necessidade de se preservá-la, é o esquecimento: o seu fantasma ameaçador. Em seus estudos sobre memória e história, Paul Ricoeur (2007, p. 423) observa que “o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delineia no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história”. Nesse sentido, o esquecimento é, segundo o autor, a forma emblemática da condição histórica, sendo ela marcada pela vulnerabilidade, uma vez que é como dano da memória que o esquecimento é percebido, como “dano, fraqueza, lacuna” (Ricoeur, 2007, p. 424).

No contexto pós-colonial, a memória assume importância ímpar no desvendamento de outra história de todo não contada. É também

contra o esquecimento que essa memória se ergue pela criação literária. Se isso é uma verdade para a arte literária e para as criações artísticas que buscam resgatar do silêncio e, portanto, do esquecimento os dramas dos processos coloniais cujos traumas ainda se fazem presentes, é importante perceber que boa parte das narrativas literárias portuguesas publicadas em fins do século XX e início do século XXI em torno da problemática da pós-colonialidade apresenta em seus enredos personagens que lidam de forma impactante com o binômio memória/esquecimento em suas trajetórias pessoais. Para ficarmos somente com a obra de Djaimilia, esse binômio faz-se notar em outras das suas narrativas e está particularmente presente em *Maremoto* (2021), com a luta de Boa Morte da Silva para manter-se vivo na memória da filha Aurora, a quem escreve cartas que jamais serão entregues.

Em *As telefones*, o tema da memória/esquecimento que tensiona a relação entre mãe e filha é atravessado, ainda, pelo processo de estranhamento que ambas as personagens sentem à medida que o tempo passa e a intimidade entre elas se fragiliza. Em determinado momento da narrativa, Solange se vale de fotografias da mãe para torná-la presente, como outro recurso para além da voz ao telefone. Por outro lado, Filomena, sem que a filha o saiba, guarda em sua casa em Luanda os dentes de leite de Solange que Benedita lhe havia enviado. Em ambos os casos, busca-se certa presentificação do outro, seja pela imagem capturada pela fotografia, seja pela concretude dos dentes de criança com que Filomena apaziguava as saudades de Solange: “dava para matar a saudade. Ficava só a olhar para eles, a imaginar a tua cara. Nessa altura, ainda não havia essas modernices de telemóveis” (Almeida, 2020, p. 76).

Desde a sua invenção em fins do século XIX, a fotografia cumpre esse lugar de repositório da memória, sendo um inegável recurso contra o esquecimento. Conforme observa Roland Barthes em *A câmara clara*, a imagem fotográfica traz para o centro da cena daquele que a observa o que o filósofo nomeou de *Spectrum* da fotografia. E acrescenta que “essa palavra mantém, através de sua raiz, uma rela-

ção com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (Barthes, 1984, p. 20).

Na narrativa, Solange observa, na fotografia, a mãe como o *Spectrum*, o corpo ausente, quase morto, que se deseja presente. O desejo de contato físico com a mãe opera no seu imaginário a possibilidade de a fotografia ser uma extensão do corpo materno, e a mão da mãe, pousada na balaustrada, torna-se para a filha o contato imaginário que a faz entrar na imagem, como se a pele da fotografia pudesse transmutar distâncias e tempos, como se pode observar no fragmento a seguir.

Vives em fotografias guardadas numa caixa de madeira. O teu sorriso aberto, a tua procura, incansável, gozosa, do prazer. Onde leva essa procura? [...]. Se me concentrar muito, fechando os olhos, revejo-te, num dia em que te achei triste, numa fotografia recente. Tens olhos pequenos, cinzentos e húmidos; uma madeixa branca. Alcanço a tua mão, pousada numa balaustrada, entrando para dentro da imagem (Almeida, 2020, p. 42).

Numa outra fotografia em que Solange se revê menina, ela própria *Spectrum* de si mesma, tendo à mão um telefone azul-céu enquanto brinca de conversar, a mão de Filomena está pousada sobre o seu ombro. Como na fotografia anterior, novamente a mão de sua mãe comparece, e não por acaso, uma vez que a mão é por excelência o início do contato com o corpo alheio ou, para referir novamente Barthes, a parte do corpo que carrega os dedos ou a ponta das palavras (Barthes, 1988)⁷. Percebe-se aqui que a ideia da morte presente na fotografia soma-se a ideia da chamada telefônica que sempre termina, implicando “uma das várias mortes que um dia tolera” (Almeida, 2020, p. 49).

⁷ A passagem em que se pode perceber a associação entre os dedos das mãos e as palavras é a seguinte: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras” (Barthes, 1988, p. 64).

Folheio um álbum de infância. Numa imagem, brinco com um telefone azul-céu. Acho graça a fingir que faço chamadas. A tua mão aparece, cortada pelo pulso, pouxada no meu ombro. Pressiona-o ligeiramente, talvez para me impedir de cair. Noutra imagem, tenho já cinco anos. Finjo que falo ao telefone, numa cabine, com uma amiga, na outra cabine. Com o passar dos anos, o telefonema deixou de ser um acontecimento e, uma para a outra, deixámos de ser pessoas. Não interrompo o dia para te ligar. A chamada é, ela mesma, uma das várias mortes que um dia tolera (Almeida, 2020, p. 49).

Na luta contra o esquecimento dos momentos vividos com a mãe, Solange percebe as pequenas mortes de que o tempo é composto. Assim como a fotografia traz um tempo passado, transfigurado como uma pequena morte, os dentes de leite da menina que Solange já não é constituem também uma espécie de corpo morto, o da infância decalcada em pequenos esmaltes inocentes. Contra o esquecimento, as pequenas memórias concretas ainda reluzem o passado que se esvai.

Em outro momento da narrativa, Solange percebe como a memória da sua convivência com a mãe é constituída de migalhas, rasgos pequenos e insignificantes que não garantem a indestrutibilidade dos laços familiares.

Migalhas sobre a mesa, esfareladas pela mão da memória: a nossa história. Onde havia um vestido, há um perfume vago. Onde houve uma panela cheia, sobram ossos roídos num prato. De uma tarde no parque, uma fila de gente encasacada, uma cantina escura, brócolos esmagados com um garfo de plástico, as marcas de um *cappuccino* numa chávena, um coração de *ket-chup* desenhado com o dedo (Almeida, 2020, p. 43).

Apartadas da vida uma da outra, mãe e filha buscam vencer o estranhamento que se instaura entre elas, mesmo nas conversas

telefônicas. O tempo esgarça a memória do pouco convívio que tiveram. Solange busca reconhecer a mãe que envelhece, ao mesmo tempo em que percebe que à mãe falta a consciência do corpo da filha que cresce: “No meu ouvido, a tua pele vai-se engelhando, pareces-me mais baixa. Do teu lado da linha, não tenho cara nem braços nem pernas” (Almeida, 2020, p. 19).

Ao longo dos anos, os poucos encontros ocorridos também não amenizam a sensação de estranhamento que permeia a relação de mãe e filha. E é especialmente Solange quem mais percebe a corrosão do tempo na memória que tinham uma da outra.

Só te deixo entrar em minha casa porque o teu cheiro confirma a tua identidade. Fecho-me na cozinha, mal chegamos, afadigo-me em preparativos, atrapa-lho-me, esqueço-me do que estava a fazer, “É verdade, aqui há a Globo?” Temo pela minha vida como se tivesse aberto a porta a uma estranha. O que te hei-de fazer para comeres? Como fazer a tua cama? Quem és tu – como roubaste o cheiro da minha mãe? (Almeida, 2020, p. 81).

Sem possibilidade de convivência real, a relação entre mãe e filha perde em intimidade, mas não se deteriora de todo. Afinal, quando se encontram, já mais velhas, percebem ter semelhanças. É Solange quem observa, após ter se despedido da mãe que retornou a Angola: “Não tenho outra imagem para nós, só essa mala vazia no porão de um *Boeing*, enquanto, noutro fuso horário, entro no escritório grata e abençoada por a ter na minha vida e por sermos, enfim, parecidas: pretas, gordas e perfeitas” (Almeida, 2020, p. 90).

Na origem da fratura das relações familiares de afrodescendentes como Solange, em *As telefones* (2020), ou como Mila, em *Esse cabelo* (2015), estão o imaginário e a estrutura colonial que subsistem ao processo da descolonização ou das descolonizações, conforme defende

Vecchi⁸ (2016). Para o pesquisador, as descolonizações “remetem para um espaço crítico complexo e perturbado onde as rupturas se misturam com as continuidades formando um objeto de difícil interpretação” (Vecchi, 2016, p. 50).

Nesses difíceis tempos, a memória familiar, a memória da convivência entre os membros das famílias, forçosamente apartados por situações externas (pobreza, conflitos bélicos, doenças etc.), torna-se a primeira vítima dessa condição de afastamento.

Alargando a abordagem da experiência dos trânsitos traumáticos e separações familiares advindas dos conflitos coloniais, Margarida Calafate Ribeiro observa que, para além dos imigrantes africanos, há ainda a experiência dos europeus herdeiros dos movimentos políticos e populacionais que viveram a guerra nas colônias e as consequências desse conflito e/ou das guerras civis nos países africanos recém-independentes, e que, também, por sua experiência híbrida, carregam os impasses das narrativas da memória.

Hoje os europeus filhos dos movimentos políticos e populacionais saídos dos últimos dias dos sistemas coloniais, das descolonizações e das migrações subsequentes, são sujeitos e corpos políticos europeus que assumem memórias e identidades transnacionais e transterritoriais. A partir das suas experiências familiares e públicas interrogam as histórias que não viveram contadas na casa europeia e as histórias ocultadas, herdadas objetos de territórios e vidas anteriores, interrogam narrativas museológicas, cujas coleções evocam

8 Vecchi (2016, p. 48) entende “a descolonização não como o fim da colonização mas como um processo muito mais heterogêneo e misturado [que] proporciona um outro horizonte crítico. Antes de tudo remete para uma consideração sobre as permanências do colonialismo que invadem também o tempo híbrido do ‘pós’ (com tangências com o conceito de colonialidade). Mas também sobre a irredutibilidade do nome para um único objeto. E aqui emerge o segundo traço que marca inclusive linguisticamente a descolonização e é o seu fundamental sentido plural. Não uma descolonização, mas múltiplas, plurais descolonizações que alteram em profundidade um conceito que não é linear ou pontual mas pelo contrário destaca-se pelas suas proliferações de experiências e imagens [...]”.

fantasmas da empresa colonial, revisitam arquivos oficiais e descobrem uma história fantasmática que explica as suas origens, que como todas tem lados sombrios e lados solares (Ribeiro, 2020, p. 80).

Solange e Filomena, ambas angolanas, têm suas vidas marcadas pelos impasses da colonização e da complexa descolonização que se lhe segue. Filomena é uma mulher assimilada, ao mesmo tempo em que expressa sua admiração pelos heróis do movimento de independência de Angola. Solange é nascida em Angola, mas vive em Odivelas, na companhia da tia Benedita. Sua relação com o país de nascença é precária, assim como em Portugal ocupa um lugar à margem, sendo uma imigrante negra, criada sob educação europeia. Certamente, a memória de suas vidas e das relações que têm e estabelecem será atravessada pelo lugar que ocupam no presente, embora Solange não problematize a sua ancestralidade. Para ela, o que está em jogo é, antes de tudo, a percepção de que o tempo aniquila a memória do seu vínculo com a mãe, afastando-as mais além dos quilômetros que as separam.

Falamos ao sabor do baloiço do mundo. O século deformou o nosso amor. As notícias ditam ciclos e, algures a norte, também vamos degelando. A tecnologia cortou-nos o fio. Ficámos sem rede, como o funâmbulo das Torres Gémeas. Equilibradas na corda de trapézio de continuarmos a ser as mesmas. O telefone é um haltere. A chamada, uma tarefa. Olho-me ao espelho à tua procura. Dizem-me que somos parecidas de costas. Talvez nunca nos tenhamos visto (Almeida, 2020, p. 33).

Mãe e filha reconstituem como lhes é possível a memória esgarçada entre as duas. Se não se lembram do corpo uma da outra, espreitam-se pelos rastos que as mantêm ligadas, para além da teia frágil que entrelaça suas conversas. É pela modulação de suas vozes que buscam os sinais das mudanças e permanências a que todos somos sujei-

tos na passagem do tempo. O tempo implacável que faz morrer não só as chamadas telefônicas, mas os raros contatos marcados pelo luto das despedidas.

Contra o tempo que passa, e que ameaça a memória, engendrando o fantasma do esquecimento, pergunta-se Solange: “Quantas vezes pode morrer uma mãe? Quantas vezes pode nascer uma filha?” (Almeida, 2020, p. 90). À pergunta sem resposta de Solange, nem ela, nem Filomena, nem os que viveram ou vivem situações similares podem responder.

Referências

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo*. São Paulo: Casa dos Mundos, 2018.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Maremoto*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2021.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *As telefones*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2020.

AMORIM, Cláudia. Corpo na escrita e da escrita na ficção de Djaimilia Pereira de Almeida. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n. 215, Jan. 2024, p. 161-169.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 3 ed. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4 ed. São Paulo Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas II).

FRANCO, Roberta Guimarães. Resenha a *As telefones*, Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 41, n. 65, p. 329-332, 2021a.

FRANCO, Roberta Guimarães. A 'inseparabilidade' dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. In: *Abril – Revista do NEPA /UFF*, Niterói, v. 13, n. 27, 2021b.

RENDEIRO, Margarida. Como a ficção pós-colonial pode contribuir para uma discussão sobre reparação histórica: leitura de *As Telefones* (2020) de Djaimilia Pereira de Almeida. In: *Comunicação e sociedade*. Braga, v. 41, 2022, p. 43-59.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. In: *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*. Bolonha. V. XII, n. 2, 2020, p. 74-95.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad.: Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Ariane de Andrade da. *Costurando as palavras por entre trânsitos e raízes: modos de escrever o corpo negro na obra de Djaimilia Pereira de Almeida*. Tese de Doutorado. UERJ. Rio de Janeiro, 2024.

VECCHI, Roberto. Os fins do tempo do fim: descolonização, negação, pertença. In: *Altre Modernità*. Milão, n. 16 v. 11, 2016.

SEGUNDA PARTE

**IMPASSES E DERIVAS A PARTIR
DA UTOPIA DA HOSPITALIDADE**

A HOSPITALIDADE NA CASA DE ESCRITA DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Lilian Jacoto
USP

Da hospitalidade

A literatura, mesmo quando esteja distraída ou não queira, presta-se sempre a uma reflexão de cunho ético. Basta pensar que coloca sempre um sujeito diante de um outro, seja esse outro outro sujeito, uma ideia, um objeto, uma paisagem, uma pedra. Uma relação qualquer aí se desenha e supõe um quadro de valores que a orienta e lhe atribui algum sentido. E em se tratando de matéria literária, esse sentido é não raro plural, ambíguo, contraditório, imoral.

A ética, no vasto painel humano que a literatura dispõe é, assim, puramente descritiva. E é no confronto com as prescrições morais que a personagem literária cria sua espessura: “O diabo existe e não existe?”; “... eu careço de que o bom seja o bom e o ruim ruim, que de um lado esteja o preto e do outro o branco...” (Rosa, 2019 [1956], p. 11; 169).

Trata-se, portanto, de um horizonte simbólico e axiológico que rege as relações intersubjetivas. A hospitalidade – regime que Derrida considerou como essência da Ética – é um tema trans-

versal na cultura, e como não poderia deixar de ser, atravessa não só a política e a ética, mas também a literatura. No seu amplo espectro que vai desde o extermínio até ao acolhimento incondicional do outro, do *hostis* ao *hospes*, fala-se sempre de como um sujeito percebe, recebe, ama, objetualiza, manipula, perverte, exclui, destrói o outro.

Se entendermos a ética como prática de subjetivação diante de um horizonte aberto de possibilidades frente a um outro – para além dos determinismos históricos, genéticos, morais e sociais que o moldam –, seu objeto é o homem inacabado que se coloca num devir constante de revisões e recomeços. Neste enquadramento, a literatura torna-se um campo de experimentação inexcedível, já que conta com uma linguagem duplamente articulada e em diversos níveis autoconsciente, e com o imaginário a seu total favor. Como um exercício constante da alteridade, a literatura encena um *mundo outro* que, por semelhanças e contrastes, revela este mundo nosso circundante.

É possível e produtivo reler toda a literatura de um país ou de um tempo sob a óptica da hospitalidade para perceber a tessitura desse horizonte simbólico. Dentre práticas, desejos, utopias e distopias consolidados em palavras, contemplan-se os limites, os excessos e as faltas dessa humanidade que se mostra e se mede em relação aos outros seres com quem divide uma casa, uma cidade, o planeta.

Trata-se, entretanto, de um assunto delicado, ainda que urgente, para a contemporaneidade. E haveria muitas formas de abordar essa delicadeza. Talvez a mais flagrante comece por considerar os assuntos do momento: as guerras e genocídios, os fluxos migratórios, o decolonialismo, a flutuação das identidades, a negação dos binarismos, a crise planetária entre outros. Tudo isso me parece, entretanto, derivações de um tema mais geral, de um ar rarefeito que respiramos desde o século XX, que é a assunção do pós-humanismo. Para Derrida (2002), a capacidade de nomear as coisas não nos torna um animal diferen-

te, tampouco superior aos demais. Com sofisticadas armas, o século XX fez derruir todas as expectativas de um humanismo logocêntrico:

Depois de perceber que vem dos macacos, depois de perceber que o mundo onde vive não é o centro do universo, ao homem ainda faltava uma humilhação: chegar à conclusão de que aquilo que pensa não é produzido por ele mas sim por uma qualquer estrutura exterior. A terra não é o centro e nem os teus pensamentos são teus (Tavares, 2010).

Mas a literatura segue no eterno depoimento desse homem decaído e não faltam narrativas que aprofundem os dilemas e proponham perspectivas aos impasses éticos que nos trouxeram até aqui. Dentre elas, a obra de Maria Gabriela Llansol, cuja publicação segue *in progress* após a morte da autora em 2008, coloca como ideia central a hospitalidade de uma casa de escrita onde se agita a sua ficção. Num mundo tão individualista, apressado e insensível como o nosso, o texto llansoliano procura recriar uma humanidade empática aos outros, ao diferente, aos animais, às plantas e tudo o que vibra numa paisagem por ela mesma dita *edênica*. Mas não se trata de narrativas, propriamente, sequer aceita o enquadramento autônomo da literatura.

A literatura fora de si

“Como escritor, tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte” (Llansol, 2011b, p. 123). Quero destacar, primeiramente, desta citação, duas características sagitais da escrita llansoliana que a colocam num debate contemporâneo. Primeiramente falarei da noção de autoria que, livre do “poder de escolher”, se descola de um projeto que antecede o texto a partir de uma subjetividade constituída e que está ligado à noção de representatividade. Num segundo momento, discorrerei sobre a ênfase da espacialidade que reúne os nós

constitutivos do texto, a partir de imagens que aproximaremos da noção de *figural*.

Da primeira vez que fui ler os textos que na década de 60 proclamavam a morte do autor, aquele mundo sólido de uma ideia de literatura começou a desmoronar. Antes de chegar em Roland Barthes, fui a Michel Foucault. Todo o desbaratamento da pose autoral erigida por um mundo burguês em pleno declínio foi para mim como assistir a um espetáculo de um edifício em implosão. Aquelas ideias já eram velhas, mas não para mim. E na literatura que eu estudava, em língua vernácula, só muito aos poucos fui encontrando ecos tardios da grande derruição. Compreendi, sim, a morte do autor. Mas uma questão que Foucault colocava naquela comunicação à sociedade francesa de filosofia no ano de 1969, eu ainda não conseguia digerir. A pergunta provocativa era a frase derradeira do texto: “Que importa quem fala?”.

Foi preciso que chegasse à era da tecnocultura para que essa pergunta fizesse todo o sentido. Essa e todas mais que o filósofo deixou naquele texto seminal, e que hoje parecem tão pertinentes quanto banais nas nossas vivências cotidianas do Facebook, Instagram, Twitter, no Whatsapp:

Quem é que falou realmente? Foi mesmo ele e não outro? Com que autenticidade, ou com que originalidade? E o que é que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso? (...) Quais são os modos de existência desse discurso? De onde surgiu, como é que pode circular, quem é que se pode apropriar dele? Quais os lugares que nele estão reservados a sujeitos possíveis? E do outro lado, pouco mais se ouviria do que o rumor de uma indiferença: “Que importa quem fala” (Foucault, 2012 [1969]).

Mas lembremos: Foucault falava de um conceito subversivo de literatura, não daquele modelo que tem por ambição dar continuidade

às encadernações empoeiradas de uma biblioteca. Uma literatura despossuída, em movimento, que busca novas espacialidades. E é justamente a espacialidade que se torna a tônica do nosso século XXI.

Sempre ouviremos dizer que isso tudo que desemboca numa reformulação estética e ética da literatura não é novo; que desde sempre a literatura se expandiu para além da leitura linear do livro, para além da escrita, para além da ficção, para além de uma consciência autoral burguesa; para além da presunção de autenticidade e originalidade asseguradas numa assinatura.

Hoje, falamos da “literatura em campo expandido”. A noção de campo expansivo foi sugerida por Rosalind Krauss a propósito da escultura (a escultura se define por duas negatividades: a negatividade da arquitetura e a negatividade da paisagem) como “uma aposta em práticas híbridas, que colocam em tensão não apenas diferentes meios e suportes, mas, principalmente, valores neles associados à corporeidade, à natureza e à técnica e seus efeitos simultâneos de criação e destruição, de maneira a problematizar as ideias de obra, de arte e de vida” (Andrade, 2018, p. 127).

A obra de Maria Gabriela Llansol é um caso ainda *sui generis* na tradição do século XX, e que ganha muita expressividade nesse debate mais recente, sobre a literatura em campo expandido, ou, para usar um termo mais exato a esse caso, farei uso do termo *literatura fora de si*. Trata-se de um debate oriundo da era digital e de uma ampliação das materialidades advinda da proliferação de recursos multimídia, que acabam por operar transformações de forma e conteúdo das artes. No caso da literatura, a expansão se dá nas novas práticas do texto no ambiente das sociedades em rede e das novas formas de literacia. Uma nova espacialidade que reivindica um expansionismo da literatura para novas formas de autoria, de materialidades, de linguagens, de produção e circulação, uma nova concepção da leitura e da crítica.

Como uma espécie de manifesto dessa expansividade, um texto seminal de Josefina Ludmer – professora, escritora e crítica literária argentina – intitulado “Literatura postautónomas 2.0”, circulou na internet a partir de 2006, com o didatismo e impulso crítico de 10 propostas, como um manifesto. Seria o caso de examinar todas elas, mas para aqui importam mais algumas premissas que demarcam um novo estado de coisas.

Primeiramente, esse 2.0 do título já faz referência a um segundo momento que se segue ao espanto técnico da vida digital para descrever a mudança na forma como ela é percebida por usuários e desenvolvedores, resultando no ambiente de interação e participação para onde convergem inúmeras linguagens. O tom crítico que apresenta a matéria já aparece na primeira proposição:

Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (Ludmer, 2010).

É interessante que essa caracterização coincida com várias propostas da escrita llansoliana, como se verá adiante. Por ora, bastaria dizer que a escritora renegava o estatuto metafórico de seus textos. Em entrevista concedida em 1991, a António Guerreiro, no *Jornal Expresso*, a escritora assevera: “a metáfora está no lugar de, enquanto que este livro existe. A metáfora é um mundo redutor da cultura. Quando empregamos uma metáfora, estamos a aproximar coisas estanques, estamos a criar uma aparência” (Llansol, 2011a).

Essa negação da metáfora se atrita com a base conceitual que sempre definiu a literatura enquanto arte; entretanto, o mundo llansoliano é essencialmente imaginante – e isso não lhe subtrai o estatuto de realidade. O lugar da escrita, como *espaço edênico*, é um lugar de conhecimento de um mundo dinâmico velado pela aparência estável das coisas e seres. Essa ordem aparente é dada pela impostura da língua – um uso indevido da linguagem que nos impossibilita de *ver* o real.

Entre palavra e imagem, a busca do figural

A noção de expansividade nas artes não é nova – poder-se-ia re-
cuar muito e demarcar um provável impulso na arte barroca, quando a realidade representada ultrapassava os limites da moldura: nega-se a perspectiva única do olhar, o quadro é repleto de pontos escuros que abrem mistérios e depõem sobre a precariedade humana na tentativa de captação da totalidade e da ordenação estável do real.

Segundo Karl Erik Schollhammer, em seu livro *Além do visível: o olhar da Literatura*, para quem “uma época histórica é definida pelo que pode ser dito e o que pode ser visto”, o barroco abre um mundo que desestabiliza as verdades com a introdução do invisível, a ambiguidade, a opacidade, as ilusões de óptica, o engano: “O barroco intensifica o caráter sensual da oscilação entre superfície e profundidade, forma e caos, aparição e desaparecimento, transparência e obscuridade” (Schollhammer, 2007, p. 20).

