

REVISTA DE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet | 2018 | 8

DO POST-MODERNISMO
AO HIPERCONTEMPORÂNEO:
OS CAMINHOS
DAS LITERATURAS
EM LÍNGUA
PORTUGUESA

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Publicação Anual

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

imprensa@uc.pt · http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariaimprensa.uc.pt>

DIRECTOR

Carlos Reis

COORDENAÇÃO DO N.º 8

Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet

COMISSÃO REDATORIAL

Marta Teixeira Anacleto; Ana Paula Arnaut; Sara Augusto; Maria do Rosário da Cunha Duarte; António Apolinário Lourenço; Cristina Mello; Ofélia Paiva Monteiro; Carlos Reis; Maria Helena Santana; Maria João Simões; Ana Maria Machado.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Hélio J. S. Alves (U. de Évora); Vanda Anastácio (UL); Burghard Baltrusch (U. Vigo); Abel Barros Baptista (UNL); João Dionísio (UL); Paulo Franchetti (Unicamp); Elena Losada (U. Barcelona); Frederico Lourenço (UC); Maria de Fátima Marinho (UP); J. Cândido Martins (U. Católica); Saulo Neiva (U. Blaise Pascal, Clermont Ferrand); António Sousa Ribeiro (UC); Maria Isabel Rocheta (UL); Carlos Mendes de Sousa (UM); Sérgio Guimarães de Sousa (UM); Ivan Teixeira (U. do Texas).

PROPRIEDADE

Centro de Literatura Portuguesa (CLP), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal

clp@ci.uc.pt · www.uc.pt/clp

DESIGN GRÁFICO FBA.

IMPRESSÃO Papelmunde SGM

DEPÓSITO LEGAL 328978/11

ISSN 2182-1526

Solicita e corresponderá a permuta com outras publicações

Se solicita y se acepta permuta de publicaciones

Aceptera volontiers l'échange d'autres publications

REL is willing to exchange its annual volume with other journals

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projeto UID/ELT/00759/2013.

Os artigos publicados na revista são submetidos a uma avaliação científica prévia (peer review).

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS
2018 | 08

Publicação Anual
Centro de Literatura Portuguesa
Faculdade de Letras de Coimbra
Imprensa da Universidade de Coimbra

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA <i>Carlos Reis</i>	7
INTRODUÇÃO <i>Ana Maria Binet e Ana Paula Arnaut</i>	11
SECÇÃO TEMÁTICA	
DO POST-MODERNISMO AO HIPERCONTEMPORÂNEO: MORFOLOGIA(S) DO ROMANCE E (RE)FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM <i>Ana Paula Arnaut</i>	19
A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE HIPERFICCIONAL DA NOVA LITERATURA PORTUGUESA: PATRÍCIA PORTELA, AFONSO CRUZ E JOANA BÉRTHOLO <i>Sofia Madalena G. Escourido</i>	45
DESIGUALDADE, EXCLUSÃO E VIOLÊNCIA URBANA EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS <i>Carlos Augusto Magalhães</i>	75
VOZES DO BRASIL: A PRESENÇA DA LITERATURA BRASILEIRA NA NARRATIVA HIPERCONTEMPORÂNEA PORTUGUESA <i>Paulo Ricardo Kralik Angelini</i>	101
A «DESVAIRADA MÁQUINA DE PRODUÇÃO DA FICÇÃO» EM <i>TEATRO</i> , DE BERNARDO CARVALHO <i>Vania Pinheiro Chaves</i>	129