Mas o recente debate que trouxe a expansividade como centro de demarcação de uma nova poética refere-se ao atrito entre o modernismo e o pós-modernismo, no que diz respeito à especificidade de cada arte, no que diz respeito ao seu *médium*. Pois se o moderno afirmava a autonomia das artes no domínio da planaridade para a pintura, do volume para a escultura, do espaço para a arquitetura, do texto linear verbal para a literatura etc., a partir do último quartel do século

XX, as artes rebelam-se contra esses limites. Sobrevoando essa dobra no tumulto do século, vemos que as vanguardas modernistas, já incorporadas pelo cânone, necessitavam de continuar seu processo disruptor. A exploração de materialidades diversas foi impulsionada a partir dos anos 60, em que as artes temporais e as espaciais expandiram seus campos, em movimentos de direção oposta à autonomia: as artes visuais sofreram um processo de desmaterialização dos objetos artísticos, tornando-se mais conceituais; enquanto a literatura se materializava e expandia para os estímulos sonoros, para uma sintaxe de base espacial, através de imagens, convocando a uma leitura multimodal de obras performativas.

Nessa contramão da autonomia, vale lembrar artistas nômades que, como no caso de Llansol, tornaram-se inclassificáveis e até marginais por transitar entre diversos domínios e linguagens. Cito aqui um apelo do “romancista” francês Michel Butor (1926-2016), na encruzilhada que marcou sua escrita *hospitaleira*, como a definiu Márcia Árbex (2020, p. 27):

Petição aos pintores, escultores e cia.
Não me deixem sozinho com minhas palavras
(...) No esgotamento de minha tagarelice
(...) Preciso muito de suas imagens
De suas janelas que se abrem para o gesto e a cor
De suas escadas que adentram as trevas
(...) Permitam-me ver em sua companhia
Michel Butor (excerto)

Na obra *Sobrevivências da imagem na escrita: Michel Butor e as artes* (2020), Árbex descreve a errância do escritor-viajante pelos campos da poesia, o romance, o ensaio, a crítica de arte, a fotografia e o cinema. Nas palavras da crítica: “Trata-se de uma obra que exige da literatura uma transformação e um deslocamento contínuo (...) é uma obra-de-

vir: mais que um móbile, é a própria mobilidade. (...) e por isso mesmo incomoda a crítica, pois é adversa às classificações (...)" (Árbex, 2020, p. 16).

Esse hibridismo, no entanto, não é pontual, datável. Se atentarmos para a aventura surrealista, chamam a atenção as obras híbridas de René Magritte, que entre 1927 e 1931 se dedicou a um exaustivo estudo que pretendia desenvolver um método de associação de palavras a figuras, do qual restaram 42 obras "mistas" catalogadas.

No ensaio intitulado "A escrita segundo Magritte" (Christin, 2023), Anne-Marie Christin descreve o estudo do pintor para introduzir a palavra na tela, tratando-a como um objeto ao lado dos demais, desempenhando as mais diversas funções na construção do sentido. Segundo Magritte, "a problemática do "objeto" se reporta menos à representação, quer seja ela icônica ou verbal, do que à da leitura" (Christin, 2023, p. 78). A desconexão quebra o elo que ata significante e significado, convocando a uma nova forma de *ver* que mais se aproxima do *ler*. Se observarmos um estudo como *La clef des songes* nas suas duas versões (1927 e 1930), perceberemos que tanto a imagem quanto a palavra perdem a sua referencialidade. Tomemos a primeira versão: o quadro se divide em quatro campos simétricos, com uma imagem e uma legenda em cada campo. Entretanto, palavras e imagens não são correlativas: abaixo da imagem do cavalo lemos "*the door*"; abaixo da imagem do relógio, lemos "*the wind*"; abaixo da imagem de um jarro, lemos "*the bird*" e abaixo da figura de uma mala, lemos "*the valise*". Com exceção da última figura, todas as demais perdem seus referenciais pela associação espacial com a palavra, que provoca um ruído desnorteador, a ponto de não sabermos a qual referente cada quarto do quadro aponta. E a coincidência do último (no caso da valise), só reforça a convicção da arbitrariedade que rege o mundo dos signos. Imediatamente, nosso pensamento procura associações que acabam por deslocar cada signo do sistema em que produz um sentido ime-

diato. Aos poucos vamos, assim, entrando no mundo do inespecífico que convoca sistemas de significação até então separados.

Karl Erik Schollhammer, na obra supracitada, oferece um grande contributo a essa discussão na medida em que explica que a representação visual tem uma presença substituta, ao passo que a representação verbal remete à realidade em sua ausência. Tal explicação serviria muito bem de legenda ao quadro de Magritte, colocando-o no cerne do imbróglio da pós-autonomia das artes. O que mais chama a atenção no conjunto de sua obra – como em toda a obra do surrealista – é o chamamento que seus quadros fazem à elaboração textual do que, a imagem, por si só, não dá conta. *Os amantes*, pintura de 1928, alude aos retratos de casais no flagrante do beijo, mas na pintura de Magritte o contato físico está impossibilitado pelo fato de cada rosto estar coberto por um tecido opaco. O estranhamento na ambiguidade do gesto desse beijo convida a uma elaboração narrativa ou a um comentário crítico que não se atém à simples decodificação da imagem. O paradoxo, enfim, acaba por ampliar o sentido dessa imagem pelo apelo que faz ao discurso verbal.

Segundo Schollhammer, a palavra, mesmo que ausente, perquire o sentido da imagem contra o poder sedutor da representação imediata. Em outras palavras, já não podemos mais tratar a imagem como ilustração da palavra nem o texto como explicação da imagem. É o conjunto texto-imagem que, ao formar um complexo heterogêneo, inespecífico, se torna o objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.

Avançando no tempo, podemos entender a obra de Francis Bacon como uma complexificação técnica dessa inquietude que impede que as imagens se fixem na moldura. Seus retratos exprimem um movimento que deforma a figura dos rostos e dos corpos, representados numa profusão de ângulos e perspectivas simultâneas, de modo que o que se vê na tela nunca é um objeto do olhar, mas um sujeito que se coloca

num lugar *entre*: entre o homem e o animal, entre a personagem histórica e o anonimato de um corpo, um ser em devir, um pedaço de carne que traz consigo a memória do sofrimento, um monstro. Segundo Schollhammer (2007, p. 225), “O figural é mais forte do que o figurativo: ele introduz no espaço uma metamorfose plástica, expressando a temporalidade do seu devir”

Curiosa é a leitura que Deleuze faz da obra de Bacon (Deleuze, 2007 [1981], p. 29), sublinhando que o interesse do pintor não é a organização do rosto, que na tela é desfeita, mas a cabeça animal que surge sob esse rosto e se impõe como presença: “a sombra escapa do corpo como um animal que abrigamos (...) e a sombra observa, reflete e teme essa liberdade desprotegida”, conclui o filósofo. O mundo de Bacon é, assim, um mundo de figuras não figurativas, desfiguradas por forças que as ultrapassam.

Lyotard, nos anos 90, “desenvolveria uma teoria estética sobre o sublime pós-moderno, partindo da ideia de uma ‘presentificação do irrepresentável’” (*apud* Schollhammer, 2007, p. 220). Desde a década de 1970, já havia uma procura do “conceito do figural, de uma dimensão sensível da imagem além do ‘visto’, que remetia às relações com o texto literário e, num sentido mais amplo, com o discurso. Tratava-se de liberar o visível e o sensível (*aesthesis*) da representação e do tipo de discurso associado a ela; o caminho escolhido era, então, o de pensar a imagem não mais em oposição, mas em conjunção com o discurso” (Schollhammer, 2007, p. 220-221).

Avançando um pouco mais nesse debate conceitual, o fato é que as artes, nesse hibridismo que caracteriza a era pós-autônoma, também abandonam a noção basilar da representação. Para nos atermos ao caso da literatura, testemunhamos um processo que sai da narrativa e adentra o que Maria Gabriela Llansol chamou de “textualidade”.

Para a escritora, “a linguagem deve resgatar-se da sua hipocrisia, recusar toda cristalização para se abrir a novos horizontes de sentido.

Escrever [veja-se aqui a confluência com as ideias de Magritte] é inventar uma linguagem que suscita um verdadeiro trabalho de leitura e não apenas de reconhecimento de códigos estabilizados” (Llansol, 2011a, p. 12-13). A representatividade do discurso literário tradicional é tomada como uma impostura, a impostura da língua. O contrário da impostura coloca o *dizer* no lugar do *representar*:

Nunca escreverei sobre nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objecto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo isso é escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outras maneiras de escrever. Escrever com é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever com implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. E talvez daí nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extratos de percepção do real (Llansol, 2011a, p. 12).

Dizer o que está em movimento torna o texto um suporte para a aparição constante de suas figuras. Perceba-se a propriedade do termo para referir-se aos actantes que coabitam em sua *casa de escrita*. Captadas cineticamente, as figuras de Llansol performatizam em texto, o mesmo figural que desestabiliza a autonomia da pintura.

Llansol no debate contemporâneo

Cabe, nessa altura, perguntar se a obra llansoliana não estaria tão próxima dessa pós-autonomia a ponto de imaginar que a melhor adequação da materialidade do seu texto se encontre no ambiente virtual, ao lado das produções contemporâneas que superaram a planaridade do livro impresso. Llansol deixou uma obra manuscrita que organizou em livros físicos, e, mesmo após a sua morte, o espólio tem sido publicado pelos editores em sua simbólica casa – o Espaço Llansol – no mesmo formato. De tal maneira que os legentes de Llansol (aque-

les que leem, que já habitam sua casa de escrita) podem até manifestar alguma indignação por cogitar a sua escrita ao lado de produções dos *mass-media*, muitas vezes alvos de preconceitos por não contarem com o aval da crítica especializada.

Afinal, Llansol produziu uma literatura de alto nível a partir do abandono voluntário das categorias que a mesma crítica especializada definiu como bases constitutivas do texto literário: no entrecruzamento entre a poesia, o drama e a prosa, o seu texto avança numa dimensão que abole os limites espaço-temporais, borrando também operadores específicos de sujeito lírico, narrador, ação e personagens. Ela cria uma comunidade na sua chamada *casa de escrita*, para a qual são chamados nomes das mais diferentes épocas e culturas, todos mutantes, seres em pleno movimento, que não obedecem a uma coerência psíquica nem ontológica, como os seres textuais a que ela nomeia *figuras*. Todo esse jogo, constituído por peças estranhas num funcionamento diverso da tradição literária fundada na representação de um real que a escritora rejeita estruturalmente, caracteriza a passagem da narratividade para o que ela chamou de textualidade:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, (...) sentia-me infantil em dar vida a personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente «nós construtivos» do texto, a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (...), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. (...) O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga

as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo (Llansol, 2011b, [1998]).

A explicação da textualidade está presente também no discurso que a escritora fez por ocasião do recebimento do Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores em 1990, com a obra *Um beijo dado mais tarde*. Curiosamente, o título da sua fala foi “Escrevo para que o romance não morra”. Essa premiação gerou revolta entre os concorrentes, que não compreendiam como um texto sem narratividade e tão fora dos padrões da crítica pudesse ser galardoado como melhor romance, ou novela. O fato é que Llansol deixou como obra um conjunto de mais de 25.000 manuscritos que ela só ordenou na numeração sequencial dos seus diários, que os estudiosos hoje reúnem em livros impressos – formato, portanto, talvez insuficiente para dar conta desse mundo cinético que caracteriza a sua comunidade figural. Também a hospitalidade do seu texto (que não é fácil, mas desejosa dos encontros) poderia hoje se abrir a derivações de uma interatividade coletiva e anônima, sendo essa talvez a vocação última dessa experiência de inacabamento que a sua obra afirma em todas as suas instâncias.

Entretanto, é justamente no formato tradicional que essa literatura se torna tão admiravelmente disruptiva. Trata-se de uma aposta ousada de experimentação da literatura “para que o romance não morra”. Como Bacon desafiou a planaridade das telas nas próprias telas planas – e justamente nisso sua obra é revolucionária – a escrita de Llansol consegue ultrapassar os limites materiais do texto dentro de sua própria linearidade. O tempo e o espaço são aqui desafiados na mancha do papel: suas figuras convivem no espaço edênico do texto, e vêm de séculos os mais variados, da Idade Média à contemporaneidade.

A casa do acolhimento

Esta casa só será Casa se eu aqui escrever livros; por enquanto, é desarrumação e poeira (Llansol, 2014).

Na ficção de Llansol, a casa é lugar de acolhimento e risco, de encontro e confronto das alteridades. Sua Comunidade reúne seres que não partilham uma identidade advinda de um passado em comum, nem de uma coevidade, mas que, essencialmente diferentes e extemporâneos, reúnem-se para o advento do *mútuo*, do convívio chamado pelo *dom poético*, sua essencial partilha, o fascínio pela beleza: “Repara: os textos são normalmente extraordinariamente belos. Aliás, quando não fascinam, eles não serão texto. E por que é que é assim? porque todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético” (Llansol, 2011a, p. 19). A própria noção de comunidade fica então rasurada, uma vez que a força de atração e reunião das figuras não tem base na origem – como seriam os elos da nacionalidade, da língua, de uma ideologia –, mas de um nexos que se projeta num futuro que o texto inaugura para elas, que as chama. Não há nessa outra comunidade relações de poder, nem hierarquias entre os homens e destes para com outras espécies – “O real animal ou vegetal pode então ter a mesma claridade íntima que o humano e com ele estabelecer um entendimento claro e imaginário” (Llansol, 2011a, p. 10). Movido pelo afeto, o texto transmigra para as consciências vegetal e animal que somos capazes de acessar: “Escrever é amplificar pouco a pouco, é abrir caminho a outros reais sem hierarquias ou rupturas” (Llansol, 2011a, p. 9).

Também por esse viés, a escrita llansoliana responde a um apelo que subsiste nas artes pós-autônomas, que é o de subverter as centralidades, valores e hegemonias que sustentam o mundo da alta cultura. Também ela buscará trazer à luz a marginalidade de um cânone ocidental – “os marginais trazem o germe da mudança” (Llansol, 2011a,

p. 15) – recuperando em sua casa de escrita os *pobres* da história: os incompreendidos, os visionários e rebeldes cujas vozes foram sufocadas ou ignoradas por um projeto civilizatório malogrado. É assim que Hadewijch, João da Cruz, Copérnico, Thomas Müntzer, Spinoza, Nietzsche, Pessoa, Camões, entre outros, aparecem para o que ela chamou de *encontro inesperado do diverso*.

João Barrento, ao tratar do *Livro das Comunidades*, salienta “dois gestos essenciais” que presidem à escrita llansoliana – a hospitalidade e a atenção:

a hospitalidade tornar-se-á uma primeira regra da Comunidade sem regra. O texto recebe as figuras e estas acolhem-se umas às outras, na sua deambulação pelos lugares que o texto tem de percorrer, convivem, partilham vivências, configuram uma história diferente do humano. A hospitalidade – que Edmond Jabès e Derrida viram, de um modo que serve também à comunidade llansoliana, como postura que anula o estatuto do “estrangeiro” e como fundamento de uma “política da amizade” – é o gesto que permite a circulação do fluxo vital e da energia própria aos textos de Maria Gabriela Llansol: a dos afetos, do amor e da dádiva sob todas as suas formas e dimensões. Este gesto é inseparável de um segundo, o da atenção ao Outro e a todas as coisas (...) Em Llansol, a hospitalidade e a atenção são gestos que revelam de um modo de ver não hierarquizado que perguntam pela motivação profunda dos seres e do movimento do próprio Ser (...)” (Barrento, 2011, p. 75).

Assim, a casa é abrigo, refúgio, mas também lugar de risco, luta, confronto contínuo, uma vez que as figuras, enquanto tal, são chamadas a perder a sua identidade. Porque seu princípio é o constante movimento. E o dinamismo que rege essas figuras vai ao encontro da noção de *figural*, tal como a definiu Schollhammer. Movidas por uma

vontade de pujança (termo com que a escritora aprimora o conceito de Nietzsche, substituindo a palavra *poder*), elas encontram-se para assumir uma nova forma, também esta provisória, e que lhes permite, muitas vezes, reparar certos danos vividos em sua narrativa biográfica (de quando eram seres para a morte) ou experimentar novos estados de consciência que lhes permitam expandir a sua força vital. Pujança, presença, vitalidade e plasticidade são suas virtudes básicas, seu *ethos* textual. Nessa escrita intensiva, as aparições e os encontros transformadores das figuras descrevem o que Llansol chamou de *cenafulgor*. São, para os legentes, os clarões do texto, muitas vezes levado ao ápice de sua beleza.

À guisa de exemplo, vem à memória a experiência propiciada ao rei Sebastião em *Causa Amante* (Llansol, 1996). A citação que se segue é longa, e ainda assim foi recortada para que coubesse minimamente aqui:

Confrontado com o silêncio com que vivíamos essas noites noite Sebastião deu à praia: (...) nunca mais Sebastião seria o Rei, dele tudo se havia perdido, a não ser o corpo que nós tínhamos. [...] Nunca mais ouvirei dizer:

Quem sou? – perguntou o rei a si mesmo, mas só sabia reconhecer quem não era, não era um clérigo, não era um homem que transportava as armas, não era um filho segundo; era um homem deitado por terra num campo de batalha, o que não dizia tudo; tanto mais que já não estava efectivamente ferido, ou vencido [...].

[...] Sebastião fitava a fila de arbustos, que esperavam por alguém, e que não deviam saber o que era a espera; da linguagem floral à linguagem humana havia uma passagem estreita que não era maior do que aquela por onde deslizara em Alcácer Quibir; estava a muita distância do que soubera quando era rei; deixou-se ficar imóvel na fila de arbustos que iam ser transplan-

tados. Agora era um imóvel. [...] Hoje, era importante que ninguém se dirigisse a ele por ter sido soberano; não soberano vencido, mas dom arbusto.

[...] quando a noite desceu, Sebastião que perdera o uso da palavra, e mantivera o uso de outra razão, vislumbrou

o que era calar-se entre nós.

exprimiam-se agora ao ritmo trinitário do ar:

as plantas as plantas as plantas

sossegam sossegam sossegam

na noite na noite na noite

eu sossego eu sossego eu sossego

com elas com elas com elas

Afinal, Sebastião como *Dom arbusto* adquire, nos desdobramentos do texto, o dom do arbusto, o seu devir-vegetal. Liberta-se do peso de rei e cruzado, devolvem-lhe um corpo que não peleja, mas respira. O texto perde a linearidade para ganhar um ritmo trinitário, repetitivo, como um mantra pacificador. Percebam-se, ainda, os vazios do texto – recurso muito usado por Llansol – que o aproximam da partitura musical, com suas pausas, retardamentos e estribilhos. A presença constante da música na obra é, aliás, um fator que estabelece a conexão das vozes do texto com o mundo vegetal.

Uma escrita hospitaleira e atenta ao que o ser solicita para perpetuar-se vivente. Na contramão do princípio da identidade que regeu a cultura desde Platão, o mundo de Llansol está muito mais próximo de uma filosofia da alteridade. É a partir do outro que o ser se complexifica e se abre ao conhecimento, na despossessão de si mesmo para exercer a atenção. A casa de escrita é, portanto, um espaço relacional e expansivo. Casa de vários nomes, conforme reúne Maria de Lourdes Soares:

Casa. Espaço materno. La Maison¹. Toki-alai². Casa de escrita: “Esta casa só será casa se eu aqui escrever livros”. Casa de leitura: seio de um livro, ao mesmo tempo protetor e de um perigo mortal, à espera do visitante que aceite correr o risco da travessia. Quem bater à porta, certamente será acolhido. Mas, “sem que a porta se abra, a casa não existe” (Soares, 1999, p. 192).

Desse modo, habitar a casa llansoliana, tornar-se legente, é construir uma outra literacia. Uma forma de ler que nos desaloja deste mundo racional e seguro, plano e figurativo. Um exercício ético que nossa identidade e a impostura de nossa língua não logram conhecer. Na despossessão dessa leitura, interessa-nos não quem somos, mas quem nos chama.

Referências

ANDRADE, A.; Pedrosa, C. et al.. (Orgs.) *Indicionário do Contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

ARBEX, M. *Sobrevivências da imagem na escrita: Michel Butor e as artes*. Belo Horizonte, Relicário, 2020.

BARRENTO, J. (Org.). *Europa em sobreimpressão: Llansol e as dobras da História*. Lisboa, Assírio & Alvim e Espaço Llansol, 2011.

CANTINHO, M. J. “A língua que advirá: o tempo da comunidade”. In: *Pensardiverso: Comunidades. Universidade da Madeira, 2011*.

CHRISTIN, A. *Escrita e imagens: ensaios*. Guimarães, J.; Arbex-Henrico, M. (Orgs). Belo Horizonte, Relicário, 2023.

DELEUZE, G. [1981]. *Francis Bacon: A lógica da sensação*. Trad.: Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro, Zahar Editora, 2007.

1 Nome dado à escola fundada por Llansol e outros colaboradores na Bélgica, que acolhia crianças de várias nacionalidades.

2 Nome dado à casa em que Llansol viveu, em Colares. Extraído do idioma basco, a expressão significa *acolhimento* (Soares, 1999).

DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. Trad.: Fábio Landa. São Paulo, Editora UNESP, 2002.

FOUCAULT, M. [1969]. *O que é um autor?* Trad.: Antonio F. Cascais. Lisboa, Nova Vega, Limitada, 8 ed., 2012.

LLANSOL, M. G. *Causa Amante*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1996.

LLANSOL, M. G. *Entrevistas*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011a.

LLANSOL, M. G. *Lisboaleipzig: O encontro inesperado do diverso / O ensaio de música*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.

LLANSOL, M. G. *O livro das comunidades*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1999.

LLANSOL, M. G. *Um Falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011b.

LUDMER, J. “Literaturas pós-autônomas”. Trad.: Flávia Cera. *Sopro: panfleto político-cultural*, n. 20, jan. 2010. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>

OLIVEIRA, M. L.W. de (Org.). *Um nome de Fulgor: Maria Gabriela Llansol (1931-2008)*. Niterói, Editora da UFF, 2012.

ROSA, J.G. *Grande sertão: veredas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

SILVA, M. L. “Sobre o conceito de comunidade n obra de Maria Gabriela Llansol”. *Revista Em tese*. Belo Horizonte, vol.12, 2008.

SOARES, M. L. “O Espaço Llansol: sobreimpressão de paisagens na casa de julho e agosto”. In: Silveira, J. F. (org.), *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte, UFMG, 1999.

TAVARES, G. M. *O senhor Eliot e as conferências*. Lisboa, Editorial Caminho, 2010.

YÁÑEZ, M. A. G. “Transliteracidad: materialidades expandidas de la literatura contemporânea em el contexto de la tecnocultura”. In: *Terra Roxa e outras terras: Revista de estudos literários*, v. 43, n. 1, jun. 2023.

JERUSALÉM (2004). UM ROMANCE QUE NÃO PARA DE CHEGAR

Madalena Vaz Pinto
UERJ/FFP

Vejo muito a literatura como contar uma história, mas também como uma investigação que não termina. Permite apenas que haja maior lucidez sobre o assunto.

Gonçalo M. Tavares

Um bom título é aquele que despista (Eco, 1985, p. 9), e esse é o caso de *Jerusalém* (2004), romance do escritor Gonçalo M. Tavares. Despista mais ainda por se tratar de um nome que acena ao leitor com uma possibilidade de reconhecimento que afinal não se concretiza, pelo mesmo não de forma evidente, deixando no ar um tom de dúvida e suspeita. Terceiro romance da tetralogia *O reino* – (também conhecida como Livros pretos) – da qual fazem parte *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007), *Jerusalém* ganhou o Prêmio Saramago em 2005¹. De lá para cá passaram-se 21 anos durante os quais sua recepção, assim como da tetralogia em seu conjunto, ampliou-se, quer em número de leitores, quer em número de trabalhos críticos, não só

1 “Jerusalém é um grande livro, que pertence à grande literatura ocidental. Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas com 35 anos: dá vontade de lhe bater”, disse Saramago na entrega do prêmio.

em Portugal como nos países de língua portuguesa e no estrangeiro. Nossa participação neste livro, *Literatura portuguesa: a perspectiva pós-colonial e os impasses da atualidade*, será concretizada, portanto, por uma releitura, a nosso ver justificada pela atualidade dos temas que evoca o romance escolhido e sua relação com a ideia de “impasse”. Justificada, também, por incentivar o conhecimento, na literatura portuguesa, de outras temáticas e distintos modos de escrita. Não sem causar certo abalo, como se verá.

Livros pretos são romances, e o romance é um dos gêneros narrativos mais mutantes, com maior capacidade de se reinventar. Indiferente às especulações sobre o seu fim, o romance mantém-se, em nossos dias, como um capítulo importante da crítica do mundo, registro ficcional da trajetória do homem no tempo e na história: “Esta forte presença da temporalidade, este novo impulso para a narrativa, parecem ser uma resposta pós-moderna a uma generalizada ‘perda da capacidade narrativa da modernidade’ apontada por Benjamin com um claro regresso do predomínio da forma do romance” (Barrento, 2016, p. 37). A este comentário acrescentaríamos que tal impulso, n’*O reino*, renova o pacto realista pela quebra da linearidade narrativa segundo uma lógica de causas e efeitos e por uma cuidadosa atenção à materialidade da linguagem, enquanto trabalho de e sobre a palavra. Como notou o ensaísta português Luís Mourão, crítico incontornável quando se pensa em Gonçalo Tavares, estamos diante de narrativas que não se encaixam nos regimes realistas mais comuns, a parábola e o romance histórico. No caso da parábola há “demasiado enraizamento nas circunstâncias históricas; para romance histórico, há pouca ou nenhuma reconstrução de época e a reflexão ultrapassa largamente a égide do momento” (Mourão, 2012, p. 8).

O mundo apresentado nestes livros tem graus de familiaridade que permitem, em parte, reconhecê-lo, embora sempre rodeados por uma atmosfera estranha e inquietante. Essa percepção é intensificada pelo modo como o narrador descreve cenários e dá a ver as perso-

nagens, focando-as de muito perto, mostrando seus gestos e bizarrices, sem por outro lado tecer julgamentos ou orientar interpretações. Esse aspecto deixa o leitor desamparado na estranheza e no susto, ao mesmo tempo em que requer sua participação ativa no processo de leitura. “*O reino*, de Gonçalo M. Tavares, configura-se como um mapa onde racionalidade e loucura se entrecruzam sem fronteiras discerníveis” (Bernardino, 2018, p. 42).

Se a ausência de coordenadas precisas de tempo e espaço impede determinar o lugar e o tempo exatos destas narrativas, há indícios que nos permitem situá-las no período pós-Segunda Guerra Mundial e anterior à invenção do computador. Uma mesma cidade (assim parece), marcada pela guerra em diferentes etapas: antecedentes, conflito, marcas, memória. Há personagens que ressurgem de um romance para outro, adquirem maior ou menor protagonismo, assim como há acontecimentos que se repetem. Esses fatos, aliados à continuidade dos mesmos temas, permitem pensar nos livros pretos como uma espécie de romance único.

A guerra é um acontecimento determinante nestes livros. A guerra como ruptura política, brutalidade legitimada, redução das formas subjetivas de sentir. A guerra como “um longo (e extenso) desassossego de circunstâncias.” (Tavares, 2013, p. 94). A guerra como avanço tecnológico irreversível, relação há muito conhecida: “As máquinas interferem já na História do país e também na nossa biografia individual [...] Acredita-se até que as máquinas levam o Homem para sítios mais próximos da verdade” (Tavares, 2006, p. 15). Por tratarem de temas mais universais que circunstanciais, há quem tenha chamado os *Livros pretos* de romances filosóficos. O autor, entretanto, tem questionado a definição, defendendo a literatura como um lugar específico de pensamento, em nada devedor à filosofia:

As classificações têm sempre esse problema, quando uma pessoa classifica, limita, invalida. [...] Não acho

que seja uma categoria, porque para mim a literatura deve ser toda filosófica no sentido, não de citar filósofos ou de ter uma forma de pensamento ou de ter uma forma parecida com a filosofia, mas no sentido de a filosofia pretender reflectir, fazer de novo pensar sobre os grandes temas e, nesse sentido, acho que a literatura tem de ser necessariamente filosófica [...] (Tavares, 2018, p. 243).

Além disso, se o objetivo da filosofia é o de tentar explicar e clarificar, à literatura importa provocar desvios, propor ao pensamento avançar por outros caminhos. A literatura é um lugar de experimentação de outros desfechos e possibilidades, sem compromisso com a busca da verdade ou com a fidelidade histórica e sua cronologia. No caso destes livros, é possível supor que a distância existente entre o tempo da história e o tempo da escrita seja uma forma de proceder à revisão de acontecimentos determinantes ocorridos na primeira metade do século XX, suposição esta, aliás, que vai ao encontro da reiterada relação entre literatura e investigação reivindicada pelo autor.

Uma forma de começar é dizer que a normalidade passa ao largo destas histórias. Há deficiências, doenças, obsessões, descontroles. Um narrador distante e preciso dá a ver um mundo em desordem, de personagens em situações-limite. Os limites entre racionalidade e loucura são tênues. O lado instintivo dos personagens está sempre pronto a tomar a linha da frente e agir. Por outro lado, falar em norma, do gesto que separa o normal do não normal, é remeter para um determinado tipo de sociedade, a sociedade disciplinar, caracterizada por modos particulares de controle. O poder exerce-se por meio de instituições que regulam e disciplinam o espaço e o tempo em que se movem os indivíduos, visando seu adestramento. Entretanto, como mostrou Foucault, onde há poder há resistência. Em direto confronto com esse aparato, as personagens de *Jerusalém*, em seu desajuste, de-

safiam as normas instituídas e escapam muitas vezes ao seu controle. A um alto custo, como se verá.

Jerusalém começa de maneira brutal: a eminência de um suicídio. Ernest Spengler está prestes a jogar-se pela janela, quando é interrompido pelo toque do telefone. Do outro lado da linha está Mylia, gravemente doente, a quem restam poucos anos de vida. A desordem instala-se desde as primeiras linhas. A vida, a morte, a dor focadas diretamente, apresentadas sem subterfúgios e disfarces, o corpo como presença intransponível em seu sentido mais material e orgânico. “Em sua busca por alento em meio à dor insuportável, Mylia procura uma igreja: estar doente era uma forma de exercitar a resistência à dor ou a apetência por um deus qualquer” (Tavares, 2005, p. 7). Enquanto caminha vai pensando:

O material de que são feitos os sapatos é treinado para obedecer, sobre isso não tinha dúvidas. Obedeçam, sapatos, murmurou Mylia com uma perversão ingênua. Como as substâncias se separavam logo à partida entre as que avançavam com a vontade própria e as que esperavam com obediência estática (e nisso dividiam-se alguns homens)! (Tavares, 2005, p. 9).

Os humanos, “materiais que avançam”, podem, em circunstâncias particulares, em circunstâncias extremas, ser convertidos em materiais que obedecem, outra substância, portanto. Esta citação pode servir como chave de leitura para o romance e para a tetralogia como um todo. Não é tanto a lógica da afirmação que surpreende, mas os termos em que o pensamento se coloca. Estamos em um universo romanesco estranho e complexo no qual os dramas dos personagens não são aqueles advindos “unicamente” das relações entre humanos. Avanços científicos e dispositivos tecnológicos alteraram modos de existência e os termos em que o humano deve ser pensado: “Os homens são ma-

teriais que pensam”, pode ler-se algures neste romance. Ao aumento da previsibilidade, corresponde a diminuição do espanto.

A guerra acabou, mas não seus efeitos. Marcas na paisagem, nos corpos, nas formas de organização, nos modos de vida. Hinnerk é um personagem modificado pela experiência da guerra: “Desistira das palavras. Fui combatente, comentava, quando alguém observava que ele não era um falador” (Tavares, 2005, p. 96). Seus pensamentos dirigem-se para a arma e a mão que a segura, atento às suas diferenças:

O punho da arma cheira a homem, neste caso particular, ao homem de nome Hinnerk. E tudo o que cheira a humano é humano, pensou por um instante, mas de imediato se concentrou de novo no nariz. Havia naquele pequeno percurso do rosto, entre o colocar o nariz junto ao punho da pistola e depois junto ao cano, uma mudança significativa: junto ao cano não surgiam outros vestígios olfactivos, não existia informação da presença humana. Essa parte não cheirava a homem, cheirava a outra coisa: a metal; um cheiro profundamente intimidatório, um cheiro intimidatório de que parecia impossível dizer: eis algo que abre o apetite (Tavares, 2005, p. 97).

A autoconsciência demonstrada pelos personagens é efeito de uma atenção ao corpo, de um saber e de uma cultura na qual a consciência de si e do corpo se intensificaram. Um bom exemplo desse conhecimento pode ser observado em Hanna:

Hanna era uma prostituta insólita, cujo maior excitante surgia no modo de olhar, em que coincidiam a perversão ilimitada e a inteligência racional. Tinha um olhar de quem está a experimentar, de quem está de fora a ver o que sucede às coisas; olhar de cientista. [...] Hanna não pintava as pálpebras de cor roxa para ser amada, mas sim para que a solidão de um homem

visse ali uma interrupção exuberante. [...] Hanna confiava na cor roxa das pálpebras que, associadas a um olhar fundamental, perturbariam, mais uma noite, estava ela certa, os homens de que precisava (Tavares, 2005, p. 29-30).

Mylia é doente da cabeça, diz sua mãe. Tem aparições, diz que vê a alma e toca nas coisas de maneira esquisita, quase pornográfica. Depois de uma longa peregrinação por consultórios médicos, Mylia chega ao consultório de Theodor Busbeck. Theodor é médico psiquiatra. Mas o diálogo entre os dois é dirigido por Mylia, a doente, uma doente invulgar, para dizer o mínimo, que desafia o “saber” médico:

- Sou esquizofrénica – repetia Mylia no primeiro dia em que se cruzou com aquele que viria a ser o seu marido: Theodor Busbeck. – Esquizo-frénica.
- Você não é médica – disse-lhe Theodor.
- A minha mãe chama-se louca; você sabe mais do que quem vive comigo?
- Devíamos fazer exames (Tavares, 2005, p. 39).

Mylia confronta diretamente Theodor:

[...]

- Mylia é bonito.
- Todos os médicos depois de me perguntarem o nome dizem que o nome é bonito.
- É sinal de que é verdade.
- É sinal de que é mentira.

[...]

- Acredita em Deus?
- Acredito em tudo o que aprendi antes dos seis anos. Tudo o que me disseram a seguir é mentira (Tavares, 2005, p. 40).

Como outros antes dele, Theodor não a convence. Mylia orienta-se pelo que aprendeu na infância, como a diferença existente entre as matérias: “A matéria das coisas era a grande ocupação dos seus dias. A matéria convencia-a. A madeira, os vários tipos de pedra e tecido, a esponja. O que tinha percebido da matéria era isto [...] cada matéria tem uma mudança de velocidade própria, rapidíssima ou lenta” (Tavares, 2005, p. 43).

Theodor fica fascinado por Mylia, por essa rapariga de beleza estranha, mas, sobretudo, por esse corpo que escapa ao seu controle. Pouco tempo depois, em um movimento surpreendente, casa-se com Mylia. Como se no seu corpo a separação entre razão e instinto tivesse por momentos deixado de funcionar. Ou talvez não. Talvez o seu delírio “curativo” dos males do mundo tivesse passado a incluir Mylia. Mas não por muito tempo. Mylia será internada e as medidas tomadas para controlá-la irão ultrapassar em tudo a razoabilidade e a ética médica. Mylia será submetida a tratamento psiquiátrico, internada e medicada à sua revelia.

A relação entre Theodor e Mylia exemplifica, de modo claro, a luta de forças que está em jogo e no qual o corpo ocupa um lugar central. O corpo como espaço de disputa; o corpo como espaço sobre o qual se exercem as forças do poder; o corpo como possibilidade de resistência ao poder. Mas o que o pode um corpo? O que sabem a medicina e a psiquiatria sobre a sua potência? O que sabe o sujeito sobre a sua força? Estas são interrogações que percorrem *Jerusalém*, em relação não só à Mylia, mas às personagens de modo geral.

Apesar da doença, apesar da dor, apesar da diferença, Mylia resiste e mantém um apetite para a vida, algo que escapa ao saber médico: “Ela percebeu, claramente, que ali, junto à igreja, estavam em competição duas dores grandes: a dor que a ia matar, a dor má, assim ela a designou, e, do outro lado, a dor boa, a dor do apetite, dor da vontade de comer, dor que significava estar viva” (Tavares, 2004, p. 17-18).

Mas quem é Theodor Busbeck? Além de médico que entra na cabeça das pessoas “Eu é que determino quando é que as pessoas estão saudáveis ou doentes” (Tavares, 2005, p. 48). Theodor é movido por um desejo de ser santo. Quer salvar a humanidade. E para isso trabalha em uma fórmula matemática que possa prever e evitar a ocorrência do horror ao longo da história. Um projeto de tamanho alcance não permite desvios, tais como atividades desinteressadas: prazer, jogo, brincadeira, tudo isso implica gasto de energia que precisa ser dirigida para a sobrevivência do humano. Caso contrário, avança Theodor em seu delírio, é provável que surja uma outra espécie que venha destituir o homem de seu lugar: “o próximo século será o da seriedade ou então perderemos tudo o que conquistámos [...] se continuarmos a gastar a nossa energia criativa em divertimentos inúteis” (Tavares, 2005, p. 35).

É possível avançar na relação entre *Jerusalém* e Holocausto, embora o texto não a especifique: “Theodor Busbeck procurava na biblioteca documentos acerca dos campos de concentração, o seu modo de funcionamento, *localização em diversos países e épocas*” (Tavares, 2005, p. 42. Itálico nosso). O problema não está em estabelecer essa relação, mas em simplificá-la, como se antes do Holocausto não tivesse havido catástrofe. Holocausto é uma entre outras, a mais próxima e, por isso, mais viva. Entretanto, se como diz Agamben (2008, p. 19), “O problema das circunstâncias históricas (materiais, técnicas, burocráticas, jurídicas...) nas quais ocorreu o extermínio dos judeus foi suficientemente estabelecido”, a sua memória continua viva, com tudo o que isso implica de sofrimento e, sobretudo, temor de repetição. Nunca será demais escrever, investigar, pensar, olhar por outros ângulos, tentar perceber. O perigo maior é considerar o Holocausto como problema alemão, evento terminado e pertencente ao passado. E o que *Jerusalém* mostra é a dificuldade das separações. É a dificuldade dos julgamentos. E essas dificuldades começam na própria separação entre humano e desumano, visível no uso equivocado da palavra desumanização. Proferida por aqueles que alimentam uma imagem positiva e ingênua

da humanidade, pressupõe, muitas das vezes, uma divisão simplista entre bons e maus que em nada pode contribuir para a leitura destes livros. A constatação da existência da maldade, descobrir que todos são capazes dela, é o que importa destacar. Como escreveu Sloterdijk, “Para que exaltar novamente o ser humano e seu autorretrato filosófico padrão como solução no humanismo, se a catástrofe do presente acaba de mostrar que o problema é o próprio ser humano, como seus sistemas metafísicos de auto-elevação e auto-explicação?” (Sloterdijk, 2000, p. 23).

Qual deve ser a educação após Auschwitz? – Pergunta Adorno: a exigência de que Auschwitz não se repita, responde. Mas logo acrescenta: “Mas a pouca consciência existente em relação a essa exigência e as questões que ela levanta provam que a monstruosidade não calou fundo nas pessoas, sintoma da persistência da possibilidade de que se repita, dependendo do estado de consciência das pessoas” (Adorno, 2015, p. 6). Anos antes dele, Einstein e Freud, em *Cartas sobre a guerra*, abordavam a mesma questão. À pergunta de Einstein (2007, p. 50): “O que se pode fazer para libertar a Humanidade da ameaça da guerra?”, respondia Freud: “Não se trata de suprimir a tendência humana para a agressão; mas podemos esforçar-nos para canalizá-la, de modo que não encontre na guerra o seu modo de expressão” (Freud, 2007, p. 56-57).

Jerusalém (e cada um dos *Livros pretos*) requer leitores predispostos à experiência do atrito e ao desconforto, que resulta da leitura de textos sem epifania. A fruição reside no contato com a materialidade do texto e com a complexidade de um pensamento irreduzível a simplificações e binarismos que convoca à releitura. A própria forma de construção do romance exige uma leitura atenta. A estrutura é circular, começa-se pelo fim, há passagens que se repetem. Os capítulos, curtos, têm o nome de personagens, um ou mais de um, o que enfatiza o carácter relacional entre eles e dificulta a tendência a julgamentos definitivos. Isso significa que os personagens não podem ser pensa-

dos de forma isolada, mas em relação a “bons” ou “maus” encontros: Mylia-Ernest; Theodor-Hanna; Hanna-Ernest; Mylia-Theodor etc.

Jerusalém requer um leitor com corpo, capaz de se deixar afetar e predisposto ao abandono de convicções prévias: “Um leitor movido por choques, contágios e deslocamentos advoga para si (leitor-autor) o prazer do texto, o comentário que faz avançar a matéria narrativa em direção a uma verdade historicamente situável permitindo-se, inclusive, a ampliar a sua opacidade” (Jacoto, 2020, p. 21).

Gonçalo M. Tavares – Literatura Portuguesa – Estranhamentos

Tempos atrás, a escritora portuguesa Maria Velho da Costa perguntava a propósito de Gonçalo M. Tavares: “De onde vem esta alminha negra e libertária sem acinte? Este talento tão só consigo mesmo, por mais referências que jogue? Esta frieza a quente”.² A pergunta é boa, mesmo que mereça reparo: a alma de Gonçalo M. Tavares nem sempre é negra, basta lembrar das coleções *O bairro*, *Breves notas*, ou de livros como *O homem ou é tonto ou é mulher* e *O Torcicologologista excelência*, entre outros. Mas a observação de Maria Velho da Costa toca em um dos aspectos mais inovadores da escrita de Gonçalo Tavares: a explicitação das referências e sua assumida apropriação. É boa porque aponta em Gonçalo Tavares aquilo que talvez melhor o diferencie dentro da literatura portuguesa contemporânea: uma voz polifônica irreduzível a um gênero ou estilo, um autor em “devir”, cuja obra se desenvolve sob o signo da experimentação, na qual a figuração autoral que em cada texto se apresenta é sempre uma parte, incompleta, de uma constelação de vozes não apreensível em sua totalidade. É boa, ainda, e sobretudo, talvez, pelo espanto que deixa transparecer frente a uma poética distante daquilo que podemos chamar o acento topográfico da literatura portuguesa, isto é, a tentativa recorrente de pro-

2 O comentário consta da contracapa de alguns livros de Gonçalo M. Tavares publicados em Portugal, entre eles, *Animalescos* (Relógio D’Água, 2013) e *Diário da peste – o ano de 2020* (Relógio D’Água, 2021).

ceder, via literatura, à “interpretação” dos acontecimentos da história e seus impactos na sociedade.

De fato, Portugal não existe na literatura de Gonçalo Tavares. Nem Portugal nem portugueses. Os nomes dos personagens – Mylia, Ernest, Hanna, Theodor, Joseph Walser, Klaus Klump, Margha, Catharina, Klober, Fluzst... – contribuem para impedir a identificação com a realidade portuguesa confirmando a distância desta literatura de questões identitárias.³ Este aspecto, por si só, desperta a curiosidade sobre este escritor em meio a uma literatura onde é comum pensar a subjetividade relacionada com problemas da identidade (Pinto, 2010, p. 3), percepção confirmada pelo autor: “Pessoalmente não quero conhecer e investigar o Homem português, quero sim perceber e investigar o homem, no geral, e seus comportamentos” (Tavares, 2005, p. 2).

Isto não significa que o escritor não dê importância à cultura a que pertence e à língua em que essa cultura se expressa:

Eu escrevo em Língua portuguesa e esse é um ponto de partida fundamental. Mas a literatura é um assunto de homem, não de pátrias. Os grandes temas humanos atravessam os vários homens dos vários países. Podemos exprimir a dor que sentimos numa Língua, mas a dor, ela própria não tem gostos ou restrições linguísticas (Tavares, 2005, p. 2).

Gonçalo M. Tavares fala bem sobre a sua obra e procedimentos de escrita. Isso não significa que se apresente como o controlador desse processo e assuma sobre seus textos uma atitude explicativa. São várias as oportunidades em que desfez essa ideia: “Tento não pensar antes de escrever. Procuo que escrever seja a tradução de pensar

3 O livro *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano), publicado em 2009, é construído a partir da montagem de citações de três autoras (duas delas portuguesas – Llansol e Molder), seguidas de comentários do autor. São livros de filosofia e prosa poética, respetivamente, razão pela qual o comentário anterior mantém-se, a nosso ver, pertinente.

ao mesmo tempo, que haja o mínimo de diferença em termos de tempo” (Tavares, 2004, p. 2). Tavares reconhece em sua poética aquilo que Rancière (2012, p. 30) diz ser o regime de pensamento próprio da arte: “a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um logos e de um *pathos*”, ou seja, reconhece no gesto do escrever a presença do não pensamento ou, dito de outra forma, escrever não é um processo inteiramente consciente. Acresce-se a esse aspecto a pluralidade de gêneros praticados e a forma como preservam o autor “de um excesso de autoridade psicológica” (Mourão, 2012, p. 50): “É como se estivéssemos em presença de uma máquina de escrita que cria não heterônimos, mas uma espécie de heteronímia temático-estilística” (Mourão, 2012, p. 49). Uma máquina de escrita apoiada na convicção de que “a literatura é uma investigação que não termina” (Tavares, 2013, p. 1):

Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que o deixará de estar. Deve sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido como mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua naufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz (Tavares, 2013, p. 38).

Referências

ADORNO, T. *Educação após Auschwitz*. Disponível em: rizomas.net/arquivos/Adorno - Educacao - apos - Auschwitz.pdf. Acesso em 10 de jan. de 2015.

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz? O arquivo e a testemunha*. Homo sacer III. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad.: Letizia Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EINSTEIN, E; Freud, S. *Por que a guerra?* Trad.: Duarte da Costa Cabral. Lisboa: Europa-América, 2007.

BERNARDINO, Lígia. A mecânica das fendas em O Reino. In: Pinto, Madalena Vaz. Gonçalo M. Tavares: *Ensaaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

JACOTO, L. Lições de escrita. In: ___. Jacoto, L. (Org.). *Um senhor Tavares*. Ensaaios e erros. Coimbra: Imprensa d Universidade de Coimbra, 2020.

MOURÃO, L. O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. ISSN 0807-8967, N. 25-3(2012), p. 45-61.

PINTO, Madalena Vaz. Gonçalo M. Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos. *Abril*, n. 4, 2010. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/224>. Acesso em 10 de out. de 2024

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

SLOTERDIJK, P. *Regras para o parque humano*. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad.: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

TAVARES, G. M. *A Máquina de Joseph Walser*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2006.

TAVARES, G. M. *Aprender a rezar na Era da Técnica*. 5 ed. Lisboa: Caminho, 2007.

TAVARES, G. M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Teoria, fragmentos e imagens. Lisboa: Caminho, 2013.

TAVARES, G. M. Entrevista concedida a Maria Augusta Silva. Diário de notícias, 05.12.2004. Disponível em: http://dn.sapo.pt/2004/12/05/artes/a_literatura_tambem_deve_sabotar.html Acesso em 29 de abr. de 2008.

TAVARES, G. M. Entrevista concedida à editora Caminho *on-line*, em 2005. Disponível em: <http://www.editorial-caminho.pt> 2005

TAVARES, G. M. Entrevista concedida à revista do Círculo dos leitores. *Jerusalém*. Canto interrompido. O incomodar, 2005.⁴

4 Não foi possível localizar a entrevista no site da editora Caminho. Talvez tenha sido retirada.

TAVARES, G.M. Entrevista concedida a Madalena Vaz Pinto. In: ____. Pinto, M. V. Gonçalo M. Tavares: *Ensaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

TAVARES, G. M. *Jerusalém*. 5 ed. Lisboa: Caminho, 2005.

TAVARES, G. M. *Um homem, Klaus Klump*. Lisboa: Caminho, 2003.

MISERICÓRDIA, DE LÍDIA JORGE: “O TRIUNFO CONTRA A MORTE E O APAGAMENTO”¹

Ângela Beatriz de Carvalho Faria
UFRJ

À Margarida Alves Ferreira – referência acadêmica de toda uma vida e afeto infinito – que faleceu durante a escritura deste texto.²

Nunca tinha escrito um romance que fosse ao mesmo tempo um misto de conto, narrativa biográfica, crônica, testemunho próprio, diário e memória. E, pelas circunstâncias, pelo tema, pelo propósito, um livro de intimidade comovida (Jorge, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2022, p. 9).

Eu escrevi esta história para partilhar um sentimento de triunfo individual de um destino humano em meio

-
- 1 O título atribuído ao capítulo e algumas afirmações, que se seguem, colocadas entre aspas, foram retirados da entrevista de Lídia Jorge a Luís Ricardo Duarte, publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XLII, nº 1358, 19 out.-1 nov. de 2022.
 - 2 Penso que a Margarida está unida às pessoas presentes – de forma indelével – na *Dedicatória* do livro de Lídia Jorge, que se encontra ao final do romance *Misericórdia*. Cito: “A Maria dos Remédios, minha mãe muito amada, que me pediu que escrevesse esta história. E a Luís Sepúlveda, meu bom amigo de longa data. *Eles nunca se conheceram, mas estão unidos no tempo das estrelas e cruzam-se no interior destas páginas*” (Jorge, 2022, grifos meus). Segue, assim, a minha “intimidade comovida”.

da desordem geral de um tempo de sofrimento (Jorge, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2022, p. 9).

Sou uma escritora que gosta das zonas penumbrosas da Humanidade, de iluminar o que está nas sombras. “Misericórdia” resultou num livro sobre dois tipos de “marginais” do atual sistema produtivo: os idosos e os imigrantes, que fazem esse trabalho que perturba a todos, cuidar de quem está próximo do fim (Jorge, Segundo Caderno de *O Globo*, 2024, p. 3).

Misericórdia, romance da autoria de Lídia Jorge, publicado em 2022 – “um panfleto a favor da vida e do seu fulgor” – resultou de um pedido de sua mãe, vítima de uma infecção com o vírus SARS-CoV-2, em abril de 2020. Internada em um lar de idosos em Boliqueime, no Algarve, a referência amorosa de toda uma vida da escritora pede a ela que escreva um romance denominado “Misericórdia”, a fim de “despertar nas pessoas a compaixão entre si quando ficam sozinhas e dependentes”. Logo, uma figura real transubstancia-se em uma personagem de ficção Dona Maria Alberta Nunes Amado, ou melhor, Dona Alberti como era chamada pelos outros residentes e cuidadores do fictício Hotel Paraíso. Segundo declarações da própria escritora, referentes à mãe-personagem – concedidas ao *Jornal de Letras* da época da publicação do romance –, a fim de superar as “ideias de impotência, transitoriedade e de fragilidade”, inerentes à situação adversa vivenciada, ela “agarra os instantes de felicidade como tábuas de salvação”. Dotada de coragem e de resiliência, ela exerce “uma espécie de visão franciscana da felicidade”, ao transformar – de uma forma singular – “as pequenas sementes que lhe são dadas em atos de esperança e de beleza”, através de “brevíssimos textos datados, em forma de diário”, devidamente escritos com a mão esquerda e que surgirão, no espaço ficcional, através de um viés poético, após os capítulos

de *Misericórdia*.³ A transfiguração de uma realidade vivida, em meio a uma situação-limite, em que pessoas confinadas tendiam a morrer em breve – contaminadas pelo vírus que se propagava rapidamente – torna-se uma forma de driblar um momento histórico trágico e um tempo de sofrimento.