L'AMITIÉ COMME LIEN CULTUREL ET TRANSNATIONAL EM <i>TERRA SONÂMBULA</i> DE MIA COUTO <i>Glória Alinho</i>	145
EXPANSION DU RÉEL ET CONNEXIONS À L'INFINI: A <i>BONECA DE KOKOSCHKA</i> , LE LIVRE MATRIOCHKA D'AFONSO CRUZ <i>Sílvia Amorim</i>	169
A PERFORMANCE DO ROMANCE: LER A FICÇÃO EXPERIMENTAL DE JOSÉ-ALBERTO MARQUES <i>Bruno Ministro</i>	191
VIAGEM(NS), HISTÓRIAS E ESPAÇO(S) EM GONÇALO M. TAVARES: TRAVESSURAS E TRAVESSIAS FICCIONAIS <i>Ana Isabel Correia Martins</i>	223
UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE VISÍVEL EM GONÇALO M. TAVARES <i>Reginaldo Pujol Filho</i>	251
SOB O SIGNO DE CHRONOS E KAIRÓS: A NARRAÇÃO DO TEMPO EM LOBO ANTUNES <i>Tatiana Prevedello</i>	275
LE FILS DEVIENT PÈRE: LA PLACE DU RÉCIT DE FILIATION DANS L'OEUVRE DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO <i>Vânia Rego</i>	301
ALGUM LUGAR, DE PALOMA VIDAL: DESLOCAMENTOS, ESTRANHAMENTO E MELANCOLIA <i>Ana Maria Lisboa de Mello</i>	327
CONTAMINAÇÕES INTERMEDIÁTICAS E SOBREVIDA DA PERSONAGEM EM RUBEM FONSECA <i>Leonardo Barros Medeiros</i>	353
LE BRÉSIL ET "SES AUTRES": <i>NIHONJIN</i> , POUR UNE HISTOIRE DE L'IMMIGRATION JAPONAISE AU BRÉSIL <i>Sandra Assunção</i>	379

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

- O APELO DAS SEREIAS. ENSAIO DE LEITURA DE A CASA ETERNA,
DE HÉLIA CORREIA
Maria António Hörster 411
- AS SUTILEZAS DA VEROSSIMILHANÇA E AS VARIAÇÕES DA REALIDADE
Maria Lúcia Outeiro Fernandes 437
- CONVERGÊNCIAS ESTÉTICAS ENTRE O RENDER DOS HERÓIS
E O DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES
Márcia Regina Rodrigues 463

ARQUIVO

- VIAJANDO COM GARRETT PELO VALE DE SANTARÉM
(ALGUNS ELEMENTOS PARA A HISTÓRIA INÉDITA DA NOVELA
DE CARLOS E JOANINHA)
Ofélia Paiva Monteiro 485

RECENSÕES 497

SOBRE OS AUTORES 519

CHAMADAS PARA ARTIGOS 529

NOTA PRÉVIA

Uma das categorias mais complexas e fugidias da história literária e da sua metodologia é a que se refere à noção de *moderno*. Juntamente com ela, a noção de *contemporâneo* gera dificuldades operatórias nem sempre fáceis de superar. As razões por que assim acontece são relativamente evidentes: sendo o tempo literário um decurso ininterrupto que só artificialmente pode ser delimitado, não é fácil determinarmos nele o que é *moderno* e o que é *contemporâneo*. Quando Eça de Queirós, numa carta a Rodrigues de Freitas, de 30 de março de 1878, anunciava o projeto de fazer “o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado”, o que estava em causa era uma rutura com outro tempo. Coisa semelhante foi reclamada várias vezes, ao longo da história, por movimentos culturais que quiseram ser *modernos*. Nada de novo, portanto.

O *moderno* – tal como, *mutatis mutandis*, o *contemporâneo* – carece, constantemente, de relativização. Perguntamos, então: um texto ou uma tendência literária são modernos em relação a quê? Ao passado, diz Eça, o que, afinal de contas, pouco esclarece. O modernismo, enquanto período literário, padeceu desta indefinição. Repare-se: numa obra de referência sobre a matéria, ele foi descrito como o resultado de um “sentimento contemporâneo: o sentimento historicista de que vivemos em tempos totalmente novos, de que a História contemporânea é a fonte da nossa significação, de que

derivamos não do passado, mas do cenário que nos cerca e envolve”¹. E se bem que a reflexão sobre o modernismo tenha conduzido a outras especificações periodológicas, sempre será possível indagar: não era igualmente a questão do *moderno* que estava inscrita no centro de uma das mais famosas e conseqüentes polémicas da história cultural europeia, a Querela dos Antigos e Modernos?

Curiosamente, a caracterização de Bradbury e McFarlane que acabo de citar ligava o *moderno* ao *contemporâneo* (o “sentimento contemporâneo”), como se assim se atingisse um nível de especificação mais exigente: o contemporâneo seria um *moderno* autoconsciente dessa sua condição. Acontece que, com as necessárias ressalvas, o *contemporâneo* suscita ponderações semelhantes às que ficaram enunciadas: se lemos um texto agora mesmo publicado, dizemos dele, sem hesitar, que ele é nosso contemporâneo. O mesmo afirmamos acerca de romances de Lídia Jorge, de Mário Cláudio ou de António Lobo Antunes; e, sem esforço nem constrangimento, incluímo-los em cursos de literatura contemporânea, ao lado da poesia de Herberto Helder, de Ruy Belo ou de Jorge de Sena – embora este último tenha nascido há um século...