Observar-se-á, portanto, em *Misericórdia*, a presença da “escrita de si” capaz de reter o fugidío e o efêmero que se desenrolam como um filme, diante dos olhos da idosa personagem feminina. Através de textos-fragmentos, passíveis de registrar imagens vistas, pensadas e sentidas, Dona Alberta triunfa contra a morte e o iminente apagamento de uma memória – a princípio prodigiosa –, e revela a sua compaixão pelos injustiçados e desvalidos que habitam o espaço concentracionário do antigo hotel transformado em uma residencial de idosos, denominado – ironicamente – “Paraíso”. E, por isso, não será gratuito, inclusive, o título atribuído ao romance – *Misericórdia* – e a alusão ao *Miserere mei, Deus* – versão musicada à capela⁴, do Salmo 51, feita pelo compositor italiano Gregorio Allegri, durante o papado de Urbano VIII, provavelmente durante a década de 1630.

Implícito ao pedido de misericórdia – temática básica do romance – encontra-se a imagem-revelação e alegórica da Noite/Morte – abstração temporal personificada, assustadora e desafiadora, que testará o conhecimento e a lucidez de Dona Alberta, através de determinados enigmas a serem decifrados. E, ao vivenciar a “melancolia ao espelho”, a narradora-personagem apelará à onisciente e onipotente “Noite”, que se esconde “nas paredes nuas do quarto”, nos intervalos da sua aparição, que tenha misericórdia dela e “tome nas suas mãos a sua

3 Interessante observar que alguns poemas ou quadras, que surgem ao final dos capítulos, são constituídos através de um *nonsense* ou de uma coerência somente interna à própria personagem. E, segundo Lídia Jorge, “a mãe tinha um olhar virgem, uma linguagem meio rural que é muito poética” (Jorge, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2023, p. 7). Em *Misericórdia*, lemos: “Sobre o papel, junto só as palavras essenciais como costumam fazer as crianças quando ainda não sabem construir frases e, no meu caso, daí resultam escritos a que dificilmente alguém, além de mim própria, poderá atribuir um sentido” (Jorge, 2023, p. 60).

4 O termo de origem italiana, *a cappella*, significa uma música vocal sem acompanhamento instrumental.

vida” (Jorge, 2022, p. 208). Mais adiante, voltaremos a esta questão. Vejamos, por enquanto, como a letra do salmo citado se coaduna com a postura assumida pela personagem feminina em cena: “Eis que ama a verdade no fundo do ser/E me ensina a sabedoria no segredo.// Faz-me ouvir o júbilo e a alegria.// Tem misericórdia de mim, ó Deus// E segundo sua compaixão, apaga minhas transgressões.”⁵ E, além da imagem da Noite/Morte acima citada, surgirá uma outra também de cunho alegórico, a do “Cão da História embaixo da mesa”, intrinsecamente relacionada à postura política e ideológica da escritora filha de Dona Alberta – reflexo especular ou duplo da própria Lídia Jorge.

Alusões precisas, presentes no enquadramento narrativo que antecede o desenrolar da trama romanesca, propriamente dita, intituladas “Arquivo 210 – B” (número do quarto ocupado pela narradora e personagem principal no pseudo “paraíso” ou residencial que transforma as pessoas em números no “placard” da entrada), definem a postura autoral. Tal estratégia narrativa, ao transcrever arquivos e áudios gravados numa “Olympus Note Corder DP-20”, assemelha-se – resguardando-se as devidas singularidades – aos álibis de veracidade comuns aos romancistas portugueses do século XIX – Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano e Almeida Garrett – ao se referirem a documentos prévios que lhes chegaram às mãos e desencadearam a ficção ou história a ser contada. Esta reconfiguração da experiência estética e literária surge delineada, logo no início do romance, após o leitor deparar-se com as normas impostas aos “Visitantes” pela “Direcção” do espaço e pela “definição poética composta pelos residentes”, por ocasião da festa de Natal. Em forma de um paralelismo, típico de uma ladainha, após o verbo *ser* no tempo presente, sucedem-se vocábulos que definem as expectativas dos pacientes, que consideram o “Hotel Paraíso” um lugar de aprendizagem, lazer, convívio e afei-

5 Trata-se da versão musicada a capella do Salmo 51da Bíblia, feita pelo compositor italiano Gregorio Allegri, referido em *Misericórdia*. Em latim, lê-se: *Ecce enim veritatem dilexiste/ Incerta et occulta sapientiae tuae manifestari mihi.// Auditui meo dabisgaudium et laetitiam.// Miserere mei, Deus/Secundum magnam misericordiam tuam/ Et secundum multitudinem miserationum tuarum/ Dele iniquitatem mean.*

ção, onde todos – sob a benção de Deus – seriam “irmãos.” No entanto, tal proposição será ora ratificada, ora esvaziada ou desmascarada, no decorrer dos 71 capítulos numerados do romance que, semelhantes a um diário, reproduzem a voz, em primeira pessoa, da narradora-personagem através de “uma transcrição infiel como não poderia deixar de ser” (Jorge, 2022, p. 9). Após isso, iremos nos deparar, novamente, com esta voz inicial e ordenadora do relato, interposta pessoa que assume, ficticiamente, o discurso de dona Alberta, dando continuidade a ele. Tal parte intitula-se “Sete parágrafos em seu nome” e focaliza o momento que antecederia a morte da protagonista que consegue, através das palavras pronunciadas, driblar a imagem da “Noite” que a desafiara a responder a uma questão crucial: “O que é o além?”⁶ A *performance* da personagem revela-se bastante perspicaz, ao retrucar que “o além é um livro” (Jorge, 2022, p. 456), negando-se a identificar “quem o folheia” e a entregar à Noite/Morte – que se assemelha, ora a uma “morcega”, ora a uma “raposa” – os seus pertences mais íntimos: “o colar, o anel de safira e os seus brincos de pérola”; “um bloco de seis folhas em branco de tamanho A8 e um pequeno lápis aparado à faca, marca Vitarco” (Jorge, 2022, p. 9), além do seu segredo mais recôndito – o “saco” com “um bilhete manuscrito dobrado”, escrito pelo residente, sargento João Almeida, homem amado em surdina. O papel com a mensagem – “um segredo mantido escondido” (Jorge, 2022, p. 306) – deflagrará o devaneio amoroso da personagem que se sentirá correspondida. Lá, estava escrito: “– *Dona Alberta, mande sempre. Tenho toda a informação de que precisa no meu telemóvel*” (Jorge, 2022, p. 270). O homem, amado e admirado, preencherá o vazio de um momentâneo apagamento da sua memória ao pesquisar, em seu aparelho, onde se situava a capital Baku – desafio proposto pela Noite/Morte.

O corpo da Dona Alberta – quase inerte em uma cama ou colocado em uma cadeira de rodas (“charrete”) para se deslocar pela residencial

6 Resposta na íntegra: “O que é o Além? É um livro que não tem fim, cada página uma vida, cada vida uma página, quanto mais vidas mais páginas. Isso é o além” (Jorge, 2022, p. 456).

– após livrar-se do ataque das formigas-ladra, graças a “uma mistela colocada aos pés da sua cama” por Lilimunde, torna-se, cada vez mais, desassistido e desabrigado até vir a ser acometido pela epidemia da Covid. No entanto, contrapõe-se a este corpo – quase totalmente paralisado – uma mente movente, capaz de ressignificar o mundo através da arte da palavra. E, ao final do romance, tal corpo evade-se através do imaginário e resgata a infância: “Estou cheia de energia, quero voltar ao pátio da escola e saltar até me voar o chapéu” (Jorge, 2022, p. 457).⁷ Ao deparar-se com a alegórica imagem da Noite/Morte⁸ – dotada de olhos perscrutadores e de “asas escuras” –, desafia-a, e, ao optar por ficar calada e recitar um lúdico texto da infância, retido em sua memória, a personagem triunfa. Impossível não comparar a estratégia de sobrevivência utilizada pela Dona Alberta com a de Sherazade: o ato de falar ou de contar uma história adia ou vence a Morte, uma vez que “as identidades são construídas através de negociações entre o eu e o outro em infinitas e múltiplas camadas” (*Semear*, 7. Apresentação).

Misericórdia, ao incorporar significativas imagens discursivas e marcas impagáveis e gravadas de uma vida – a partir da recolha dos depoimentos feita pela imigrante porto-riquenha, Nina Nuñez Mercedes, e entregues à responsável pela escritura do livro – e, ao dar continuidade à voz interrompida de Dona Alberta, parece propor um deslocamento na percepção do que significa arte, ao inscrever-se, assim,

Na constelação em movimento na qual se formam os modos de percepção, os afetos e as formas de interpretação que definem um paradigma da arte. A cena

7 Tal procedimento ou estratégia narrativa, que revela a epifania ou o devaneio de uma intimidade paradisíaca, situada num tempo anterior, nos momentos que antecedem a morte das personagens, é muito comum nos romances de António Lobo Antunes, como já apontamos em diversos artigos sobre o autor.

8 Interessante observar que a imagem da Noite/Morte aproxima-se, plasticamente, da reprodução existente numa obra de arte, como, por exemplo, “a dos anjos pretos que, no quadro de Roger van der Weyden, voam como grandes aves de morte em torno da Cruz erigida em Gólgota”. (Bandeira, Manuel. “História da música de Carpeaux” in *Andorinha Andorinha*). Paula Rego, por sua vez, criou, em *papier mâché*, sereias aladas, semelhantes a bruxas, com grotescos corpos em degenerescência e imensas asas negras.

não é a ilustração de uma ideia. É um pequeno artefato óptico capaz de nos mostrar o pensamento ocupado em fiar os laços que unem percepções, afetos, nomes e ideias, em constituir a comunidade sensível tecida por esses laços e a comunidade intelectual que torna a urdidura pensável (Didi-Huberman, 2021, p. 9).

No cerne do romance, não haverá apenas o devaneio da intimidade, intercalado com o início do apagamento da memória da narradora-personagem, ao não se lembrar da localização de uma determinada cidade chamada “Baku”, mas também uma genuína ação política e revolucionária tão comum a vários outros romances da autora, uma vez que o olhar da personagem não se volta apenas para os seus próprios sentimentos (o afastamento da casa outrora habitada, O Grande Atlas do Mundo desfeito num temporal, as suas emoções recônditas, a admiração pelos grandes vultos da História, o seu amor pretensamente correspondido), mas para as injustiças e discriminações contidas na residencial ocupada, referentes aos outros com os quais convive. Dona Alberti, que irá acobertar as transgressões eróticas e noturnas de Dona Joaquina e defender o homossexual Ali Abdul das agressões verbais e físicas decorrentes dos preconceitos racistas e homofóbicos, terminará por dar razão à sua filha que diz identificar-se com o “Cão da História” acuado debaixo de uma mesa, passível de representar, alegoricamente, os desassistidos pela sorte, os marginalizados pelo processo econômico e social ou os desvalidos.

Por isso, lemos na contracapa do romance, publicado pela Editora Dom Quixote, a seguinte afirmação: “Não são necessárias muitas palavras para apresentar o livro – o diário do último ano de vida de uma mulher incorpora em seu relato o fulgor das existências privadas num ambiente concentracionário, e transforma-se no testemunho admirável da condição humana” (Jorge, 2022). Num momento em que “a pandemia revelou mundos escondidos e desencadeou comportamentos inimagináveis” (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2022, p. 9), torna-

-se plausível a comparação com o “comboio fantasma”, aludido em *Os Memoráveis* (2014). Neste romance anterior de Lídia Jorge, configura-se a distopia inerente ao destino imediato da Revolução dos Cravos: corpos fantasmáticos – insepultos e rotos – de combatentes percorrem a cidade de madrugada, num comboio, para tentar sustentar a tragédia e instaurar a justiça que lhes é devida. Segundo a própria autora, “esse estado de agitação total no escuro que ocorreu, sobretudo, no princípio da pandemia”, “é o tema desses sete capítulos escritos” em nome da sua mãe.

O romance, portanto, embora privilegie temas relacionados à “cultura de si”, às “técnicas de si” e à “*parresía*” – exemplo de matriz da subjetividade tão bem teorizada por Michel Foucault (1982, p. 9), em *Dizer a verdade sobre si* –, ao permitir que um “dizer verdadeiro, arriscado, corajoso e por vezes insolente ocupe um lugar central”, não elide ou se descuida do olhar para o outro diferente de si próprio, como comprovam os relatos testemunhais da narradora-personagem. No capítulo “Meus Pensamentos”, por exemplo, Dona Alberta enumera-os e comenta sobre a volta (concreta e metafórica) da Primavera e da alegria ao Hotel Paraíso e sobre a situação de cada residente próximo a ela (o pianista senhor Peralta, o sargento João Almeida, Dona Rita de Lyon – a que imaginava um *Ange Gardien* sob as asas do avião a proteger o seu filho piloto, Dona Luísa de Gusmão, Dona Joaninha e sua exuberância de viver e de exercer a sexualidade). Em um dos seus pronunciamentos, isto fica bem claro: “a minha vida é feita da sobreposição das vidas que passam por mim, e que a minha pessoa é apenas a soma de todas elas” (Jorge, 2022, p. 334). Na clara ressonância pessoana e heteronímica residem as seguintes questões metafísicas e existenciais típicas da Geração de *Orpheu*: Quem sou eu? Para onde vou? Quem ou o que justifica a minha existência? No entanto, a diferença implica a contraposição estética verdade *versus* fingimento. Em *Misericórdia*, a narradora-personagem, Dona Alberta, através do gesto da escrita ou da voz gravada, revela a sua própria subjetivida-

de, “mostra-se, dá-se a ver, faz aparecer o rosto próprio junto ao outro” (Foucault, 1992, p. 150). Diz ela: “Mas eu tenho este feitio, quero demais, amo demais alguma coisa que não alcanço, e quando não a atinjo, procuro desesperadamente transformar o que existe de modo a aproximar o objecto defeituoso da realidade inalcançável” (Jorge, 2022, p. 43).

Convém lembrar que, etimologicamente, *parresía* é *pan-resía*, que quer dizer a possibilidade, a liberdade de dizer tudo o que se pensa, o que implica um pacto entre aquele que fala e aquele que escuta. Mais do que a “pura” e simples *liberdade* de falar, o princípio teórico e filosófico implica, necessariamente, “a obrigação de dizer a verdade”, seja ela ética ou política (Foucault, 1982, p. 205-206), o que pode acarretar um perigo ou risco para aquele que fala.

Tal princípio, segundo o qual é preciso “ocupar-se de si”, recebeu sua primeira elaboração filosófica no *Alcíbiades* de Platão, no episódio em que o filósofo Sócrates aponta a ambição inerente ao político, e que termina por suscitar o seguinte questionamento: “Ele sabe o que é bem governar?” –, seguido pelos conselhos inerentes a ele: “É necessário dominar conceitos ou atitudes sobre “justiça”, “concórdia” e “bom governo”⁹.

Em *Misericórdia*, Dona Alberta utiliza a franqueza e a liberdade da palavra para definir “O que é o Amor?” (desafio lançado pela figura alegórica da Noite, que a leva a recordar a sua paixão pelo sedutor Edgard de Paula e a sua gravidez de mãe solteira); para apontar os acertos e as falhas presentes na Instituição, dirigida pela intendente Ana de Noronha e supervisionada pela “terrível” Martine, em que os residentes, em processo de vulnerabilidade e degenerescência, são espoliados de seus pertences por determinados funcionários que, desleixados e insensíveis, trocam as suas roupas e abandonam-nos

9 A este respeito, ver a “Terceira sessão” dos seminários de Michel Foucault – “A parresía em autores como Eurípedes, Sócrates, Platão, Sêneca. Plutarco” –, ocorrida na Universidade de Toronto, em 1982 e inserida no livro citado nas referências.

à própria sorte. Uma vez atacados pelas formigas-ladra e acometidos pela Covid, tornam-se, cada vez mais, corpos desabrigados e desassistidos, aos quais apenas caberia pronunciar a palavra “misericórdia”. O olhar voltado para o outro leva a narradora-personagem – Dona Alberta – a acobertar não só as incursões eróticas e noturnas de Dona Joaquina, nos quartos de determinados residentes masculinos, como também a abrigar afetosamente Lilimunde – a imigrante brasileira, menina do Pará que cheira a cedro e a bergamota e que engravidará do estrangeiro – o estudante húngaro Edu – pesquisador de algas raras que partirá para a Romênia. Indignada diante das atitudes discriminatórias ou abusivas, Dona Alberta rebela-se diante de ordens arbitrárias e recusa-se a ser fotografada (cobre o rosto com as mãos), ao perceber que a degenerescência física dos residentes seria acentuada para ser exibida numa sociedade do espetáculo que privilegia o devassar das intimidades. Dona Alberta, dotada de consciência crítica, percebe que o fotógrafo contratado registra o “vazio”, o “terrível” de cada residente, ou seja, o resíduo da sua degenerescência e decrepitude. Suas constatações e denúncias, ao contagiarem os outros e deflagrarem determinadas ações, assemelham-se às ondas didi-hubermanianas capazes de erodir falésias que se julgavam inamovíveis. “Ao entrar pela primeira vez no patamar do Hotel Paraíso”, sucede-se a estupefação de Dona Alberta, ao vislumbrar pessoas da mesma idade, à espera da morte: “desejei que /.../uma grande onda invisível, alta como uma nuvem, nos levasse a todos, todos desconhecidos, mas irmãos, unidos na mesma desavença entre corpo e espírito. De mãos dadas, muito juntos, como se fôssemos saltar uma vaga que nos levasse para uma outra praia” (Jorge, 2022, p. 62).

O jogo fonético e semântico, presente na enunciação discursiva (“jolie”/“folie”), permite caracterizar Dona Alberta – a que tece com belas, sagazes, lúdicas e precisas palavras a realidade ao seu redor, a que apresenta delírios relacionados com a aparição da Noite/Morte, a que tece com o corpo contestador uma libertação, a que se opõe ao sis-

tema opressor e manipulador, a que sabe olhar para o outro que está ao seu lado, captando diferentes subjetividades e tonalidades idiomáticas. Ela conhece Política, História e a Geografia da paisagem e sabe resguardar segredos; ela sabe fazer, como a sua filha escritora, “amor com o Universo”, ao defender os marginalizados pelo sistema. O olhar estrangeiro do marroquino – defendido por ela – define-a como “*strong*”, o que a aproxima do residente e sapateiro Senhor Tó que, em suas reivindicações, ao empunhar cartazes revolucionários com os dizeres “Pão, pão, educação” e “razão, rebelião, acção, sublevação” (Jorge, 2022, p. 322), termina por tombar sobre eles. E, segundo Dona Alberta, a música que deveria pontuar ou cercar a sua morte deveria ser a “*Miserere mei, Deus*” (Jorge, 2022, p. 324).

Na ficção de Lídia Jorge nada é gratuito ou arbitrário, como comprovam, inclusive, as histórias lidas pelo representante da Legião da Boa Vontade à Dona Alberta: *Salve, Professor Galvez* e *Cavatori*. Tais intertextos, inseridos no romance, em forma de *mise en abyme*, vêm a ser reflexos especulares da temática básica. Um deles refere-se a um professor que, após sonhar que exerce o seu ofício, acorda com “os dedos cobertos de pó de giz” (Jorge, 2022, p. 294). Tal relato corresponderá à expectativa da narradora-personagem que deseja a totalidade, a beleza e a perfeição. A história contada, ao rasurar os limites entre realidade e ficção, traz em si a concretude do desejo, a configuração do sonho e da utopia: um professor chileno, exilado na Europa, prestes a morrer, sonha ter “regressado à escola da sua terra longínqua para ensinar os verbos regulares às crianças” (Jorge, 2022, p. 39). Outra história, que levará a protagonista a considerar o rapaz-leitor “sombra da sua alma”, dirá respeito aos miseráveis entalhadores de mármore que, ao esculpirem a estátua de Alexandre Magno, vêm a morrer de tísica, contaminados pelo pó. Tais relatos, considerados “justos e belos” pelo leitor, aproximam-se daqueles escritos pela sua filha em que se observa “o cão da História, sentado embaixo da mesa a recolher migalhas” (Jorge, 2022, p. 301).

Tal imagem metamórfica¹⁰, intrinsecamente ligada à ficção da personagem-escritora e duplo da Lídia Jorge, capaz de resumir a sua proposta ética, política e ideológica, pode ser considerada uma imagem-revelação, capaz de iluminar as interpretações da sua obra. A expressão “O cão da História, sentado embaixo da mesa a recolher migalhas” traz em si uma “dupla imagem estética: a imagem como cifra da história e a imagem como interrupção” (Rancière, 2012, p. 35), o que parece aproximá-la dos escritores que tanto admira: Dostoiévski, Faulkner e Balzac (Jorge, 2022, p. 303-304). Outra imagem-revelação, inscrita em *Misericórdia*, – o “fazer amor com o Universo” – e que sublinha a proposta estética e literária da filha-escritora, acabará sendo acatada pela Dona Alberta.

Constatamos, assim, que “a arte morre, a arte renasce, a história recomeça, através de imagens-fantasmas que implicam a sobrevivência das formas e as impurezas do tempo” (Didi-Huberman, 2013, sumário). Parece-nos que a escritora portuguesa contemporânea, ao privilegiar as “zonas penumbrosa da Humanidade”, faz ressoar princípios contidos em propostas literárias anteriores (Neorrealismo, Existencialismo e a intrínseca temática do Absurdo, presente em *A Peste* (1947), de Camus, por exemplo). Em tais períodos literários, as personagens ou se insurgem contra a opressão ou são dizimadas pelo imponderável. Lídia Jorge, em seus romances e contos, renova-os e ultrapassa-os. Não se trata apenas de um processo de “recepção” da obra anterior e da sobrevivência de determinadas ideias, mas da *aisthesis* – “o tecido de experiência sensível no seio do qual são produzidas diversas técnicas [das obras de arte] e a sua destinação” (Rancière, 2011, p. 7). Observa-se que tempos moventes implicam gestos memorativos e deslocados, ao revisitar, inclusive, uma “imagem-*phátos*, plena de linhas de fratura e fórmulas de intensidade” (Didi-Huberman, 2013, sumário). Cremos

10 Segundo Jacques Rancière, em *O destino das imagens* (2012), a imagem assim denominada reveste-se de significação, ao caracterizar-se pelo deslocamento do seu sentido habitual. O seu caráter dialético e crítico, ao eliminar as fronteiras entre o humano e o inumano, perturba a circulação trivial das imagens midiáticas e publicitárias e suspende o sentido recorrente.

que o romance *Misericórdia* exemplifica isso. Em seu enredo, embora não haja ações coletivas de sublevação à ordem, indivíduos abraçam a utopia da denúncia contra o sistema vigente, buscam a emancipação social e são dizimados pelo imponderável: “uma entidade venenosa e invisível tinha entrado em lares de idosos e matava-os” (Jorge, 2022, p. 425). O jornal lido pelo Dr. Mascarenhas referia-se a isso: “estávamos a viver um problema que não era novo, mas de sempre, desde que existem seres humanos à face da Terra. De tempos a tempos, a Natureza enviaria de propósito este tipo de purga para dizimar a Humanidade excedente” (Jorge, 2022, p. 424).

Se levarmos em consideração que “as fórmulas do *páthos*” são os sintomas visíveis – corporais, gestuais, apresentados, figurados – de um tempo psíquico irreduzível à simples trama de peripécias retóricas, sentimentais ou individuais (Didi-Huberman, 2013, p. 249), chegaremos à conclusão de que, na época focalizada pelo romance em questão, “o pensamento – prisioneiro da ânsia pela sobrevivência” – desencadeou os seguintes questionamentos sobre os destinos individual e coletivo: “O que faço eu aqui no meio da multidão?” e “A Humanidade tem um lugar digno no meio do Cosmos ou é um acaso?” (Jorge, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2022, p. 9). Tais questões encontrarão respostas, inclusive, através da configuração de duas personagens extraordinárias, presentes em *Misericórdia*, que nunca surgem juntas, no hotel-residencial: a filha escritora, construída “sob o signo da dialética presença-ausência” (Reis, 2023, p. 11), que viaja pelo mundo para divulgar os seus livros e o genro que, semelhante a um pássaro, ao anunciar a sua chegada através de assovios, procura suprir as necessidades de conforto de dona Alberta, incentivando-a a não se alhear do mundo à sua volta. Ambos não possuem um nome; são identificados pelas suas ações essenciais e pelos seus afetos imprescindíveis.

Por sua vez, a figura singular de Dona Alberta – porque traz em si a liberdade e a verdade de dizer tudo o que pensa ou de ficar em silêncio quando deseja –, como comprovam os embates com a sua filha,

possui também a “ética do cuidado” – fundamental, como nos ensina Foucault (1982, p. 213), “para ajudar um amigo em suas escolhas éticas ou para o progresso de sua alma”. O seu imaginário vaga pelos espaços livres da natureza exuberante da sua casa de Valmares e traz resíduos (im)perfeitos da sua vivência do passado para o presente. Ao julgar, momentaneamente, que a mensagem escrita pelo Sargento Almeida – resguardada em segredo, dentro do “saco” pendurado ao pescoço – lhe tivesse sido usurpada, dona Alberta vivencia, momentaneamente, a “melancolia ao espelho”¹¹, situando-se num “lugar onde se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica no teatro do mundo” (Lourenço, 1999, p. 16). E, neste momento-limite, apelará à Noite/Morte – “presença obsidante ao longo do relato” (Reis, 2023, p. 11) – para que a leve e que tenha misericórdia dela. No entanto, ao recuperar o objeto perdido – “um envelope mínimo de três por cinco centímetros, e dentro dele, a mensagem do Sargento Almeida” (Jorge, 2022, p. 398) – que tinha sido guardada, camuflada e esquecida por ela própria dentro de uma meia – dona Alberta desejará, novamente, usufruir da vida em toda a sua plenitude.

A personagem – a quem poderiam ter sido atribuídos os questionamentos acima – transita entre o apagamento e o fulgor da vida, imersa numa “zona de transfusão entre a experiência vivida e a experiência sonhada, difíceis de serem dissociadas”.¹²

Misericórdia – narrativa que ultrapassa a morte e a vence, narrativa capaz de “incutir ao mundo e a quem o habita a ilusão de que a morte não imporá a lei do esquecimento” (Reis, 2023, p. 11) – nos traz a certeza de que a narradora-personagem (Dona Alberta), a pessoa real

11 A este respeito, ver o capítulo “Melancolia e Saudade”, de autoria de Eduardo Lourenço, inserido em *Mitologia da saudade* (1999). Cito: “Starobinsky, para descrever a melancolia baudelairiana, fala de “melancolia ao espelho”, termo que tão bem se adapta à melancolia moderna, cujo eu é simultaneamente autônomo e múltiplo.” (Lourenço, 1999, p. 16).

12 Entrevista de Lídia Jorge concedida a Maria João Martins. Portugal, *Diário de Notícias*, 20 de novembro de 2022.

que a inspirou (Maria dos Remédios – mãe da escritora), o amigo dileto referido por Lúcia Jorge na *Dedicatória* (Luís Sepúlveda) e a minha amiga e orientadora da vida inteira (Margarida Alves Ferreira), que “nunca se conheceram”, “estão unidos no tempo das estrelas e cruzam-se no interior destas páginas”.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. Antigo Testamento. Traduzido da Vulgata e Anotado pelo Pe. Matos Soares. Volume I. São Paulo: Pia Sociedade de São Paulo para o Apostolado da Imprensa São Paulo-Rio de Janeiro, 1945.

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

DUARTE, Luís Ricardo. Entrevista. Lúcia Jorge, *Misericórdia: Uma intimidade comovida*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XLII, n. 1358, 19 out.-1 nov., 2022. Portugal.

DUNDER, Mauro. JORGE, Lúcia. *Misericórdia*. *Convergência Lusíada*. v. 34, n. 49, jan.- jun., 2023. Rio de Janeiro.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Prefácio José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Portuga: Vega/Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Dizer a verdade sobre si*. Organização, introdução e aparato crítico Henri-Paul Fruchaud e Daniele Lorenzini. Trad.: Salma Tannus Muchail. Conferências na Universidade Victoria, Toronto, 1982. São Paulo: UBU Editora.

JORGE, Lúcia. *Misericórdia*. Romance. 3 ed. Portugal: Dom Quixote, 2022.

JORGE, Lúcia. A imortalidade da esperança. Entrevista concedida a Maria João Martins. Portugal: *Diário de Notícias*, 21 nov. 2022.

JORGE, Lúcia. *Os Memoráveis*. Romance. Portugal: Dom Quixote, 2014.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad.: Mônica Costa Netto. Tadeu Capistrano (Org.) Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção arte físsil).

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. 1ª ed. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz com a colaboração de Jean Briant. São Paulo: Editora 34. 2021. (Coleção Fábula).

REIS, Carlos. A narrativa contra a morte. Trabalho de casa. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano XLIII, n.1322, 3-16 maio, 2023. Portugal.

SEMEAR, 7. *Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. A situação narrativa no início do século XXI: Saudades de Sherazade. Rio de Janeiro, 2002.

<https://www.letras.com/catolicas/miserere/traducao.html>

<https://www.dn.pt/cultura/lidia-jorgea-imortalidade-da-esperanca-15368934htm>



PORTUGAL CONTEMPORÂNEO SEGUNDO O CORPO E O DESEJO: LEITURAS DE ANDREIA C. FARIA E MANUEL BIVAR

Pedro Meneses
UMinho / IPVC

*A independência de espírito, em cinquenta mil anos
de guerra constante, é uma graça sem causa.*

Pascal Quignard

*do fogo virá uma nova cidade mas essa nova cidade
será velha.*

Gonçalo M. Tavares

Na margem ilusória da abundância

Ao contrário daquilo que sucedia entre a geração anterior, a dos poetas sem qualidades, avessos à experimentação, com tendência para uma codificação transparente da experiência (aumento do efeito de legibilidade), que investia a melancolia de uma certa aura doce e satisfatória, como se a elegia e a perda ocultassem um ser demasiado magoado e denso, lance que recriava uma transcendência manhosa – a do poeta, ser marginal que exige santificação – por detrás de versos demasiado próximos dos dias, no que eles tenham de mais chão, a poesia

de Andreia C. Faria prossegue uma dissecação do real sem mitificar a dor, criticamente dando a ver violências estruturais demasiado naturalizadas, exercendo sobre a linguagem um efeito de estranheza, não pela satisfação da pirueta estética, que caucionaria, até certo ponto, a exclusão e o sofrimento, mas para investir o corpo de desejo e entusiasmo, dado que a volúpia do lugar-comum significaria consentir a pressão do conformismo e a brutalidade.¹ É uma escrita feita de sobressaltos, de sacrifício ao inútil, gesto de entrega que, no limite, sacrificará o sentido, resgatando a fé imediata na existência. Feita, deste modo, por quem calmamente abandona o universo social para poder continuar a escrever, num tempo em que o cinzentismo do *status quo* alastra, sendo barrado qualquer sobressalto entre a multidão de eminências pardas. Na obra de Andreia C. Faria, a linguagem não cultiva o lugar-comum, não se constrói pela singeleza sem resposta, nem exige estar à altura de uma circunstância utilitária. Inscreve-se, antes, numa estranheza sintática e semântica que não implica a destruição absoluta da comunicabilidade; não é exercício lúdico, mas rastilho de curtos-circuitos, de falhas, que sublinha a violência de uma ordem tão sólida quão imperceptível e que instiga comportamentos ordeiros, os de todos os funcionários que cedo se levantam para ferozmente cumprirem um horário, até que do tempo caia toda a vitalidade e nada mais reste do que um tempo insuportável de que nós sejamos a presa.

No texto inaugural da sua obra mais recente, *Canto do aumento*, que incorpora desenhos de Rita Roque, Andreia C. Faria parte de um estudo de Nicolau da Costa de âmbito biológico sobre a sociedade das abelhas para traçar um quadro de queda generalizada (a saí-

1 Não se reportando especificamente aos poetas sem qualidades, Silvina Rodrigues Lopes é taxativa na condenação do incremento da comunicabilidade, uma fantasia com o mercado, uma rendição, a insidiosa e fascinada relação com o real de onde advém a melancolia: “A anti-experimentalidade declarada e a revalorização da noção de autor são dois sintomas de um processo reactivo que procura na pré-modernidade uma legitimação para o sacrifício do desejo às mãos do poder” (Lopes, 2012, p. 21). Exercício da desposseção, do imprevisível, da desterritorialização que consente a rutura, o gaguejar de quem sofre – eis a poesia, que é menos o cálculo infinitesimal do sentido, numa sintaxe apurada. A melancolia consiste em já não ser possível abandonar-se a nada.

da do Éden, que marca o início do tempo, a urgência como atropelo) em que não se entende de que lado da realidade se está, em que “a penumbra alcança os quatro cantos da nossa condição” (Faria, 2014, p. 5). Um mundo crepuscular, de cinzento matizado, uma variação do mundo iniciado por um Deus, onde as abelhas formam uma sociedade feliz com o aumento da sua produção, nesta prosopopeia de que parte o livro enquanto sugere a importância de aumentos psico-políticos por via do canto poético. Em Portugal, vive-se outro milagre dos pães, assente, nesta rara conjuntura, numa subtração delicada (feita pelo capitalismo, ou pela Europa). Aqui reside a aporia histórica da abundância, essa que exclui materialmente num grau talvez menor do que o esbulho íntimo e moral que inflige (sobretudo a Ocidente): “O esgotamento dos recursos naturais provavelmente está muito menos avançado do que o esgotamento dos recursos subjetivos, dos recursos vitais que atinge nossos contemporâneos” (Comité Invisível citado por Rolnik, 2022, p. 79). Este impasse consiste no facto de que, no presente, sobreviver esgota cada vez mais tempo, tanto que não existe possibilidade de música nem de dança, não são possíveis movimentos inúteis, alegres e incalculados (a dança era, para Homero, o fim último da cidade perfeita, como fica patente na célebre descrição do escudo de Aquiles da *Iliada*). A circunstância portuguesa atual, sobre a qual *Canto do aumento* se debruça, é pautada pelo medo e pela cedência ao pior lado do desejo: o mimético, de competição pelos bens que todos desejam ter, sem acesso ao luxo de outros bens associiais, metafóricos, literários. Farei uma citação longa, para ir analisando e cerzindo vários pontos. De resto, diga-se que é a marca de um letrado essa decomposição do real letra a letra, o seu rastreio lento e, ao mesmo tempo, agitado, numa recensão atordoada ao facto de se estar vivo, a síntese ainda de modos de ler, de ir confrontando o atrito com exaltação:

Estamos na margem ilusória da abundância, do lado da realidade em que a promessa geral de crise basta para nos tolher. Estamos do lado errado do desejo, con-

sumindo com emoção apocalíptica, mas consagrando o gosto ao minimal para que a alma tenha ainda por onde se salvar. Nada nos aparenta a esses velhos mendigos que perturbavam um pouco a nossa infância, esses que faziam amizade com os pombos e nunca entravam nas confeitarias. E no entanto é o único povo que ainda nos comove. Mesmo se não passamos necessidade, se temos casa, um trabalho, alguém conosco, começamos a saber que em breve o mundo será um lugar pobre, árido, descarnado, e também nós começamos a sê-lo, também nós estimamos a dificuldade do que aí vem. Sim, estamos cercados pela necromancia da finança, a obscura passagem do dinheiro entre escravagistas mortos e artistas vivos, estamos excluídos da boa casta e da cripta bafienta das heranças, temos de trabalhar sem outro propósito além de pagar as contas e essa exigência torna amorfa a nossa raiva – ninguém tem a clareza necessária ao uso da raiva ao fim de oito absurdas horas mais o tempo da viagem. Afeiçãoamo-nos ao ritmo da catástrofe, à distensão no intervalo das notícias, à ciclotimia que é a verdadeira marca da ausência das paixões (Faria, 2024, p. 6).

Bem próximo da circunstância macropolítica portuguesa, num registo cronístico com leve pendor autobiográfico, marcado por um desalinho sintático em que se permitem saltos abruptos de sentido (na sua poesia, são mais vincados estes traços da linguagem), o texto de Andreia C. Faria atinge, por um lado, uma representatividade social ampla, sobretudo entre as gerações mais novas de portugueses, que se veem confrontadas com a rutura de um pacto social, de uma promessa de futuro, tendo sido excluídas da possibilidade de atingir uma posição social melhorada em relação às gerações anteriores. O que proponho, por conseguinte, é dissecar o “tesão sufocado de toda uma geração” (Vaz Pinto, 2023, p. 56) na voz dos próprios sufocados. Por outro, o texto de Faria valoriza outra abundância – a margem de espaço e tempo para

o desejo. Não se trata de mostrar como uma roda de náusea prossegue o seu movimento, mas a forma de engendrar dispositivos de aumento de intensidade. No trecho, projeta-se um contexto pouco democrático, posto que sobre ele esteja a crise como uma ameaça bem menos benigna que aquilo que uma promessa pode ser. Neste quadro de sobrevivência, assente no medo, o desejo individual não pode ser conhecido – a civilização ocidental redundando na simplificação tirânica de modos de viver, atuar e pensar. É um desejo reduzido ao seu mínimo (núcleo da argumentação de Suely Rolnik, 2022), afigurando-se a sua marca individual àquilo que poderia pôr em causa as sociedades humanas, segundo aquela regra geral que impõe a abstinência de desejos e apenas a procura incessante do útil. A democracia colonial e capitalista põe em marcha dinâmicas de inveja e maledicência, desencadeia ciúmes e desconfiança entre todos, além de jogos competitivos e vigilâncias. Instala ainda, em contextos como o português, definidos pela escassez, uma servidão endêmica que acentua promiscuidades e falta de cultura cívica.² Tudo isto faz alastrar um manto de hipocrisias e um contágio de afetos tristes, constituindo um território cinzento e apátrida, pois, como considerou Saint-Just, um povo infeliz não tem pátria. Uma peste afetiva atinge o mundo antropogénico no capitalismo avançado, onde se visa reencontrar novos equilíbrios climáticos, num contexto de transtorno simbiótico (o ter nascido, o mundo). Na disputa pelos bens que possam gerar oportunidades de conforto, existem conflitos de vária ordem e dispositivos de exclusão de uma arbitrariedade que alcança ser legal. Engendra-se um povo discreto, constituído

2 *É acentuando sobretudo essa falta de cultura cívica, apontando para um lastro mais profundo de mentalidade espezinhada, o principal movimento crítico encetado por País rato, obra de Jorge Roque (que parece evocar, no tom e até nos seus negritos, o Discurso sobre o filho-da-puta (1977) de Alberto Pimenta), plêiade de prosas ensaísticas com apontamentos verrinosos, numa sintaxe enxuta ainda que sem sobressalto, impregnada por uma experiência quotidiana anódina. E que desarticula o poder por via dos argumentos aduzidos destilando uma certa amargura caricatural: “Portugal é uma casa de amigos, para os devidos efeitos, excepto legais e contributivos, um prostíbulo. Aqui, a verdade tem o valor pelo qual se compra e se vende e todos são felizes, excepto os que, não comprando, nem vendendo, são removidos do sistema. Sendo o país um prostíbulo e existindo tanta gente sem vocação aparente para nele ser um profissional de sucesso, ando há anos a tentar perceber porque tão poucos manifestam a sua revolta” (Roque, 2023, p. 15).*

por pessoas que sabem muito bem de tudo o que devem não se ter dado conta. O ser lançado para a competição, a vontade de poder implicam o esquecimento de si mesmo, o atrofiar do desejo individual e a ausência do seu vetor ético. A energia é canalizada para o trabalho e o sobretrabalho, para uma reprodução do já instituído. O trabalho, sendo necessário durante cada vez mais horas, redobra a servidão.

A poeta destaca ainda a condição urbana na era da gentrificação: “Ser posta ao serviço, existir para turista ver, ser dita nos termos de activistas ou de burocratas, no horário em que o jornal da noite inventa uma comunidade” (Faria, 2024, p. 8). Existe-se como um número lançado numa arte retórica, numa manobra de predação política, num relatório burocrático: ser figurante num país colonizado pelo capital (a comunidade é a dos integrados no sistema produtivo, embora atomizados). No entanto, ressalvo que o ponto de Andreia C. Faria seria atingir uma outra margem, para além da promessa da abundância material, o de uma abundância nascida da escassez, uma fome apenas do pouco resgatada a partir de Cristo, que repudiou a voz coletiva de César, uma figura extraviada, pobre o suficiente como vários poetas ao longo do tempo.³ Os que se retiraram do seu tempo, do anelo

3 Rufino de Aquileia, monge, historiador e teólogo do século IV, registou, numa circunstância histórica de afirmação do monaquismo (movimento dissidente em relação às cúpulas eclesiais), visto que assentava os seus princípios na indiscernibilidade entre forma de vida e liturgia): “Cristo é aquele que se institui a si mesmo como uma forma de atuar e de pensar” (*apud* Agamben, 2014, p. 136). Num texto acerca do ensaio de D. H. Lawrence, dedicado ao *Apocalipse* de João de Patmos, Gilles Deleuze considera que Cristo se opõe à tirania da alma coletiva, ao sacerdócio de César, à identificação com o Poder: “A tarefa em Cristo é individual. O indivíduo em si não se opõe tanto à colectividade; é o individual e o colectivo que se opõem em cada um de nós como duas partes diferentes da alma. Ora, Cristo dirige-se pouco àquilo que existe de colectivo em nós” (Deleuze, 2000, p. 56). Sabedoria que também destila o seu ressentimento na obra de Andreia C. Faria sob a forma de incriminação liminar do espelho e da cópula: “Falo de um tardio desgosto pelas coisas do mundo, de uma nostalgia originária que poderia expressar-se na máxima dos heresiarcas de Uqbar acerca dos espelhos e da cópula – abomináveis, porque multiplicam o número dos homens” (Faria, 2024, p. 8).

de poder e reconhecimento, são os fundadores de civilizações, os profetas, os poetas, os filósofos.⁴

A pobreza é convocada pela poeta num registo que vai além do autobiográfico, pois a narração, ao abandonar rapidamente os factos biográficos, enunciando-os ademais de modo truncado, não alcança crer na possibilidade de escrever a vida, o que ainda a reduziria a uma biografia: “Os filhos dos pobres não sabem que são pobres. Suspeitam, têm medo de cair na miséria de que falam os pais, mas já nem os pais se lembram de como isso foi” (Faria, 2024, p. 27). Faria reinterpretará esta pobreza circunstancial (não desejada), transformada num desejo de menos, na suspensão do desejo do Outro (desejar o que todos têm, o ser para a predação) para alcançar outra pobreza, uma higiene afetiva. Ou seja, a passagem de uma pobreza circunstancial (indesejada) a uma ideia de pobreza existencial (desejada). Diz o texto que o rosto dos pobres é ocupado essencialmente pela boca, cujos “dentes macilentos” se assemelham a “vértebras de caça abandonada” (Faria, 2024, p. 26). Boca ávida porque o alimento chega um pouco tarde e nem sempre na quantidade necessária e porque a ingestão põe cobro a uma disputa pela propriedade. Mas é da náusea provocada pelas fábulas do conforto, as mais sofisticadas, que nos diz Andreia C. Faria: “os filhos dos pobres já não [têm] fome mas vergonha de comer” (Faria, 2024, p. 27). A carência alimentar já não será geral, como foi durante a maior parte do século XX, mas parece ter sido substituída por uma

4 Num fragmento a respeito dos resistentes, dos que não uivam com a matilha predadora, afirma Pascal Quignard n’*Os desarçonados*, obra dedicada a todos os que caíram do cavalo (os caídos, sem arção, os que se cruzaram com uma tragédia transfiguradora): “A essência da moral: aquele que não uiva com os lobos é devorado por eles” (Quignard, 2024, p. 249). Reportando-se a uma inclinação gregária e acrítica, que é fundadora, ao mesmo tempo, da violência e da civilização, o autor constata no mesmo capítulo: “Desde os primeiros lares onde o fogo se domestica como um animal espantadiço e violento, desde o primeiro poço na gruta de Montignac, desde o primeiro poço na Torá, desde o primeiro poço na floresta de Henan que morre um homem só. Um homem sem nome, braços lançados por cima da cabeça, cai para trás na origem do mundo humano. Jacob é forçado a abandonar os seus irmãos, Chuang Tse afasta-se. Epicuro afasta-se, Plínio afasta-se, São Basílio afasta-se. Até o imperador Tibério se afasta. Os grandes místicos são os grandes desarçonados, os grandes derrubados, os grandes aprisionados, os grandes excomungados: mestre Abelardo, mestre Eckhart, Hadewijch de Antuérpia, Ruysbroeck, o Admirável, João da Cruz” (Quignard, 2024, p. 250).

pobreza de outro tipo: a capaz de discernir a predação em torno. É uma falha de virtude (no sentido antigo): desativação da euforia bélica, da alegria animal, desse “prazer da vida em mostrar os dentes para manifestar o seu desejo de comer, de se erguer no combate, de se erguer com audácia e crueldade” (Quignard, 2024, p. 180). A pobreza, do ponto de vista coletivo, é a inutilidade: improdutiva, carecendo e exigindo cuidados públicos. A pobreza partilha com uma arte certa esfera inútil: ambas se constituem a partir de gestos sumptuosos, que, em maioria, não visa aumentar o lucro económico coletivo. Além disso, a arte é o referencial de um programa humanista que consiste no direito a ser tratado como um fim em si mesmo, não como um meio para um outro fim, isto é, no direito a ser contemplado: “Os seres humanos querem tipicamente ser desejados, olhados e admirados, sentir-se como obras de arte especialmente valiosas” (Groys, 2022, p. 109; tradução minha).

Na obra de Andreia C. Faria, reflete-se sobre a forma como a vida se inscreve nos gestos, o passado que não cessa de longinquamente continuar pelo presente afora, ele que nunca acaba: “A vontade de regressar à infância, ao fim da infância, à alma inacabada e ao nascer dos ossos, à sua floração, ao vazio que melhor seria habitá-los” (Faria, 2024, p. 8). A alma inacabada é o mundo como possibilidades: a ausência de estruturação garante uma posição no mundo, mas não permite pensar nem fazer. O silêncio da língua literária, uma sombra do silêncio da infância. No trecho, viver pressente-se como comunhão em amor por ideias belas, contempladas desde o nascimento e recordadas ao longo da vida, tal como afirmou Platão. O entusiasmo é o eco da vontade infantil de começar, um desejo de levantamento que recomeça com obstinação. Como se a escrita – a leitura, a cultura – servisse a visita do mais amplo, implodisse a estreiteza de um quotidiano português que vai urdindo, no século XXI, o histórico espírito servil e autoritário (a violência compensa a necessidade estratégica de bajulação) com o formalismo jurídico-democrático. A inquietude do tempo reside não só no sentimento e no pressentimento do agulhão da violência

histórica, mas também numa sobrevivente rememoração que aguarda a sua pervivência alegre. Noutro lugar, dei conta, a partir de Pascal Quignard, da forma como a obra de Andreia C. Faria assinala a diferença entre os que funcionam (soldados a soldo, engajados, fabricantes da eficácia e guardiães da continuidade da ordem, que investem o texto e a vida de uma funcionalidade ou de uma moral) e aqueles que se retiraram do social, os que reinventam novos movimentos para o corpo, os que dançam, os que se engolfam e não flutuam (Meneses, 2023, p. 170-171). A desvinculação pragmática dos gestos opõe-se ao procedimento de inúmeros textos, que procedem à anulação de vários perigos – inacabamentos, ambiguidades, incomunicabilidades – para aproveitamento das suas “potencialidades (conhecimento, moralização, propaganda, etc.)” (Lopes, 2012, p. 19). Como argumentava anteriormente, a literatura, enquanto “luxo de querer pouco, de não querer nada disto”, “de roubar aos pobres o despojamento”, é uma sobra, “é o que resta” (Faria, 2024, p. 8). É da escória que promana a face rútila da língua; Quignard elucida-nos, aliás, acerca da relação entre a etimologia da palavra ‘fragmento’ e a proliferação de aforismos e de excluídos:

Paulo escreveu na I Cor. IV, 13: Tornámo-nos como que vítimas expiatórias das cidades, como que detritos do mundo, como que escórias de tudo. A palavra grega que Paulo emprega na sua carta é *katharmata*. Traduz-se em latim como *purgamenta*. (...) Os *fragmenta*, os *purgamenta*, são as “coisas sem ser”. São os seres que já não possuem unidade no ser. São como todos os *aphorismena*, como todos os *segregata*, como todos os excluídos pela outra parte, como todos os sexuados quando não se submetem ao outro sexo (Quignard, 2024, p. 261).

O fragmento encontra-se nas margens da língua, onde as coisas sem ser, na sua exclusão, poderiam alcançar outra abundância.

A construção da origem

A predação é uma construção social, tal como o género. Se Andreia C. Faria é uma poeta, mulher que não submete o texto a princípios de engajamento, Manuel Bivar será *queer* no radical abandono votado a todo o sofrimento, como a todo o fragmento expulso. Texto marcado pela estranheza devido a uma linguagem com abundante vocabulário técnico (em especial da botânica, mas também da zoologia e da química, seguindo a respetiva nomenclatura científica), além de virulenta e martelada, com aquele humor nervoso que emerge na ausência de soluções concretas. Uma obra de cariz político que permite compreender as transformações no território do interior de Portugal durante as últimas décadas e que vai dilucidando os efeitos violentos (o medo, particularmente) do poder na era avançada do capitalismo. Eis como o protagonista do romance de estreia do autor tenta encontrar a solução para o fim do desamparo, através de um complemento voraz, uma Coisa (a substância primordial, a vagina, o feminino do qual ele se evade), desvio em relação a uma violência mimética:

Aquela pequena piscina de pedras onde brotava a humidade pareceu-lhe uma autêntica cona cósmica e limpava-a com respeito, sentindo-se protegido. Tirava-lhe o lodo e sentia pertença pela primeira vez na vida, ele que sempre se sentira escorraçado, desenraizado, atomizado (Bivar, 2022, p. 16).