Podemos continuar este exercício, porventura com o apoio de datas entendidas como balizas de referência: de Carlos de Oliveira digo que nos é contemporâneo? Se falo do autor de *Finisterra. Paisagem e povoamento*, certamente que sim; e o do romance *Alcateia*? Dificilmente. O José Cardoso Pires d’*O Delfim* (publicado há 50 anos, quando muitos leitores deste meu texto não tinham nascido) é-nos contemporâneo, do ponto de vista das suas articulações formais; sê-lo-á, contudo, no plano da atualidade (outro conceito problemático) dos temas e dos tipos que nele estão representados?

1 M. Bradbury e J. McFarlane (eds.), *Modernism. A Guide to European Literature: 1890-1930*. London: Penguin Books, 1991, p. 22.

O ano de 1968 é considerado, com algum consenso, um momento de viragem da história contemporânea. Por isso, talvez ele seja um adequado marco de referência (um tanto convencional, aceito) para assinalar, no tempo em que *agora* escrevo, o termo *a quo* de uma contemporaneidade em que me revejo.

Acontece, entretanto, que aquele ano e aquele título (e, já agora, *Bolor*, de Augusto Abelaira, também de 1968) têm sido, com razão, associados à emergência da ficção pós-modernista em Portugal. Não entrando agora na questão de saber se aquela designação e aquele marco fazem sentido (fazem-no seguramente, se encarados com mera função heurística), noto que o pós-modernismo é de alguma forma questionado neste número da *Revista de História Literária*, consagrado à noção de hipercontemporâneo; tal noção “parece-nos corresponder a uma verdadeira mutação, que nos permite ter uma visão, fictícia, mas talvez mais real do que a verdadeira, do que será o Homem e o seu mundo nas décadas vindouras.”

As palavras citadas são de Ana Maria Binet (Universidade de Bordéus) e de Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra/Centro de Literatura Portuguesa), coordenadoras da secção temática do presente volume. Em termos gerais, o que nela se pretende problematizar é a superação de uma postulação simplesmente cronológica do hipercontemporâneo, um vocábulo que de imediato relacionamos com as conotações de excesso que o prefixo *hiper* traz consigo.

Ir além daquela postulação cronológica significa incutir densidade axiológica e histórico-cultural a um conceito que, não constituindo designação consolidada para um tempo periodológico preciso (e, no estado actual do conhecimento, isso dificilmente poderia acontecer), solicita aprofundamentos para que eventualmente lá se chegue. As coordenadoras apontam nessa direção: “Fruto da globalização, das novas tecnologias, essa literatura que marca os nossos panoramas

literários, seja no continente europeu, seja no americano ou no africano, é um reflexo de um mundo em profunda mudança, onde as mentes e os corpos se expõem ao domínio da ciência e da tecnologia, integrando-as no seu foro interno.”

Certas personagens de Gonçalo M. Tavares, o espaço urbano brasileiro, a crise existencial que afeta o sujeito imerso nas grandes metrópoles do nosso tempo ou a anulação da fronteira entre o real e a ficção (conforme observado em romances de Afonso Cruz) são alguns dos tópicos contemplados em ensaios que adiante se encontram. Esses e os demais estudos reunidos sob o signo do hipercontemporâneo legitimam as expectativas formuladas pelas coordenadoras: “Esperamos, pois, que este número se torne num instrumento de reflexão sobre esta literatura do nosso tempo, uma semente que contribua para o desenvolvimento de perspectivas teóricas que permitam estruturar a produção atual, um desafio para um *work in progress* sobre a criação literária hipercontemporânea, que a acompanhe, que a observe e lhe descubra as constantes operatórias.” Conforme é habitual, completam a parte temática deste número da *Revista de Estudos Literários* uma secção não-temática, resenhas críticas e um arquivo; neste, publica-se um texto de Ofélia Paiva Monteiro, professora e investigadora recentemente desaparecida e antiga colaboradora desta revista. É esta também uma forma de homenagearmos quem foi uma distinta Mestre de várias gerações de estudantes.

O próximo número da *Revista de Estudos Literários* será dedicado ao tema “A historicidade da literatura”, com coordenação de Maria Helena Santana.