O protagonista, anónimo como todos os excluídos, refugiou-se da cidade no campo e começa por querer construir a origem para se salvar. Uma imagem pregnante dessa cena anterior ao nascimento, cena da fecundação, impossível de ver (tal como *é invisível a cena posterior, a da decomposição do corpo, a vida empareda-se entre duas invisibilidades*), vazio que permitiu a posterior escultura dos corpos humanos em água. O texto é sobredeterminado por elementos de uma regressão profunda, como a água, que evoca o ambiente amniótico intrau-

terino, que investem o interior do país de sentidos associados a uma vida larvar, de derrota na luta pela vida, espaço desolado e constituído por partes sem um todo unificador, muito menos um conceito romantizado de paisagem: “Os javalis que não fugiam do cabelo e da naftalina eram mortos em noites de lua cheia, e as abelhas devoradas pelas vespas asiáticas, comidas pelos abelharucos, envenenadas por glifosato. Eram jardins de morte e vida” (Bivar, 2022, p. 7). Eis a morte natural, que avulta na mesma circunstância que a vida como tal, ambas recebidas, no texto, com pouco escândalo, com os seus movimentos, as suas ligações, que a um olhar leigo seriam imperceptíveis. O olhar desatenção torna tudo minúsculo, insignificante; é essa a razão mais funda para a desolação política do interior. Do lado de lá, no centro das cidades, dissemina-se a morte como resultado de construtos culturais, de processos de eugenia, de desvitalização de que o campo também é alvo, senão o principal, elementos que fazem com que o romance assuma um tom finissecular. É um romance construído em torno das teses do narrador autodiegético, cuja enunciação incessante dá conta do extremo confinamento daquele lugar, e que descreve, de forma minuciosa e técnica, o campo nas suas especificidades em território português, assinalando as suas principais transformações políticas, sociais e geográficas ao longo das últimas décadas. Eis uma das suas teses:

Que seria destas cabeças com décadas de luz azul nos olhos da televisão e marrecas de computador? Que seria tudo isto senão um gigantesco suicídio colectivo, desejo de não existência, de não ligação, de não pertença? Não havia como não pensar num mal do século com javalis e víboras à mistura (Bivar, 2022, p. 29).

O protagonista, avesso à coletividade que dita ordens e julgamentos, procura uma vida pulsional não entravada, comandada pelo princípio do prazer, cuidando de todos os excluídos. Que este protagonista seja um duplo de Dom Sebastião, descrito também como homossexual, é uma alegoria difícil de contornar. A “bicheza” (o termo “bicha” é re-

petido ao longo do texto) torna-se uma característica inscrita, de forma indelével, na História portuguesa, do século XVI até à atualidade. A gesta portuguesa está, deste modo, mal contada, porquanto resulta da “injúria persistente”, da arte nacional de escorraçar e rebaixar, como se refere a propósito da convocação do mito sebastianista:

Todos os anos comiam e esperavam o rei, seguido de arroz doce com canela, por séculos em suas capelinhas com desenhos de banquetes pintados a fresco. Lembrando e festejando o menino bicha, esperando por ele e esquecendo os que se julgavam iluminados e o injuriavam, o julgavam, e não conseguiam entender que o príncipe era a criança desgraçada, típico resultado da injúria persistente, do medo de si próprio, do terror da personalidade dupla que é imposta (Bivar, 2022, p. 49).

Incapaz de se amar a si próprio, incapaz de outra coisa que não seja descortinar mal em si e nos outros, incapaz de não rebaixar qualquer força, nem de acusar qualquer começo, D. Sebastião preparou-se para a necessidade, nunca para a generosidade.

O uso textual do imperfeito situa-nos num tempo indeterminado (mesmo quando se reporta a fatos atuais) e, simultaneamente, num presente inalterável. Observa-se Portugal, na sua atual circunstância histórica e civilizacional, desde um futuro derruído, o país desde o fim, talvez um apocalipse.⁵ Se o presente é narrado como já passado, isso significa que a narração investe o tempo histórico da ideia de fim, de morte. Há ainda um efeito de apocalipse que resulta do modo como

5 Como se sabe, o apocalipse consiste em retirar o véu (sobre o presente). Pascal Quignard, em *Sordidíssimos*, explica a noção de apocalipse como um lançamento de carne às aves de rapina. Trata-se, no fundo, de assistir à predação, a todos os pedaços de carne lançados, os que vivem a destituição subjetiva: “Em Patmos, São João está sentado no cimo da montanha. Apoia a testa sobre a mão enquanto vê o mundo no meio da sua luz mais forte. Vê a *aletheia* que decorre perto da águia. ‘Objetar’ é ‘lançar para diante’ o alimento às feras. É lançá-lo diante dos olhos das aves de rapina. É o que faz São João em companhia da sua águia no cimo da colina onde Ariadne foi queimada” (Quignard, 2005, p. 18; tradução minha).

Bivar descreve a natureza, um caos que o olhar educado não entende (um olhar civilizado, assente na lógica, na repressão anal, na desqualificação do informe). *É uma* dissolução do tempo que também existe no caos, na origem acrónica, atemporal, no vazio genesiaco, no tempo anterior ao neolítico, ao desenvolvimento da agricultura, que inaugurou formas de vida dependentes do tempo cíclico, conducentes ao sedentarismo e à linearidade histórica. A construção da origem resulta de uma alteração ambiental cujo início remontará ao neolítico. É o período histórico em que a ideia de amanhã desponta, como sintetiza Quignard (2024, p. 154), em que se institui a guerra pelos recursos e, por isso, “o ambiente (o ser) é o sujeito do bando-família” (2024, p. 154). Em tempos anteriores, o humano havia aprendido com os animais a caçar em matilha, a fundar o pacto social nessa “solidariedade do pior” (Quignard, 2024, p. 23), que exclui todos os desgraçados. Quem aceita esperar o que a planta tem para dar, como aconteceu ao humano no neolítico, tem de se instalar numa jaula onde predomina a lentidão – a primeira mais-valia metafísica, abertura do domínio da visão, a confiança na natureza como repetição. A primeira casa foi concebida como máquina para habitar um tempo previsivelmente longo:

Não se falava e não era permitido falar e tudo passou a estar controlado: o cabo da faca, o balcão de inox e o alambique. Sabia-se tudo, controlava-se tudo, e crescia a claustrofobia e a domesticação. Os que trabalhavam e dependiam dos seus cada vez mais diminutos salários e que tinham um ou dois filhos por vestígios de senso de dever arrastavam-se contidos, com olheiras, cansados. Um enorme cansaço tudo atravessava e não sobrava energia que não fosse para ir ao hipermercado onde trabalhava gente que mijava na fralda e que em breve seria algaliada (Bivar, 2022, p. 23-24).

Eis uma aproximação ao texto de Andreia C. Faria, em que também se mostrava como trabalhar, na década de 20 do século XXI, em Portugal,

não garante o fim da pobreza. Fase diegética que se reporta aos anos 80 (há uma referência à campanha para a Câmara Municipal de Lisboa de 1989, protagonizada pelo atual Presidente da República, número populista *avant la lettre*), embora com excursos pela atualidade, no que se destaca um esboço intencionalmente vago das categorias narrativas. Assim, mais adiante (Bivar, 2022, p. 30), há um indício forte para a identificação do espaço da diegese: a igreja do senhor dos degolados (que poderá ser em Campo Maior, município de Portalegre, na raia). No final da obra, é sugerida a idade do protagonista: “Aos 36 anos estava na idade em que o perdão do pai e da mãe está feito e em que se sabe que a vida passa rápido e normalmente dá errado” (Bivar, 2022, p. 105). Seja como for, estas caracterizações (enunciadas com mais ou menos clareza, ou humor negro) reforçam uma escassez de tal força que engendra afetos tristes (os efeitos do poder). É uma despossessão vital que abrange os mais velhos, com os seus programas de envelhecimento ativo (que podem ter uma real importância psicológica, social e motora), nesta fase do capitalismo definida pela exaustão de recursos.⁶ Quiçá um certo tom apocalíptico ou finissecular derive verdadeiramente da sensação de roubo do presente, tempo narrado como um outrora. Um tempo que não parece apropriável, até porque nunca o contemporâneo pode ser coincidente, desde logo por razões físicas: vivemos num mundo onde a luz e o calor que alimentam as formas de vida demoram uma quantidade incrível de tempo em abandonar o sol e chegar até nós. Mas talvez seja política a razão para esse colo-

6 Para uma visão crítica da gerontologia, cf. *Velhos supérfluos* de Andreas Urban. A tese desta obra, ao radicar na hipótese de, no capitalismo, ser impossível valorar o estatuto de qualquer sujeito fora da esfera da produtividade económica, irá dialeticamente afirmar a equivalência entre envelhecimento ativo e *antiaging*. Porque se concebe com violência que as pessoas devem ser ativas e gerar valor, num quadro político-económico com vários desafios demográficos, é exigida a mobilização de todas as energias, o que acentua efeitos nocivos para os idosos (sobretudo os que forem alvos mais declarados de exclusão social, isolamento, doenças) e aumenta a valorização da juventude (publicitada pela indústria contra o envelhecimento). Ressalve-se que a abordagem de Urban pertence ao âmbito das ciências sociais e não indica estudos, nomeadamente oriundos da Psicologia, que funcionassem como contra-argumentos das suas posições. Por fim, refira-se que a Organização Mundial de Saúde, na última década, tornou mais elástico o termo “envelhecimento ativo”, o que tem motivado novos debates no seio da gerontologia.

car o tempo à distância: a contemporaneidade consiste no desperdício dos recursos subjetivos, o que torna tudo passado. O tempo vital é subtraído porque a felicidade individual não é um desígnio político e tudo o que não tem valor é abandonado. Daí serem as personagens lançadas num grande desamparo, tendo só o fim por certo:

Aquele velho carregava tanta desesperança quanto uma bicha escoraçada e era pior ainda, porque só comia peixe-gato. Em quarenta e cinco minutos o velho contou-lhe a vida com uma acuidade extraordinária porque começava pelo fim, que era já certo (Bivar, 2022, p. 42).⁷

O desterrado de Bivar crê que pode lançar mão de um poder genésico, revitalizando aquele cosmos local. Acontece que a terra é de uma profunda infertilidade por anos de políticas econômicas que retiraram a pastorícia ao campo, degradaram os solos e fizeram com que o fogo deixasse de ter o papel central que assumira historicamente. Convertido em floresta ou alvo de agricultura intensiva, o território tornou-se incompatível com o fogo. As comunidades, acostumadas durante séculos a purificar os campos para obter erva boa para pasto, não o podem mais usar. Este elemento, o mais indomesticável, é, no imaginário do protagonista, um agente político transformador, segundo uma leitura em que só a destruição dos valores, só o niilismo, permitiria recuperar um potencial comunitário. No entanto, o que mais avulta é que o humano prefere desejar o nada a nada desejar. Tal como os fascismos resultaram, no século XX, do rasto mental de uma desmobilização falhada, de impérios que não consentiam o seu

7 Outros traços da história do velho, com quem o protagonista se cruza, completam um panorama da desolação histórico-social de Portugal, em particular no interior: a personagem participou numa guerra (talvez a colonial, embora tal não seja explorado) e um fogo obrigou-o a viver num “antigo curral das cabras que era de pedra e sem janelas (...) com o cão e o filho atrasado mental”, enquanto a mulher “estava encerrada num lar e todas as semanas tentava fugir” (Bivar, 2022, pp. 38-39). Ela que vivia enclausurada, refere o narrador, numa aterradora maldição mental, via mas não sentia: “Ela sentia-se sufocar ao ver as estevas e não lhes sentir o cheiro” (Bivar, 2022, p. 40).

fim, também agora regressam na sequência de uma expectativa frustrada de conforto que a social-democracia já não está em condições de universalizar, o que leva muitos a insurgirem-se contra o sistema político-democrático no seu todo: “Como era evidente, aqueles votos não eram mais que a vontade de mandar tudo abaixo de quem se sente esquecido e quer chamar a atenção” (Bivar, 2022, p. 44-45). *Não tendo em consideração que os populismos são reações alérgicas à sensibilidade das minorias, o desterrado do livro de Bivar vê na extrema-direita o fogo à mão para despertar as massas inertes: um copo de cólera para um primeiro levantamento. Ideia que, aliás, cresce cada vez mais atualmente em Portugal, também à esquerda, num remake histórico do que aconteceu um pouco por toda a Europa nas primeiras décadas do século XX. Quando a vida é brutal, aparecem homens desorientados; mas historicamente convém lembrar que o fascismo é uma falsificação da imaginação e dos projetos da esquerda (e dos seus adereços, bandeiras, palavras-de-ordem): “Só ali podem ser verdadeiramente elas, luxo acessível a poucos e ao qual só tem acesso quem desistiu de corresponder porque não tem hipóteses” (Bivar, 2022, p. 42). Pessoas forçadas a coope-rar sadicamente com uma circunstância que as espolia sem piedade. Como reação, a personagem anónima do romance de Bivar acredita que os fins justificam os meios: vai ao cerne do utilitarismo, o principal fator para a desumanização, como se o mal com bons propósitos não fosse praticamente todo o mal (o outro é o grande mal, perversa finalidade sem fim). Não concebe, de outro modo, que a revolução deverá ser privada, persistência individual na não-cedência do desejo, na apologia do levantamento, da imersão em esferas não-utilitárias, como a ternura ou a arte. Anacoreta sem nova civilização para fundar, o protagonista não se consegue livrar da dissuasão nem da angústia, torna-se pasmado por efeito de um ambiente em vias de deixar de ser depósito de celulose ou de outros recursos naturais. Segundo comparação do autor, é como Padre António Vieira, bicha gorda e velha, o produto de uma civilização que domestica o corpo de forma tenaz,*

repressão do fogo íntimo, da fogsidade sexual.⁸ O quadro de inércia é de tal ordem – a de um império estagnado, como o que Pessoa pioneiramente aprofundou no *Livro do desassossego*, a sua épica do avesso –, que o medo alcança ser quotidianamente mutilador do desejo a nível micro e macropolítico, predispondo à obediência, ao companheirismo útil e boçal. No fundo, a lei serve a sabujice, protege os fortes e to-

8 Na literatura portuguesa, tem-se apontado uma necessidade de divergir do objeto técnico também por razões de índole sexual, pois, na era da internet, o aqui não existe, tudo é agora, uma mutilação da presença. Numa síntese de Diogo Vaz Pinto, a contemporaneidade é “a humilhação diária dos nossos instintos” (Vaz Pinto, 2023, p. 79). A criação, a poesia, o corpo, a inteligência, são elementos que justamente nos fazem solitários como civilizações extintas (Vaz Pinto, 2023, p. 113). O corpo fantasmiza-se devido a aluviões de imagens que acarretam a perda das coordenadas do mundo próprio, que se alargaram indefinidamente, que, a cada instante, são colocadas muito para além da esfera sensível do toque: “A questão da corporeidade toca-nos – utiliza a palavra ‘tocar’ voluntariamente. Há três corpos que estão eminentemente ligados: o corpo territorial, o do planeta e o da ecologia, o corpo social e enfim o corpo animal ou humano. Daí nasce a necessidade de se ressituar em relação ao outro – a questão do próximo e da alteridade – mas também em relação à Terra, isto é, ao próprio mundo. Não há corpo próprio sem mundo próprio, sem situação. O corpo próprio está situado em relação ao outro, à mulher, ao amigo, ao inimigo... mas está situado em relação ao mundo próprio. Ele está ‘aqui e agora’, *hic et nunc*, ele está em *su situ*. Ser é estar presente aqui e agora” (Virilio, 2000, p. 48). Para Virilio, a questão não era tanto o fim apocalíptico do mundo, mas o fim do mundo finito, uma poluição da presença que transtorna as relações, marcadas pelo pânico e pelo assédio. Um exemplo em Manuel Bivar – que, aliás, defende a necessidade de territorialização – da forma como a impossível presença e o horror ao outro conduzem à partenogénese: “O futuro desaparecia e só havia fim do mundo e no presente definhava-se batendo as teclas e punhetas para encher frasquinhos que se punham no congelador para que depois de morto não fosse dar a vontade a alguém de o descongelar e inseminar-se com ele. A negação do futuro era de tal forma que ninguém se queria mais reproduzir e esse momento ia sendo lançado para outro tempo e chegava ao cúmulo de ser lançado para depois da morte” (Bivar, 2022, p. 79). Um outro exemplo, desta feita de um autor mais velho, Rui Nunes, que vai seguindo com atenção todas as convolutas do torvelinho técnico e os impasses da própria sexualidade que, nos seus cumes, se torna fastio pela vida, desvelar da face da morte, nesta passagem memorável e crua da literatura portuguesa recente: “Quando um corpo se extingue na geometria do brilho, fica-se um momento imóvel, lábios entreabertos, respiração ofegante, e acabamos de bater a punheta frente a um rectângulo negro, não há outra pele nem outro suor, as mãos paradas a meio de um percurso para nada, ‘ninguém’ torna-se um cerco e não uma ausência, é um momento em que vemos o mundo como um olho sem história, todas as palavras se equivalem: o amo-te e o odeio-te, a guerra e a paz, o só e o acompanhado, é o momento em que tanto faz que deus exista ou não exista, que haja ou não ternura, não é uma desolação, mas se fosse alguma coisa seria o ‘tanto faz’, o esperma secou nas mãos, aquilo que queremos desesperadamente é lavá-las, são estes os únicos sinais do tempo, uma morte insidiosa acabou num abandono: um morto já sem morte, o encolher de ombros de uma antecipação, um morto antecipado, pronto a ressuscitar, ou melhor, a emergir para outro corpo, noutro rectângulo negro e polido, para quem seremos essa proximidade intacta e intensa que se chama ‘inalcançável’” (Nunes, 2023, p. 35).

dos os negócios, que podem ser desbloqueados com “cabrito e *whisky*” (Bivar, 2022, p. 73).

Cariado, o protagonista busca novos enraizamentos, não vê a origem como aquilo que está em processo de nascer no devir e no transcurso de uma vida. E se a macropolítica é importante, também a micropolítica. Sem a leveza da informe nuvem desterritorializada, nem alcançando ser voraz rizoma (ao contrário das palavras deste romance de Bivar, que correm por tocas e meandros, ninho de ratos povoado de pensamentos reservados) com a sua múltipla inscrição pelo real, não alcançando já a charca irrigar aquele lugar, ao anónimo *firestarter* é colocada uma interdição burocrática: não pode plantar carvalhos, só espécies autóctones. Atormentado, sem fé, regressa dos escritórios ao campo, onde deseja comer terra, mas até o suicídio lhe parece interdito, tal como sucedeu aos escravos e ainda aos homens daquela terra ao longo do tempo, pois nenhum deles era proprietário do seu corpo:

Mas o seu comer de terra era desespero e enquanto punha o pequeno punhado à boca lembrava-se de que os escravos no tronco também comiam terra para apanhar a infecção e que para os impedir lhes punham máscaras de folha de flandres na cara. Também aqui, ao contrário do que se dizia, tinham sido usadas e viam-se por vezes penduradas nas lareiras dos montes como se fossem condecorações (Bivar, 2022, p. 74).

Vergonha, parque humano e jardim

Mesmo esse ímpeto, o último para quem deseja ser livre, está vedado. País veado e transparente onde a tecnologia do instinto estiola qualquer começo e qualquer levantamento: repressão tão minuciosa das forças criadoras que engendra a crueldade e a vontade de desaparecer. Não se toca nas coisas, nem sequer o pensamento chega a agar-

rar em nenhum dos seus objetos de estudo. A História secularizou o purgatório, uma das teses de um livro recente de Peter Sloterdijk: “toma do inferno as torturas e, do céu, o pressentimento certo da libertação” (Sloterdijk, 2024, p. 141; tradução minha). Duas colonizações em jogo: a do íntimo e a do interior da terra. Se não há intimidade livre, nenhuma liberdade existe. A bicheza reporta-se à sexualidade, mas prossegue para lá dela, é a vergonha de que é alvo qualquer presa, como se constata no fim do romance:

Parecia-lhe agora por demais evidente que o problema era de territorialização e de habitat. A bicha sente a transformação ambiental com acuidade porque passou parte de sua vida esfolada e em carne viva. Ela é o corpo que percebe a nova relação que surge entre o novo ambiente e o corpo (Bivar, 2022, p. 81).

Esta vergonha também atravessa o texto de Andreia C. Faria, foi por causa dela que o protagonista do romance de Bivar fugiu para o campo. Tolhido como um bicho, com a vergonha que significa ser um homem, ser caçado.⁹ Estes escritores portugueses sentem a necessidade de refletir sobre Portugal num contexto de especial bloqueio das suas forças vivas, anestesiadas pelo medo e pela mediocridade como há cinquenta anos não estavam, dado que a circunstância é de acentuada erosão institucional, a qual transcende largamente o plano político-partidário. Enunciam estes textos uma utopia numa zona de irresponsabilidade, mas onde não parece possível construir comu-

9 É relevante fazer uma observação a respeito da resistência, que é menos uma virtude que o efeito daquilo que vai desgastando – o mal, o cinismo, a História, que não se detém em face de indivíduos espezinhados: “Para Tácito, o tempo é lasso, distendido; a história é suja, melancólica; repisa as suas manias; não somente repete como, aquilo que repete, piora-o. De modo que a resistência não é uma virtude. Pelo contrário, o sofrimento do tempo – a *patientia* – é uma molidão. É assim que a vida de Tácito, sob a tirania, foi frouxa e este teve a alma dilacerada” (Quignard, 2024, p. 207). Num livro de poesia de 2005, o *scholar* e poeta Américo Lindeza Diogo sintetizava: “De resto, os homens são fáceis a juntar-se contra algum homem, / E pode ser um desses que, como eu, não sentem vocação e / São os mais fracos, pois os homens podem juntar-se / Contra algum homem que não é nenhum homem / Como sete cães a um osso” (Diogo, 2005, p. 60).

nidades em que o exílio de um só se juntaria ao exílio de outro não menos isolado. Obras que choram a domesticação:

Não é por acaso que um gorila trancado numa jaula não se reproduz e olha banzado o infinito com olhos que não focam e não havia imagem tão igual a essa quanto a de uma pessoa trancada num apartamento com computador e televisão. Todos estavam presos e controlados. Trancados e capados. Cruéis, porque a crueldade vem da domesticação (Bivar, 2022, p. 83).

Uma vida em cativeiro, uma intoxicação da relação expansiva com a existência. Tal como os animais, também os humanos parecem mercadorias manufaturadas, seres vivos que nunca tocarão o solo – como acontece a milhões deles abatidos todos os dias pelos matadouros, exemplo cotidiano do grau de crueldade minuciosa e delirante de que é capaz o poder (Berger, 2020, p. 39). A cultura e o poder como gigantescos dispositivos de ensurdecimento das pulsões, confinamento da força por via da pobreza de estímulos, em suma, estagnação da vida, eis o grande parque humano, de onde desapareceu qualquer olhar, qualquer encontro:

Todos os lugares de marginalização forçada – guetos, bairros de lata, prisões, manicômios, campos de concentração – têm algo em comum com os jardins zoológicos. (...) Em nenhum lugar do jardim zoológico pode um estranho encontrar o olhar de um animal. No máximo, o olhar fixo do animal cintila sem se deter. Olham de lado. Olham cegamente além. Perscrutam mecanicamente. Foram imunizados a todo o encontro porque já nada pode ocupar um lugar central na sua atenção (Berger, 2020, p. 59-60).

Por conseguinte, o herói do romance de Bivar – um purificador, emissário de Deus – acabará por se dedicar, não ao território, antes

a um jardim, recortando da realidade a porção mínima que poderá controlar. Uma construção baixa quando os altos projetos parecem miríficos: “O jardim é a megalomania de quem está sozinho e sabe não ter forças para cuidar de muito mais do que o pequeno terreno com muros cobertos de rosas albardeiras e o chão com lírios e açafrões selvagens” (Bivar, 2022, p. 106). Arte rápida de eliminação das ervas daninhas, controlo estético de um real contido que tem o condão de salvar o protagonista da vontade de emendar o mundo, de mudar o mundo pelo fogo, de argumentar, de forma maníaca, em favor do mal. Suspende o pensar enquanto exercício de abstração do seu existir esboroadado, constata que algo pode crescer por si mesmo. A personagem não consente a desordem, mas tal jardim pode ser exercício calmo sobre si mesmo, esforço contínuo de positivar a ascese, recuperação da atenção, abandono de uma visão universal, incontida e sobre-estimulada:

Sabia agora que não haveria salvação e que o mundo não seria salvo e isso salvou-o. Restava-lhe viver como sempre se tinha vivido, no presente. Com um pouco de profecia e megalomania, um jardim de luto e de vida, do ritual e da ecologia do olhar que traz a conexão. Um jardim de luto que não é cemitério onde se enterram os mortos da sida enquanto se cultiva a santolina como homenagem e monumento. Espaço megalómano, mas também de constância, resignação e futuro (Bivar, 2022, p. 106).

Referências

AGAMBEN, G. *Altíssima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*. Trad.: F. Costa & M. T. D’Meza. Valencia: Pre-Textos, 2014.

BERGER, J. *Por que olhar os animais?* Trad.: J. L. Rosa. Lisboa: Antígona.

BIVAR, M. Laboratório de extinção. *Piseagrama*, Belo Horizonte, p. 5-10, 2015. Disponível em: <https://piseagrama.org/wp/wp-content/uploads/2022/08/08-extinc%CC%A7a%CC%83o.pdf>. Acesso em 31 de dez. de 2024.

- BIVAR, M. *A charca*. Lisboa: Língua Morta, 2022.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad.: P. E. Duarte. Lisboa: Século XXI, 2000.
- DIOGO, A. A. *Pássaros que fazem zimzum. Tracção do nada*. Braga: Publicações Pena Perfeita, 2005.
- FARIA, A. C. *Canto do aumento*. Lisboa: Sr. Teste Edições, 2024.
- GROYS, B. *Filosofía del cuidado*. Trad.: M. Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2022.
- LOPES, S. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012.
- MENESES, P. Andreia C. Faria. *Canina. Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 5(7), 2023, p.169-174.
- NUNES, R. *Neve, cão e lava*. Lisboa: Relógio d'Água, 2023.
- QUIGNARD, P. *Sordidissimes*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2005.
- QUIGNARD, P. *Os desarçonados*. Trad.: D. Paiva. Guimarães: Cutelo Edições, 2024.
- ROLNIK, S. *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não chulada*. Lisboa: Sistema Solar, 2022.
- ROQUE, J. *País rato*. Lisboa: Maldoror, 2023.
- SLOTERDIJK, P. *Gris. El color de la contemporaneidad*. Trad.: I. Reguera. Madrid: Siruela, 2024.
- URBAN, A. *Velhos supérfluos*. Trad.: B. Antunes. Lisboa: Antígona, 2024.
- VAZ PINTO, D. *Sombra selvagem*. Lisboa: S/E.
- VIRILIO, P. *Cibermundo: a política do pior*. Trad.: F. Marques. Lisboa: Teorema, 2000.

DE MANCHETES E LEITURAS: AS POLÊMICAS E A RECEPÇÃO D'O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO¹

Sara Grünhagen
Universidade Aberta e CLP/UC

Mais duas cartas de leitores (poderei assim chamar-lhes?) que me intimam a salvar a alma antes que seja tarde. Um deles vai ao ponto de aconselhar-me leituras espirituais [...]. O outro epistológrafo é mais patriota: conjura-me a que tome rápido conhecimento de um desses vários opúsculos com que, à custa do *Evangelho*, alguns cidadãos portugueses têm exercitado os seus apetites escriturais e a sua sabedoria teológica. Já não sei qual remata a carta dizendo que rezará por mim. Obrigado.

José Saramago – *Cadernos de Lanzarote*.

“Deus é o mau da fita”: esta frase bem poderia ser de José Saramago, e a ele ficou ligada, mas saiu primeiro da pena do jornalista José Carlos de Vasconcelos, que entrevistou o escritor português para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias (JL)* na época do lançamento d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, em novembro de 1991. A afirmação é usada como título do artigo e surge quando, concordando com o jornalista,

¹ Uma versão modificada deste estudo foi publicada em Grünhagen, 2023, p. 227-244.

Saramago diz que, no romance, “Deus de certo modo é de facto o mau da fita” (Vasconcelos, 1991, p. 8).

A frase vai repercutir,² inclusive em trabalhos acadêmicos (Bueno, 1997, p. 7), e é certo que a entrevista em si, as polêmicas e conhecidas opiniões de Saramago sobre o Deus do cristianismo e mesmo a narrativa do romance de certa forma corroboram a visão de que “Deus é o mau da fita”. Saramago, aliás, posicionou-se a esse respeito de maneira mais elaborada na própria entrevista, mas recupero a falsa citação, e a entrevista como um todo, como um marco, algo prefigurativo, daquilo que viria a ser uma segunda narrativa desenvolvida em torno do romance: a narrativa das polêmicas, responsável por não poucos impasses na trajetória do escritor e na recepção da sua obra.

É possível que, ao menos nos primeiros anos após a publicação do *Evangelho*, esta segunda narrativa tenha se sobreposto à primeira, àquela do romance; mais ainda, não foram poucos os que basearam as suas críticas na chamada narrativa das polêmicas, admitindo que nem sequer chegaram perto do livro. Esta história é desagradável e, até certo ponto, conhecida, embora não nos seus meandros. Este ensaio propõe-se a retrazá-la em detalhes, resgatando algumas das principais personagens e publicações da época do lançamento do romance, com o fim de elucidar mal-entendidos que afetam, inclusive, a recepção acadêmica da obra de Saramago. Como se verá, permanece certo desconhecimento sobre parte da bibliografia que resultou desta polêmica, hoje de difícil acesso.

Se inicialmente o *Evangelho* fez correr muita tinta, e se isso pode até ter alavancado as vendas, como costuma acontecer em casos assim, a narrativa das polêmicas, centrada em discussões político-religiosas, pode ter obliterado o que é intrínseco a esse romance: a sua elaborada criação literária.³ Fazer a história desta recepção problemática

2 Por ex., em um dossiê temático da revista *Miriam* sobre o romance, em que o redator diz que “a expressão é do próprio Saramago” (Bernardo, 1992, p. 18).

3 Aprofundo a análise literária deste romance de Saramago em Grünhagen, 2023, p. 245-438.

é uma forma de tentar resolver impasses, de mapear parte do “espaço de luta” que caracteriza o campo literário (Bertrand *et al.*, 2012, p. 1) e de esclarecer dúvidas bibliográficas e cronológicas, de maneira a permitir uma análise mais rigorosa da literariedade do romance, sem que se perca de vista o contexto maior e a narrativa das polêmicas que o envolveram e, possivelmente, ainda o envolvem e continuam influenciando a sua recepção.

Desde já, uma ressalva: a entrevista de Vasconcelos foi bem-feita e cumpre o papel de dar a conhecer e divulgar o romance. Ela é uma de várias que saíram no final de 1991, destacando-se por antecipar muito do que seria discutido a seguir. O entrevistador teve acesso ao original do livro e anuncia a sua publicação, primeiro no Brasil, a 4 de novembro de 1991, pela Companhia das Letras, com tiragem de 10 mil exemplares, e na mesma semana em Portugal, a 7 de novembro, pela Caminho, com tiragem de 50 mil exemplares (Vasconcelos, 1991, p. 8). O tom um tanto sensacionalista da introdução – e do título – da entrevista é justificado pela expectativa que se diz haver em torno dessa publicação, que superaria aquela das obras anteriores.

Para Vasconcelos, Saramago “não visa nem a popularidade fácil [...] nem muito menos o escândalo. Escândalo que, no entanto, não se estranhará se vier a surgir. Hoje já não há Inquisição [...], por isso o escritor não pode ir parar à fogueira ou ser por ela perseguido como um dos heróis do *Memorial do convento*” (Vasconcelos, 1991, p. 8). Em suas respostas, Saramago a princípio parece menos preocupado do que o jornalista com as polêmicas que poderiam resultar da publicação do *Evangelho*: “eu acho que a Igreja vai fazer de conta que o livro não existe. O que não significa que não surjam por aí alguns ataques, mas não será a Igreja directamente como instituição que vai produzir uma nota ou um comunicado” (Vasconcelos, 1991, p. 10).

A discussão sobre a possível reação da Igreja, assim como a menção ao ateísmo de Saramago, repete-se em outras reportagens publi-

cadadas no período que antecedeu o lançamento do livro, com títulos igualmente provocativos, chamando a atenção para o caráter um tanto herético do romance e do seu autor. É o que se verifica, por exemplo, nas entrevistas “Deus quis este livro” (a Torcato Sepúlveda) e “No meu caso, o alvo é Deus” (a Clara Ferreira Alves), ambas publicadas no dia 2 de novembro de 1991.

Ainda em outubro, temos “Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago”, entrevista a Francisco José Viegas, uma das primeiras a sair, e que trata menos do livro e mais das opiniões políticas de Saramago, em especial, sua visão sobre o comunismo e sobre os acontecimentos da então União Soviética, que veio a se dissolver no final de dezembro daquele ano. Nesse cenário, vai ganhando consistência a personagem do autor comunista e ateu que, com esse livro, ainda nem publicado, passaria a integrar definitivamente o rol dos hereges. E foi sobretudo a essa personagem que membros da igreja católica, comunidade e políticos responderam.

Não se trata de uma relação de causa e efeito, mas percebe-se como entrevistadores e entrevistado também contribuíram para a criação dessa narrativa das polêmicas, na qual o romance em si tem um peso quase simbólico, parece importar menos que o aludido comunismo e ateísmo do autor. Ao mesmo tempo, o tratamento dado ao livro e a essas questões nas entrevistas citadas não tem nada de excepcional; tudo isso é próprio do gênero e do meio em questão e, repito, há méritos e pontos interessantes nos artigos citados, em especial naquele de Vasconcelos, que aborda a concepção das personagens, certas influências e diálogos intertextuais, o processo e o tempo da narração etc. Não foram esses, porém, os aspectos que inicialmente marcaram a recepção da obra, em especial na ala que o primeiro estudo sobre essa recepção, de José Barbosa Machado, vai designar de “católicos radicais” (Machado, 2012). Alguns exemplos servirão para mostrá-lo.

A 7 de novembro de 1991, na *Voz Portucalense*, semanário da diocese do Porto, sai um curto artigo assinado pelo padre Leonel Oliveira, cujo título, “Exutórios”, dá o tom da sua reação ao romance, lançado naquele dia em Portugal. O padre, já de início, diz que faz o seu comentário com base nas entrevistas publicadas no dia 2 (de Sepúlveda e Alves), que “dispensaram-me a penosa leitura dum livro anunciado e publicitado pelo seu próprio autor”, perguntando-se, então: “o que é que o terá levado a fazê-lo, agora? O desmoronar das suas crenças marxistas? Os Católicos não escondem a sua alegria pelo esboroamento do Império Comunista. Da parte de Saramago será uma vingança para que não nos ficássemos a rir?” (Oliveira, 1991, p. 4).

É verdade que, hoje, passados mais de trinta anos, chega a ser difícil imaginar essa relação direta entre o *Evangelho* e a União Soviética, mas o argumento foi usado repetidas vezes, assim como se insistiu muito na filiação partidária de Saramago. Naquele mesmo semanário, poucas semanas depois, outro redator, dando as suas “impressões de uma esforçada e rápida leitura”, condescende: “compreendo a dificuldade no momento porque passa o seu partido”, mas instrui quanto ao romance: “não gastem dinheiro com ele” (Azevedo, 1991, p. 7).

Há outras reações, mais agressivas, como “as linhas de denúncia e repúdio” de Pedro Lopes Quinteiro às “indecorsas sandices científicas e teológicas” de Saramago (Quinteiro, 1991, p. 3-4), ou, na mesma revista católica *Miriam*, embora sem passar para ofensas tão diretas, o artigo de António Rego, que conclui que “será natural que se relacione o aparecimento deste romance com o fim da tragicomédia do marxismo-leninismo, que continua a ser o grande credo do autor” (Rego, A., 1992, p. 10). O *Evangelho* ainda se torna tema do mês na edição de março de 1992 da revista, pois, segundo um redator, Saramago “pôs-me o sangue a ferver sobretudo com algumas das suas declarações em entrevistas à imprensa e à TV, designadamente ao *Jornal de Letras*” (Bernardo, 1992, p. 17), isto é, aquela de Vasconcelos.

Em alguns casos, assume-se que o livro, alvo das críticas, nem precisava ser lido, manifestando-se, porém, o imperativo de responder aos posicionamentos de Saramago na imprensa. Mesmo naqueles artigos que chegam a abordar o romance em si, as leituras propostas não aprofundam mais do que aquilo que já ficara dito nas entrevistas – é o caso das constantes comparações com Salman Rushdie e os seus *Versos satânicos* (como em Oliveira, 1991, p. 4, e Rego, A., 1992, p. 10), que Vasconcelos já antecipara, negando-as. O ponto comum desses textos, para além de uma certa recusa em ler o romance e em lê-lo como romance, é o exercício de desautorização do autor que, por quem é, por suas opiniões e filiações ideológicas, teria passado dos limites ao tratar de temas e figuras considerados do âmbito da religião.

Essa atitude repercute mesmo nos textos dos ditos “moderados”, segundo a divisão de Machado (2012), os quais arriscam um elogio ou outro à prosa de Saramago, mas insistem em sua inaptidão para falar do que seria sagrado. Um deles, que prefere não se deter “no romance propriamente”, diz que “quando Saramago trata do Homem, tem normalmente capacidade para o tratamento. Quando se mete... ‘onde não é chamado’, é normalmente um desastre” (Cunha, 1992, p. 6); e outro volta ao drama comunista, afirmando que Saramago “entrou na abordagem de temas que não compreende porque não os sente ou vice-versa, a sua formação marxista vulgarizando e razoirando valores cuja medida se perfila para além do ângulo de focagem da sua pobre, opaca e sinceramente distorcida análise” (Cardoso, H., 1992, p. 3). Que análise foi essa feita por Saramago, fica-se, mais uma vez, sem saber.

Houve também vozes dissonantes no meio católico, ainda que, a essa altura, a discussão literária praticamente não tivesse acontecido. Poucas semanas após o lançamento do livro, no dia 28 de novembro, um debate foi promovido pelo Centro de Reflexão Cristã, em Lisboa, com a presença de Saramago e do dominicano frei Bento Domingues. Segundo um relato publicado no *JL*, Bento Domingues havia lido o ro-

mance e dito que, embora o *Evangelho* de Saramago não tivesse “nada a ver” com o Novo Testamento, considerava-o “importante por contribuir para debater as implicações do poder sacrificial da Igreja ao longo da História” e por servir “para despertar o sono teológico que se vive neste País” (Praça, 1991, p. 5). Houve provocações dos dois lados, mas, ao que parece, o tom da discussão foi ameno, ficando, porém, de fora o romance em si.

Fato é que a mera aparição do romance e a discussão sobre o seu tema levaram a diversas outras publicações em um curto período, o que, conforme preocupação expressa por um articulista, pode muito bem ter ajudado a promover o livro (Quinteiro, 1991, p. 3). Tais textos constituem de certa forma um retrato da época, e de uma parcela da sociedade portuguesa da época. O relativo consenso nas opiniões e na abordagem do romance por parte de um representativo grupo social influenciou a recepção – e, arrisco dizer, a não leitura – do romance e preparou o cenário para o ato seguinte, a bem conhecida polêmica política orquestrada pelo então subsecretário de Estado da Cultura, em abril de 1992, quando do debate sobre a retirada do *Evangelho* da lista de concorrentes a um prêmio literário europeu.

Revistas a uma distância já grande, as proporções que o episódio tomou podem parecer exageradas. Não obstante, o mal-estar que a situação criou é evidente e teve consequências, não apenas para Saramago, que após essa repercussão saiu de Portugal, mas, também, e é esse ponto que tenho buscado enfatizar, para a recepção do romance. Relativamente pouco estudado – sobretudo em comparação com outras obras de peso do escritor –, o *Evangelho* ficou com o estigma de romance da polêmica (Preto-Rodas, 1999, p. 14), responsável pelo autoexílio de Saramago, o romance dos desafetos do autor.

Essa parte da história já é mais conhecida, e de tempos em tempos aparecem na imprensa artigos que retomam a polêmica, colocando

em destaque uma ou outra personagem.⁴ A 25 de abril de 1992, sai no *Público* um artigo noticiando a exclusão do *Evangelho* da lista dos concorrentes ao Prêmio Literário Europeu (Sepúlveda, 1992b, p. 32b), o *Aristeion Prize*, um prêmio então recente, criado pela Comunidade Europeia (CE) e concedido anualmente a autores e tradutores, de 1990 a 1999. A indicação para concorrer ao prêmio era feita por representantes dos então doze países membros da CE, e em Portugal a seleção ficara a cargo do Instituto Português do Livro e da Leitura (IPLL), dependente da Secretaria de Estado da Cultura (SEC).

Segundo Sepúlveda, o subsecretário de Estado da Cultura, Sousa Lara, “deixou passar” três nomes da “lista alargada” elaborada pelo IPLL: Fiama Hasse Pais Brandão, por *Obra breve* (poesia), Pedro Tamen, por *Tábua das matérias* (poesia), e Agustina Bessa-Luís, por *Vale Abraão* (romance). Mais tarde, outros detalhes vieram à tona, e ao que consta a lista do IPLL era composta por apenas três nomes – Saramago, Tamen e Pais Brandão –, sendo de praxe, nesses casos, a SEC limitar-se a validar a lista sugerida pelo IPLL, para cuja elaboração havia consultado a Associação Portuguesa de Escritores (APE), o Pen Clube Português e o Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários. Houve, portanto, intervenção de Sousa Lara (Cardoso, M., 1992, p. 2).

A atitude do subsecretário tomou a dimensão de veto e censura, sobretudo a partir das declarações que fez com a repercussão do caso. Já no artigo do *Público*, a sua justificativa para excluir o *Evangelho* foi de que o romance “não representa Portugal”, afirmando, porém, o caráter pessoal da sua escolha: “não me pediram um julgamento sobre a obra inteira de Saramago, mas sobre este livro. Ora, há questões pessoais que me modelam, às quais não me oponho por questões de consciência pessoal” (Sepúlveda, 1992b, p. 32). Como negação, mais uma vez vem à baila o posicionamento político de Saramago: “esta minha atitude nada tem a ver com estratégias de venda, nem sequer com op-

⁴ Ver, por ex., a extensa reportagem de 2017 no *Observador*, focalizando o ponto de vista de Sousa Lara (Vilela, 2017).

ções literárias. E muito menos com as escolhas políticas de Saramago. Não entrou em linha de conta o fato de ele ser comunista” (Sepúlveda, 1992b, p. 32). Se a questão não era política, também não era literária, Sousa Lara não havia lido o romance e, como afirmou, não se pautou por critérios literários (Vilela, 2017).

O caso tomou os jornais e chegou à Assembleia da República, presidida à época por António Moreira Barbosa de Melo (Partido Social Democrata/PSD), em plenária convocada pelo governo a 29 de abril de 1992, ocasião que, para muitos deputados, seria uma tentativa do governo de oferecer explicações ou melhorar a sua imagem diante daquela polêmica cada vez mais acalorada. A sessão durou quase cinco horas, e o debate sobre “política cultural” teve repercussão imediata.⁵

Há que dizer que as atas da Assembleia dariam, hoje, um curioso roteiro teatral, com direito a didascálias e personagens quase caricaturais, opondo-se e ofendendo-se com discursos cômicos. A posição do governo relativamente ao prêmio europeu é criticada por vários deputados, e o debate na Assembleia vai esquentar com as tentativas de explicação de Sousa Lara, enfim chamado ao microfone. É nesse contexto que surgem as justificativas do subsecretário que mais repercutiram na imprensa:

O **Orador** [Sousa Lara] – Mas ainda não dei a razão fundamental que, com certeza, os senhores gostarão de ouvir. *Evangelho segundo Jesus Cristo* é uma obra que, a meu ver, atacou princípios que têm a ver com o património religioso dos cristãos, e não só da Igreja...

Aplausos de Deputados do PSD

Vozes do PS [Partido Socialista]: – Ah!

O **Orador**: – ... e, portanto, longe...

Protestos do PS e do PCP [Partido Comunista Português].

O Sr. **Octávio Teixeira** (PCP): – Fundamentalismo, não!

5 No mesmo dia, a fala de Sousa Lara foi transmitida, por ex., no *Jornal das Nove* (RTP2), segundo documentário assinado por Clara Ferreira Alves (1995).

O Sr. **Presidente**: – Peço silêncio, Srs. Deputados.

O **Orador**: – ... e, portanto, longe de unir os Portugueses, dividiu-os naquilo que é um património espiritual.

O Sr. **António Abreu** (PCP): – O senhor não tem formação cultural!

O Sr. **Lino de Carvalho** (PCP): – Voltou a Inquisição!... (Diário da Assembleia da República, 1992, p. 1759).

Recupero essa cena porque ela pode ajudar a entender a dimensão que a polémica em torno do *Evangelho* alcançou, e o quanto a controvérsia foi muito além dele – e teve pouco a ver com literatura. Em plena Assembleia da República, ânimos em polvorosa, debate-se uma certa ingerência do domínio privado na esfera pública, dos brios religiosos de Sousa Lara na decisão de riscar dos finalistas um romance cujo título e cujo tema o ofendiam. Mas há muito mais coisas em jogo.

Havia na época um debate acalorado em torno da reestruturação dos serviços da SEC e da aplicação do IVA (Imposto sobre o Valor Acrescentado) nos bens culturais. Saramago era membro da recém-criada Frente Nacional para a Defesa da Cultura, que se posicionava contra a proposta do então primeiro-ministro Cavaco Silva (PSD) de aplicação de IVA nos livros (Sepúlveda, 1992a), e a sua exclusão do prêmio também foi interpretada como um ato político (Cardoso, M., 1992, p. 2).

O romance de Saramago entra, então, no meio de uma disputa entre partidos e políticas, e, mesmo quando se trata de defender o escritor, a pauta parece ser outra: “não os desculpes, Saramago!”, diz em dado momento o deputado Octávio Teixeira (PCP), “foi-se a inquisição; querem agora importar o fundamentalismo, tanto nos impostos como na cultura” (*Diário da Assembleia da República*, 1992, p. 1779).

Com a publicização do caso dentro e fora do país, chegando mesmo ao Parlamento Europeu (Vieira, 1992, p. 32), o governo ficou com a pecha de censurador e acabou por voltar atrás na decisão de Sousa

Lara – que, no entanto, só veio a pedir demissão em novembro de 1992 (Vilela, 2017). Mas o teatro político e religioso, e a suspeita concordância das duas esferas em alguns momentos, ainda durou bastante.

Em junho, chegou a haver um jantar de homenagem e apoio a Sousa Lara, com a presença, por exemplo, do “herdeiro da Coroa Portuguesa”, Dom Duarte Pio de Bragança, que, segundo uma reportagem, havia manifestado à imprensa o “vivo repúdio que nutre pela obra de Saramago e o grande apreço que a atitude de Sousa Lara lhe mereceu” (Braga, 1992, p. 38) – sem eufemismos, foi dele a frase de que o *Evangelho* era “uma merda”, confessando, porém, não o ter lido (Silva, 1992, p. 9; ver também Rego, S., 1992, p. 23).

Por outro lado, diversos políticos, figuras públicas e escritores, inclusive os outros finalistas do prêmio em questão, posicionaram-se em defesa de Saramago ao longo daqueles meses. O autor do *Evangelho* deu várias declarações à imprensa, aventando já a possibilidade de deixar Portugal – “ainda acabo por me ir embora, como tantos outros” (em Alves, 1992, p. 13). Mesmo com o escritor tendo se posicionado contra isto, o seu nome voltou à lista dos finalistas de Portugal ao prêmio – a lista inicial, com Saramago, Tamen e Pais Brandão.

Ao final de 1992, soube-se que o Prêmio Literário Europeu foi para o espanhol Manuel Vázquez Montalbán, por *Galíndez*. Não faltaram, porém, prêmios⁶ a Saramago naquele ano. O que gerou maior repercussão foi o prêmio concedido ao *Evangelho* pela APE em junho de 1992, retomando velhas polêmicas e atijando as atuais.

Na altura já com quase setenta anos e uma produção e recepção impressionantes, com o auge que foi para ele a década de 1980, Saramago era considerado um preterido histórico do Grande Prêmio da APE, concedido pela primeira vez em 1983: naquele ano, *Memorial*

⁶ Ao menos um em Portugal e três na Itália. No caso italiano, não se tratou especificamente de *Evangelho*: Saramago recebeu o Prêmio Internacional Ennio Flaiano por *Levantado do chão*, o Prêmio Literário Internacional Mondello, pelo conjunto da sua obra, e o Prêmio Brancati, também pelo conjunto da sua obra.

do convento (1982) havia perdido para *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires; mais tarde, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) não ganhara de *Amadeo*, de Mário Cláudio; *A jangada de pedra* (1986) não vencera *Um amor feliz*, de David Mourão-Ferreira; e, enfim, *História do cerco de Lisboa* (1989) fora preterido em favor de *Fora de horas*, de Paulo de Castilho.

Já nos idos de 1987, dizia Maria Alzira Seixo que, dos prêmios nacionais, Saramago havia ganhado “todos menos um, e essa falta só lhe aumentou o prestígio” (Seixo, 1999, p. 11). Não cabe analisar aqui o acerto ou não de cada júri, mas o fato é que a situação vinha gerando mal-estar, e o próprio Saramago, que de modo algum fugia à polêmica, já tinha se pronunciado no sentido de que não aceitaria o prêmio caso o ganhasse. Dadas as circunstâncias, decidiu aceitá-lo, “para não juntar o choque de uma recusa ao escândalo de uma exclusão”, mas o fez com a condição de que o valor em dinheiro (2 mil contos) fosse doado, em livros, para os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP).⁷

O prêmio da APE veio, então, “em condições de polêmica bem conhecida” (Vasconcelos, 1992, p. 8), que não morreu tão cedo. Bem recebido no mercado, o romance e o seu autor continuaram, porém, sendo alvo de numerosas críticas, algumas bastante hostis. Impressiona de imediato o número de publicações feitas em resposta ao romance ainda no ano de 1992, algumas das quais se pretenderam os primeiros livros de estudo sobre o *Evangelho*.

O livro de Manuel Reis, *A falsa questão ateísmo-teísmo: crítica necessária a José Saramago a propósito do seu último livro “O evangelho segundo Jesus Cristo”*, parece ter sido o primeiro do gênero, publicado em maio de 1992. É um texto difícil de categorizar. Com as suas modestas 152 páginas em formato pequeno, o livro dedica toda uma primeira parte a uma lista de trabalhos do próprio Reis, seguida de “textos

⁷ Citação de Saramago e dados retirados de Vasconcelos, 1992, p. 8.

em exergo em jeito de *Leitmotiv*”, sem que a relação com o *Evangelho* fique clara. O romance vai ser citado só na página 19, em que se explicita o objetivo do livro: “dar a público o que consideramos essencial dessas nossas reflexões bem como do dossier de recortes e fichas acumuladas sobre a matéria” (Reis, 1992, p. 19). Há efetivamente uma seção com citações de falas em jornais da época, mas o restante compõe um quadro algo abstrato do pensamento do autor sobre questões metafísicas, com comentários pontuais sobre Saramago.