Carlos Reis

INTRODUÇÃO

Da fragmentação do espaço e do tempo, própria do Modernismo do princípio do século XX, à fragmentação da imagem do mundo trazida pelas novas tecnologias, a literatura, e aqui, especificamente, a literatura em língua portuguesa, tem sofrido, através do nosso século e do precedente, uma enorme evolução, tanto quanto ao conteúdo como quanto à forma. Mais do que um Neo-Modernismo, ou um Post-Post-Modernismo, a noção de Hipercontemporâneo parece-nos corresponder a uma verdadeira mutação, que nos permite ter uma visão, fictícia, mas talvez mais real do que a verdadeira, do que será o Homem e o seu mundo nas décadas vindouras.

Fruto da globalização, das novas tecnologias, essa literatura que marca os nossos panoramas literários, seja no continente europeu, seja no americano ou no africano, é um reflexo de um mundo em profunda mudança, onde as mentes e os corpos se expõem ao domínio da ciência e da tecnologia, integrando-as no seu foro interno. Assim, a literatura hípercontemporânea põe em cena personagens híbridos, homens-máquina, máquinas antropomórficas, oferecendo-nos uma visão do futuro que nos atemoriza. A violência político-religiosa, que marca profundamente as nossas sociedades, especialmente desde o 11 de Setembro de 2001, percorre uma literatura onde o medo da morte, que tínhamos conseguido eufemizar, volta brutalmente, através da consciência de que esta se pode sobrepor às estruturas socioculturais, que tinham como objetivo mantê-la à distância, e se revelam impotentes perante a força do *tsunami* que nos assola, particularmente na Europa.

Os problemas relativos ao meio-ambiente transparecem igualmente na produção literária atual, que revela um enraizamento num real que se pode transformar, e não somente na literatura, num cenário de autêntico pesadelo.

Uma outra tendência parece caracterizar parte da produção atual que consideramos hipercontemporânea, isto é, a que foi escrita a partir do ano 2000: um intimismo que parece ser um voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido. A busca de raízes, que a globalização tem tendência a tornar incertas; o mundo virtual que toma o lugar de uma realidade a que se prefere fugir; a comunicação em tempo real, que influencia o tempo do romance; a multiplicidade das vozes que criam uma narrativa na qual é possível escolher diversos caminhos, sem que o autor opte claramente por uma via, deixa por vezes o leitor numa indecisão quanto ao verdadeiro sentido correspondente ao objetivo do autor.

A ausência de limites, físicos, morais, de género, cria, assim, uma forma de desassossego literário, uma explosão de textos que fogem a uma classificação tradicional. Dentro dessa grande efusão criativa, aparece de forma dominante, especialmente na literatura brasileira, mas não só, a violência, a miséria moral e social, numa viagem através de um processo de desumanização, por vezes labiríntico, que nos permite pensar num Neo-Naturalismo construído de modo original na literatura hipercontemporânea.

O regresso do autor, sobretudo na chamada “autoficção”, e o seu narrador homodiegético, conferem uma maior consistência à narrativa ficcional, apesar da ambiguidade inerente ao género. Ela não impede, contudo, a “atração do abismo” que caracteriza muitos autores atuais, fruto da violência da sociedade em que estão inseridos, da desumanização que ela provoca, como foi dito precedentemente.

Persistindo na escrita do romance como para manter viva uma identidade que corre o risco de se perder nas malhas da Rede, o autor

hipercontemporâneo reflete as características da sociedade que é a sua, e à qual a sua escrita se adapta. A sua criação é um testemunho de uma evolução, tecnológica, económica e social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já.

É nesse sentido que apresentamos este número da *Revista de Estudos Literários*. Cremos que será um marco importante na construção subsequente de análises teóricas sobre o que é o hipercontemporâneo nas literaturas de língua portuguesa, de modo a poder confrontá-lo com as correntes contemporâneas noutras línguas, especialmente as línguas espanhola, inglesa e francesa. Esta pesquisa está, em todo o caso, no centro das preocupações do Observatório da Literatura Hipercontemporânea em Língua Portuguesa, grupo de investigação que agrupa elementos das Universidades de Bordeaux-Montaigne, de Coimbra e da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Com efeito, o nosso mundo globalizado, em que novas formas de nomadismo têm surgido, principalmente nestas últimas décadas, provoca um processo de homogeneização da criação à escala do mundo. A dimensão temporal tem sido profundamente afetada pelos efeitos das novas tecnologias, refletindo a aceleração do tempo tal como o vivemos e experimentamos. A literatura vai, naturalmente, apropriar-se destas novas vivências, e criar um espaço narrativo sobre estes dois eixos onde constrói a trama das ruturas e descontinuidades espaço-temporais. Através do olhar do leitor, a coerência de uma realidade, que é sobremaneira caótica e fragmentária, ascende ao estatuto de uma realidade outra, concentrada amiúde em formas breves, que marcam um corte formal com o “roman-fleuve” dos princípios do século XX.