Há que desconfiar das intenções autopromocionais – acusação tantas vezes dirigida a Saramago – de algumas dessas publicações, que parecem utilizar o *Evangelho* como pretexto para outras discussões, polêmicas e exegeses.

O livro de Manuel Vieira Mendes, *O evangelho da história e o Jesus da fé, contra as ficções romanescas de José Saramago*, publicado em outubro de 1992, segue essa linha, adotando um tom mais agressivo, no estilo das primeiras críticas que apareceram em periódicos católicos logo após a publicação do romance. Também em formato pequeno, com 160 páginas e tiragem de 1500 exemplares, o livro já dá o tom das críticas na capa, com uma imagem do sagrado coração de Jesus e a frase “José Saramago cometeu a maior das infâmias: manchou um Homem que é Deus, Jesus Cristo!”

O objetivo do livro seria “colocar ao alcance dos menos instruídos na doutrina cristã, o melhor que encontrei escrito acerca do tema religioso em causa, contrapondo-o ao falso e blasfemo romance” de Saramago, um “antievangelho” (Mendes, 1992, p. 7). Mendes recupera e reafirma a linha de críticas pessoais feitas ao escritor – dando destaque às do arcebispo de Braga.⁸

O curioso é que, como de praxe nesse tipo de crítica, o romance em si não é efetivamente citado, e alguns trechos deixam claro

8 Cita-se uma homilia de D. Eurico Dias Nogueira, na época arcebispo de Braga, que, além de “excomungar” Saramago, esmera-se em adjetivar o livro (“blasfemo”, “difamador” etc.) e o escritor (“ateu pouco honesto e comunista obcecado”) (Mendes, 1992, p. 9-11).

que o autor desconhece a narrativa em questão: “conceber um romance com base no Evangelho Segundo Jesus Cristo, e não referir sequer um caso milagroso feito pelo divino Mestre, é deixar na sombra o poder divino de Jesus” (Mendes, 1992, p. 83), comentário que vai servir de mote para uma exposição homilética. O procedimento de Mendes repete-se relativamente a outras supostas omissões – relação entre Jesus e Deus, sermão do Monte etc. –, e o autor conclui concordando com a atitude “nobremente corajosa” de Sousa Lara e lembrando a sorte de Saramago “não ter, como Salman Rushdie, nenhuma seita fundamentalista à perna” (Mendes, 1992, p. 89, 97, 138, 154).

Os dois livros abordados bastam como exemplos, mas não foram os únicos. Ainda em 1992 foram publicados *O que é o “Evangelho Segundo Jesus Cristo” de José Saramago?*, de Luís Pereira do Barral,⁹ e *A saga de Cristo segundo a teomania: a propósito de “O evangelho segundo Jesus Cristo” de José Saramago – à guisa de carta aberta ao autor – ma non troppo*, de Eleutério de Carvalho.

Em 1993, sai o livro mais conhecido e citado de José Moura de Basto, *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*, com tiragem de 5 mil exemplares, além do livro de Dias da Costa, *O evangelista ateu: resposta ao Evangelho de Saramago*.

Se os autores, em geral, são praticamente desconhecidos, ao menos em termos acadêmicos, não se pode minimizar o impacto dessas obras no público leitor (de que Saramago dá testemunho em diferentes momentos nos *Cadernos de Lanzarote*) e a sua contribuição para aquela narrativa das polêmicas de que se falou no início: a discussão, nesses casos, não só excluiu o caráter literário do livro, como, tantas vezes, nem sequer tratou do *Evangelho* em si.

Muitos desses textos talvez não fossem dignos de nota em um trabalho acadêmico sobre o romance senão pelo fato incontornável

⁹ Embora costume ser categorizado como livro nas bibliografias feitas sobre o *Evangelho*, a publicação consiste numa brochura pequena de apenas catorze páginas.

de serem os primeiros a tratar do *Evangelho*, compondo um *corpus* inicial, na falta de outro. Tanto é que eles chegam a ser referenciados em bibliografias passivas realizadas, sobretudo a partir do prêmio Nobel, mas cujos critérios de elaboração nem sempre são muito claros.

Na extensa compilação de trabalhos sobre o autor feita por Liparulo, por exemplo, verifica-se que, dos seis livros sobre o *Evangelho* citados, cinco inserem-se naquele gênero das polêmicas: Barral, Basto, Carvalho, Mendes e Reis (Liparulo, 1999, p. 69-95). O mesmo ocorre na bibliografia “de estudos críticos selecionados” (“*Selected Critical Studies*”) por Klobucka: dos quatro livros listados sobre o *Evangelho*, três deles não poderiam de fato ser caracterizados como estudos sobre o romance – a saber, Basto, Costa e Reis (Klobucka, 2001, p. 274-276). Mesmo mais recentemente, na biografia de Saramago assinada por Miguel Real e Filomena Oliveira, são incluídos na bibliografia passiva, em meio a uma série de publicações mais conhecidas de análise da obra de Saramago, seis dos cinco livros sobre o *Evangelho* aqui citados – os mesmos da listagem de Liparulo –, embora a eles não se faça referência no corpo do texto (Real e Oliveira, 2022, p. 725-736).

Como aconteceu com outras obras de Saramago, o Nobel vai marcar a aparição de estudos mais aprofundados sobre o *Evangelho*, a maioria artigos, sem que o romance ocupe, em termos de produção bibliográfica, um lugar comparável ao de *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, dos mais conhecidos e estudados do autor.

Convém notar a distância qualitativa entre as reações mais agressivas e imediatas à obra e os estudos acadêmicos que vieram depois, distância essa que aponta para um aspecto inegável de qualquer produção escrita: uma análise aprofundada requer muito mais tempo e estudo do que aquele tipo tão recorrente de resposta que, elaborada no calor da polêmica e valendo-se de argumentos *ad hominem*, reafirma dogmas conhecidos, opiniões já formuladas e posições políticas do momento, não raro alheios à matéria em debate.

Passadas mais de três décadas, as polêmicas político-religiosas em torno do *Evangelho*, que agitaram os últimos meses de 1991 e o ano de 1992, podem parecer um episódio distante e datado. Não é fácil mensurar essa repercussão, mas é fato que ela não se restringiu ao período imediatamente posterior ao lançamento do livro: o debate voltou à tona na época do Nobel, com o posicionamento ressentido do Vaticano e o comunismo de Saramago sendo amplamente explorados pela imprensa,¹⁰ e é ainda hoje visto como um ponto crucial no percurso biográfico e literário do autor.

A pergunta espinhosa que toda essa polêmica vem colocar é: a quem pertence, afinal, o direito de falar sobre aquilo que, na cultura judaico-cristã ocidental, é considerado sagrado? Dela decorrem muitas outras, que o próprio romance busca responder à sua maneira: por exemplo, há limites para a interpretação do texto dito sagrado, e para o cruzamento desse texto com a história das religiões que o apregoam? Mais: é preciso ser religioso para escrever sobre o texto bíblico, lê-lo ou estudá-lo?

Se a resposta do romance é sabidamente negativa – se o romance em si se constrói também como uma negação a um certo controle do discurso sobre textos sagrados e religiões –, a pergunta não é gratuita: constata-se, por exemplo, que mesmo no contexto acadêmico, “a história da Igreja tem sido vista sobretudo como o domínio de estudiosos intimamente identificados com a Igreja”, e o mesmo ocorre com a história judaica, do que decorre que muitos dos estudos feitos acabam sendo marcados por um tom algo enviesado.¹¹ Quando se trata da análise do texto bíblico em si, a identificação religiosa do estudioso com o seu objeto de estudo é ainda mais comum, sendo comparativamente poucos e recentes os trabalhos que fogem à regra.

10 Ver estudo de Preto-Rodas (1999, p. 17), que aborda as reações pós-Nobel relacionadas ao *Evangelho*.

11 “*The history of the Church has been viewed primarily as the domain of scholars closely identified with the Church*” (Kertzer, 1997, p. 301).

Essa longa tradição interpretativa ajuda a entender o tipo de reação ofendida que um romance como o *Evangelho* suscitou mesmo no final do século XX. Se, em função do seu tema, apenas aqueles com algum interesse em questões religiosas vão ler e estudar o *Evangelho*, a sua recepção será, e em muitos momentos foi, problemática. Para além das “heresias” e do que mais se atribuiu apressadamente ao romance, há muito o que estudar nesse *Evangelho*, mesmo que não se possa esquecer a narrativa paralela que a sua publicação gerou, a começar porque o romance fala também da sua época e do seu país, que não soube lidar muito bem com um livro dessa natureza, tanto quanto daquele outro mundo que ele recupera, de mais de 2 mil anos atrás.

Para recriar esse mundo mais antigo, o do tempo da narrativa, Saramago realizou um extenso trabalho de pesquisa, tão complexo e aprofundado quanto aquele feito para romances como *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* etc., embora o *Evangelho* ainda não tenha gerado a mesma produção académica de que outros romances de Saramago foram alvo. A minha hipótese é de que essa lacuna se relaciona tanto com a narrativa das polémicas – até hoje, são raros os estudos realizados em Portugal sobre esse livro – quanto com a temática do *Evangelho*: é maior a probabilidade de um investigador da área da literatura se interessar por uma criação que dialogue com a História, ou com Fernando Pessoa, Borges, Camões e outros, do que por um romance que se constrói a partir do texto bíblico. São cânones diferentes, ou diferentemente percebidos. Essa constatação fala, porém, mais da situação dos estudos literários do que do mérito do romance de Saramago, e talvez o cenário possa mudar a partir do momento em que o texto bíblico seja amplamente lido e estudado pelo seu caráter literário.

Seja no plano estilístico, seja no plano da diegese, com uma narrativa que, recriada, é ao mesmo tempo marcada pela originalidade, convém reforçar que o *Evangelho* não é as polémicas que o cercaram e merece ser revisitado. Trata-se, como já disseram, de “um romance

do melhor Saramago” (Venâncio, 1992, p. 290) ou mesmo da “obra-prima de Saramago” (Bloom, 2005, p. vii).

Referências

- ALVES, C. F. No meu caso, o alvo é Deus. *Revista Expresso*, p. 82-87, 2 nov. 1991.
- ALVES, C. F. *Saramago e a decisão de Sousa Lara*: “ainda acabo por me ir embora”. *Expresso*, p. 13, 2 maio 1992.
- ALVES, C. F. *Saramago: Documentos*. Documentário. Produção: Isabel Colaço. Realização: João Mário Grilo. RTP2, 1995. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/saramago-documentos/#sthash.9sw9Hxzu.TzpmCRnb.dpbs> Acesso em 14 de fev. de 2025.
- AZEVEDO, C. A. M. A propósito de um (im)puro romance que é um falso “evangelho”. *Voz Portucalense*, n. 44, p. 7, 28 nov. 1991.
- BARRAL, M. L. P. *O que é o “Evangelho Segundo Jesus Cristo” de José Saramago?* Braga: edição do autor, 1992.
- BASTO, J. M. *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*. Lisboa: edição do autor, 1993.
- BERNARDO, M. O evangelho segundo Saramago e o mistério da cruz de Jesus. *Miriam – Revista Mensal de Actualidade dos Missionários Redentoristas*, n. 447, p. 17-24, mar. 1992.
- BERTRAND, J.-P.; Saint-Amand, D.; Stiénon, V. Les querelles littéraires: esquisse méthodologique. *Contextes*, n. 10, p. 1-12, 2012.
- BRAGA, I. Homenagem a Sousa Lara: Forças do Bem jantam no Guincho. *Público*, p. 38, 11 jun. 1992.
- BUENO, A. F. Deus é o mau da fita: algumas reflexões acerca do papel religioso na obra de José Saramago. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 7-16, 1997.
- CARDOSO, H. José Saramago e o seu Evangelho. *Lamego Hoje*, ano 6, n. 113, p. 3, jan. 1992.
- CARDOSO, M. E. (dir.). Demissão é possível. *O Independente*, p. 2, 15 maio 1992.

CARVALHO, E. *A saga de Cristo segundo a teomania: a propósito de “O evangelho segundo Jesus Cristo” de José Saramago – a guisa de carta aberta ao autor – ma non troppo*. Lisboa: edição do autor, 1992.

COSTA, D. *O evangelista ateu: resposta ao Evangelho de Saramago*. Rio de Mouro: Argon, 1993.

CUNHA, R. A escrita do Evangelho de Saramago. *Mensageiro de Santo António*, ano VIII, n. 2, p. 6, fev. 1992.

DIÁRIO DA ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA. VI Legislatura, 1ª sessão legislativa (1991-1992), I série, n. 56, p. 1747-1788, reunião plenária de 29 de abril de 1992, diário de 30 de abril de 1992.

GRÜNHAGEN, S. *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago*. Lisboa/Coimbra: Fundação José Saramago/Centro de Literatura Portuguesa, 2023.

KERTZER, D. *The Kidnapping of Edgardo Mortara*. New York: Random House, 1997.

KLOBUCKA, A. (Org.). *On Saramago. Portuguese Literary and Cultural Studies*, n. 6. Dartmouth: UMass, 2001.

LIPARULO, Teresa. Bibliografia sobre José Saramago. *Vértice*, n. 91, p. 69-95, jul.-set. 1999.

MACHADO, J. B. *Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*. Braga: Edições Vercial, 2012 [e-book].

MENDES, M. V. *O evangelho da história e o Jesus da fé, contra as ficções romanescas de José Saramago*. Porto: Livraria Fátima, 1992.

OLIVEIRA, L. Exutórios. *Voz Portucalense*, n. 41, p. 4, 7 nov. 1991.

PRAÇA, A. O Evangelho de Saramago na capela do Rato. *JL*, n. 491, p. 5, 3-9 dez. 1991.

PRETO-RODAS, R. A. Art for Reason's Sake. *World Literature Today*, v. 73, n. 1, p. 11-18, 1999.

QUINTEIRO, P. L. Péssimo serviço à cultura. *Miriam*, n. 444, p. 3-4, dez. 1991.

REAL, M.; Oliveira, F. *As 7 vidas de José Saramago*. Lisboa: Companhia das Letras, 2022.

REGO, A. O evangelho segundo Saramago. *Miriam*, n. 445, p. 10, jan. 1992.

REGO, S. L. O rei, o inquisidor e o herege. *Público*, p. 23, 28 jun. 1992.

REIS, M. *A falsa questão ateísmo-teísmo: crítica necessária a José Saramago a propósito do seu último livro "O evangelho segundo Jesus Cristo"*. Aveiro: Estante Editora, 1992.

SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote: diário I*. 3 ed. Porto: Porto Editora, 2016.

SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

SEPÚLVEDA, T. Deus quis este livro. *Público*, p. 28-31, 2 nov. 1991.

SEPÚLVEDA, T. José Saramago critica responsáveis da Cultura. *Público*, 10 maio 1992a. Disponível em: <https://static.publico.pt/docs/cm/autores/joseSaramago/terceiraVezCensurado.htm> Acesso em 14 de fev. de 2025.

SEPÚLVEDA, T. Prémio Literário Europeu: Sousa Lara corta nome de Saramago. *Público*, p. 32, 25 abr. 1992b.

SILVA, V. J. (Dir.). O livro é uma merda, diz em público D. Duarte Pio. *Público*, p. 9, 14 jun. 1992.

VASCONCELOS, J. C. José Saramago: "Deus é o mau da fita". *JL*, n. 487, p. 8-10, 5-11 nov. 1991.

VASCONCELOS, J. C. O evangelho segundo Jesus Cristo galardoado pela APE. *JL*, n. 520, p. 8-10, 23-29 jun. 1992.

VENÂNCIO, F. Recensão crítica a *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. *Colóquio/Letras*, n. 125/126, p. 289-290, jul. 1992.

VIEGAS, F. J. Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago. *Revista Ler*, n. 16, p. 26-34, 1991.

VIEIRA, J. Santana isola Lara mas Cavaco não o demite. *Expresso*, n. 1.020, p. 1, 32, 16 maio 1992.

VILELA, J. S. O veto ao Evangelho de Saramago, 25 anos depois. *Observador*, 25 abr. 2017. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/o-veto-ao-evangelho-de-saramago-25-anos-depois/> Acesso em 14 de fev. de 2025.

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS

Alexandre Montauray - Doutor em Letras (2004) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da mesma universidade, onde desempenhou a função de Diretor, no período de 2016 a 2024. É bolsista 1D de produtividade do CNPq. Tem obtido apoio, junto às agências de fomento nacionais, para o desenvolvimento de projetos de pesquisa voltados para o estudo comparativo das literaturas produzidas em língua portuguesa no século XX, com ênfase nas renegociações simbólicas que caracterizam contextos pós-coloniais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0590-9910>

E-mail: alexandre.montauray@gmail.com

Ângela Beatriz de Carvalho Faria - Professora de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com obtenção dos títulos de Graduação, Mestrado e Doutorado em Literatura Portuguesa na mesma Instituição. Atua nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação (*stricto e lato sensu*) do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. Autora do livro *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2023. Possui artigos publicados em periódicos especializados, livros e Anais de Congresso que versam sobre diversos autores contemporâneos. Atualmente, coordena dois projetos de pesquisa: “A (im) possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI” e “Literatura, Cinema e outras artes: olhos ‘armados’ e olhos amados diante das imagens” (Faculdade de Letras/UFRJ) e participa do grupo de pesquisa do CNPq – “Estudos da memória nas literaturas contemporâneas de Portugal e África de língua portuguesa”, da Universidade Estadual de Feira de Santana, liderado pela Profa. Dra. Tércia Costa Valverde.

ORCID: <http://orcid0009-0002-2244-0384>

E-mail: decarvalhofariaangelabeatriz@gmail.com

Claudia Amorim - Graduação (1988) e Mestrado (1995), pela UFRJ; Doutorado (2006), pela UERJ e Pós-Doutorado, pela USP (2012). É Professora Associada de Literatura Portuguesa da UERJ, atuando na graduação e, desde 2008, no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos de Literatura). Bolsista Prociência – Faperj, com pesquisa atual intitulada “Memória e Pós-Memória na ficção portuguesa do século XXI”. Estuda a literatura portuguesa contemporânea, por vezes em diálogo com as literaturas africanas de língua portuguesa (especialmente angolana e moçambicana), especialmente a narrativa pós-colonial em perspectiva memorialística. Possui artigos em periódicos no Brasil e no exterior, capítulos de livros e publicações acadêmicas. Participa do grupo de pesquisa do CNPq “Literatura Portuguesa Contemporânea FFP-UERJ”, liderado por Madalena Vaz Pinto.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8378-7352>

E-mail: claudia.amorim@uol.com.br

Daniel Laks - Professor adjunto e Professor do quadro efetivo do PPGLit, da UFScar. Bolsista de produtividade do CNPq. Realizou Pós-Doutorado na UFF, com financiamento Faperj (Bolsa Faperj Nota 10). Possui Doutorado, pelo PPG Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com período sanduíche de doze meses na Universidade de Coimbra (2016). Possui Mestrado em Letras, pela PUC-Rio (2011). Atualmente, atua principalmente nos seguintes temas: Literatura e Política, Memórias do colonialismo português, trocas culturais em espaços de língua portuguesa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3206-4178>

E-mail: daniellaks@ufscar.br

Lilian Jacoto - Graduação (1988), Mestrado (1996) e Doutorado (2002) em Letras pela Universidade de São Paulo, onde leciona desde 1998, nos níveis de graduação e pós na área de Literatura Portuguesa. Pós-Doutorado em Estudos Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016) – bolsista Fapesp. Pesquisa voltada para a Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e suas relações com a Ética. Líder do grupo de pesquisa NELLPE (Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética), na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

ORCID: <http://orcid0000-0002-8562-4554>

E-mail: lilianjacoto@usp.br

Madalena Vaz Pinto - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/Rio Graduação (1993); Mestrado (1999); Doutorado (2007); Profa. Associada da UERJ/Faculdade de Formação de Professores, em S. Gonçalo. Suas pesquisas têm se concentrado na literatura portuguesa moderna e contemporânea. Tem ensaios publicados em livros e revistas da área e é organizadora do livro *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista* (Oficina Raquel, 2018). É membro do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ, PPLIN e do Mestrado Profissional em Letras. Lidera o grupo de pesquisa no CNPq “Literatura Portuguesa Contemporânea FFP-UERJ”. É uma das editoras da revista *Convergência Lusíada* do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

ORCID <http://orcid.org/000-0002-7522-9921>

E-mail: vazpinto.mada@gmail.com

Maria Luiza Scher Pereira - Graduação em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1980), e Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora aposentada, Associado 4, da UFJF, colaboradora no PPG Letras – Estudos Literários. Experiência de ensino, pesquisa e orientação na área, com ênfase em estudos de literatura, crítica e teoria da literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Portuguesa. Romance português contemporâneo, José Cardoso Pires, José Saramago, comparativismo, identidade e diferença cultural, memória e arquivo, acervos literários, e Murilo Mendes. Bolsista de Produtividade (Pq2) do CNPq entre 2000 e 2010, com projetos de pesquisa sobre Literatura, Arquivo e Memória Cultural, sobretudo no diálogo da Literatura Portuguesa com a Brasileira.

ORCID: 0009-0009-4476-4014

E-mail: mlscherp2@gmail.com

Marlon Augusto Barbosa - Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Investigador associado da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. Foi pesquisador de Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa (bolsista de Pós-Doutorado Nota 10 da Faperj). Possui Doutorado (2021) e

Mestrado (2017) em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras da UFRJ.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2312-3110>

E-mail: marl.augustbarbos@gmail.com

Pedro Meneses - Professor no Instituto Politécnico de Viana do Castelo e na Universidade do Minho, em cujo Centro de Estudos Humanísticos é investigador. Foi Professor visitante, entre 2019 e 2022, na Universidad de los Andes (Bogotá). Publicou *Um valoroso lugar incerto. A cartografia do humano em Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares* (Húmus, 2018), ensaio escrito a partir da sua tese de doutoramento, defendida na Universidade do Minho. Traduziu para português *O que fizemos* da autora mexicana Tedi López Mills (Edições Cutelo, 2023). Tem elaborado vários ensaios sobre autores de língua portuguesa (Adília Lopes, Clarice Lispector, Mário Cesariny, João Barrento, entre outros), tendo por áreas de interesse principais a Literatura Comparada e o Cinema. É membro dos grupos de investigação 'Poéticas de Língua Portuguesa', '2i: Identidade(s) e Intermedialidade(s)' (Universidade do Minho) e 'Poéticas: dramaturgos, filósofos y poetas reflexionan sobre las artes' (Universidad de los Andes). É membro do projeto 'Luiz Pacheco Passeia pelo Papel (1925-2025)' e integra projetos de documentários sobre José Cardoso Pires e Vergílio Ferreira com curadoria de Gonçalo M. Tavares. Finaliza a edição de um livro de ensaios da autoria de Luís Mourão e prepara a tradução de autores sul-americanos.

ORCID: <http://orcid.org/000-0002-7522-9921>

E-mail: pedro10meneses@gmail.com

Sara Grünhagen - Professora Auxiliar na Universidade Aberta e investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Doutora em Literatura Portuguesa pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra, é autora de *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago* (FJS/CLP, 2023) e de *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022) e coautora, com Carlos Reis, de *O essencial sobre José Saramago* (INCM, 2023), entre outros.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9025-2687>

E-mail: sara.grunhagen@gmail.com

SOBRE OS ORGANIZADORES(AS)

Claudia Amorim - Graduação (1988) e Mestrado (1995) pela UFRJ, Doutorado (2006) pela UERJ e Pós-Doutorado pela USP (2012). É Professora Associada de Literatura Portuguesa da UERJ, atuando na graduação e, desde 2008, no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos de Literatura). Bolsista Prociência – Faperj, com pesquisa atual intitulada “Memória e Pós-Memória na ficção portuguesa do século XXI”. Estuda a literatura portuguesa contemporânea, por vezes em diálogo com as literaturas africanas de língua portuguesa (especialmente angolana e moçambicana), especialmente a narrativa pós-colonial em perspectiva memorialística. Possui artigos em periódicos no Brasil e no exterior, capítulos de livros e publicações acadêmicas. Participa do grupo de pesquisa do CNPq “Literatura Portuguesa Contemporânea FFP-UERJ”, liderado por Madalena Vaz Pinto.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8378-7352>

E-mail: claudia.amorim@uol.com.br

Madalena Vaz Pinto - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/Rio Graduação (1993); Mestrado (1999); Doutorado (2007); Profa. Associada da UERJ/Faculdade de Formação de Professores, em S. Gonçalo. Suas pesquisas têm se concentrado na literatura portuguesa moderna e contemporânea. Tem ensaios publicados em livros e revistas da área e é organizadora do livro *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista* (Oficina Raquel, 2018). É membro do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ, PPLIN e do Mestrado Profissional em Letras. Lidera o grupo de pesquisa no CNPq “Literatura Portuguesa Contemporânea FFP-UERJ”. É uma das editoras da revista *Convergência Lusíada* do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

ORCID <http://orcid.org/000-0002-7522-9921>

E-mail: vazpinto.mada@gmail.com