A fragmentação do discurso, a pluralidade das vozes, a hibridez genérica, que dificulta as classificações, ou a utilização da metaficção,

constroem uma fronteira ténue entre o eco do real e o fruto do imaginário. Novas formas, como as que os anglo-saxões denominam “narrative non-fiction”, utilizam amiúde um lirismo surpreendente que contrasta com os aspetos violentos e sórdidos das sociedades que ocupam uma posição central em grande parte dos romances hipercontemporâneos.

A grande maioria dos romances escritos após o ano 2000 parece apontar, de facto, para a omnipresença da violência, urbana, mas não só, por vezes identitária e nacionalista (Glória Alinho), nesta produção em língua portuguesa. No seu artigo, Ana Paula Arnaut sublinha precisamente essa violência, por vezes patológica, servida por um certo número de procedimentos intertextuais e interartísticos (também assunto do texto de Reginaldo Pujol Filho) que permitem à autora do artigo falar de um novo subgénero, o “romance intermedial”. No domínio da patologia, podemos incluir certas personagens de Gonçalo M. Tavares, “frágeis, traumatizadas, obsessivas pela culpa e o tédio”, prisioneiras das suas “disforias e distopias” (Ana Isabel Martins). O espaço urbano brasileiro está no centro do artigo de Carlos Magalhães, como realidade fragmentária e polissémica, como estará também significativamente presente na literatura portuguesa atual, como prova Paulo Angelini no seu artigo. O “vazio existencial”, provocado pela vida numa megalópole, é analisado por Ana Maria de Mello na obra de Paloma Vidal.

Também a “complexificação/destruição da realidade”, segundo Vania Chaves, que estuda a obra *Teatro*, de Bernardo Carvalho, pode ser ligada a uma ambiguidade de tratamento dos espaços urbanos. Podemos igualmente falar de “expansão da ficção”, através da “transficcionalidade”, assim como “a transgressão recorrente da fronteira real/ficção”, tal como nos romances de Afonso Cruz (Sílvia Amorim).

Outra estratégia, que podemos considerar como sendo hipercontemporânea, é a que toma a página tipográfica por um campo de criatividade estética, nas suas “vertentes pictográfica, performativa, narrativa”, tal como o analisa no seu artigo Sofia Escourido. Outras formas de experimentação, como as que caracterizam os romances de José-Alberto Marques, são estudadas por Bruno Ministro. Uma nova perspectiva foi escolhida por Leonardo Medeiros, a da “transposição intermediática da personagem” na obra de Rubem Fonseca.

O tempo, “sob o signo de Chronos e Kairos”, é articulado nos romances de António Lobo Antunes segundo uma organização que escapa à linearidade, e de que Tatiana Prevedello dá uma nova leitura. Tempo e memória, dois elementos ligados igualmente na obra de José Luís Peixoto, entrelaçando-se para delinear os elos fundamentais, são analisados por Vânia Rego. A memória familiar pode estar assim na origem da escrita “autoficcional e metaficcional”, como no romance *Nihonjin*, de Oscar Nakasato, matéria do artigo de Sandra Assunção.

Esperamos, pois, que este número se torne num instrumento de reflexão sobre esta literatura do nosso tempo, uma semente que contribua para o desenvolvimento de perspectivas teóricas que permitam estruturar a produção atual, um desafio para um *work in progress* sobre a criação literária hipercontemporânea, que a acompanhe, que a observe e lhe descubra as constantes operatórias.

Ana Maria Binet

Ana Paula Arnaut

SECÇÃO TEMÁTICA

DO POST-MODERNISMO AO
HIPERCONTEMPORÂNEO: MORFOLOGIA(S)
DO ROMANCE E (RE)FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM

FROM POSTMODERNISM TO THE HYPERCONTEMPORARY:
MORPHOLOGY(IES) OF THE NOVEL AND (RE)FIGURATIONS
OF THE CHARACTER

DU POST-MODERNISME AU HYPERCONTEMPORAIN:
MORPHOLOGY(IES) DU ROMAN ET (RE)FIGURATIONS
DU PERSONNAGE

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa/FLUC

RESUMO

Retomando, em alguns casos, as técnicas de construção características do romance post-modernista – principalmente no que diz respeito à sua variante celebratória – a ficção portuguesa escrita e publicada depois do ano 2000 conjuga o recurso a diversas práticas intertextuais e/ou interartísticas com a tendência para temáticas profundamente violentas, pondo em cena personagens diversamente desequilibradas, (quase) patologicamente anormais, na linha do que lemos no prólogo da 2.^a edição de *O Barão de Lavos* (1898) de Abel Botelho. Propomo-nos, por conseguinte, partindo de um conjunto significativo de romances, de autores como Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz, Luís Carmelo ou Pedro Marta Santos, identificar e ilustrar os procedimentos que oferecem a oportunidade para propor um novo subgénero – o romance intermedial – e, em concomitância, aqueles que são usados no desenho desta importante categoria narrativa.

Palavras-chave: Post-Modernismo, Hipercontemporâneo, intertextualidade, violência, lirismo

ABSTRACT

With its occasional use of the formal techniques that characterize the postmodern novel – of the celebratory kind in particular –, Portuguese fiction written and published since 2000 combines the use of various intertextual and/or interartistic practices with a propensity for profoundly violent themes, featuring unbalanced, (*quasi*) pathological characters such as can be found in the second edition of Abel Botelho's *O Barão de Lavos* (1898). Accordingly, we will endeavor, on the basis of a significant group of novels by authors such as Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz, Luís Carmelo or Pedro Marta Santos, to identify and illustrate the procedures that justify the proposing of a new subgenre – the intermedial novel – and, concomitantly to describe the formal aspects of this important narrative category.

Keywords: Postmodernism, Hypercontemporary, intertextuality, violence, lyricism

RÉSUMÉ

Tout en reprenant, dans certains cas, les techniques de construction caractéristiques du roman postmoderniste – principalement dans sa variante célébratoire – la fiction portugaise écrite et publiée après l'an 2000 conjugue le recours à diverses pratiques intertextuelles et/ou interartistiques avec un penchant pour des thématiques profondément violentes, mettant en scène des personnages diversement déséquilibrés, (presque) pathologiquement anormaux, dans la lignée de ce que l'on peut lire dans le prologue de la 2^{ème} édition de *O Barão de Lavos* (1898) d'Abel Botelho. Nous nous proposons, par conséquent, en partant d'un ensemble significatif de romans d'auteurs tels que Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz, Luís Carmelo ou Pedro Marta Santos, d'identifier et d'illustrer les procédés permettant de proposer un nouveau sous-genre – le roman intermédial – et, par là même, ceux utilisés pour l'esquisse de cette importante catégorie narrative.

Mots-clés: Post-Modernisme, Hypercontemporain, intertextualité, violence, lyrisme

[period concepts] *will be combined with different traits, survivals from the past, anticipations of the future and quite individual peculiarities.*

René Wellek, *apud* Fokkema

Il faut être absolument moderne.

Rimbaud

Tomamos a liberdade de à fórmula do poeta de *Illuminations* agregar duplamente o prefixo ‘post’, passando, assim, a ler que, nos tempos coevos, “Il faut être absolument [post-post]moderne”, assim pondo em evidência que a (quase) nova palavra se abre à possibilidade de estabelecer uma estreita relação com um outro conceito: o de Hipercontemporâneo.

Para tentarmos provar o nosso ponto de vista, e antes ainda de passarmos à exemplificação através de casos concretos, torna-se necessário lembrar que, à semelhança do que sucedeu, entre outros, com o período literário que se encontra na base da própria designação, também o Post-Modernismo exige uma pluralização conceptual que, de acordo com Raymond Federman (*apud* Bertens, 1986: 39), podemos fazer corresponder a duas grandes linhas de (des)orientação. A primeira, moderada, em que se mantém uma certa ligação ao real, apesar de evidentes subversões (paródicas ou não), relativas, por exemplo, ao (in)cumprimento de padrões genológicos ou à (des)obediência às categorias da narrativa; a segunda, celebratória, mais criativa e esfusante, se não delirante, em alguns casos, intensifica, pois, em número e em variedade as dimensões entrópicas desta arte de escrever,¹ sem porém, sublinhamos, perder os laços a uma certa

1 Sobre o assunto, ver Arnaut, 2002: 60-62.

realidade que se pretende ver reproduzida no romance. Esta, contudo, torna-se mais flutuante, porque dada de forma menos e menos linear, passando, muitas vezes, a ter que ser adivinhada, investigada pelo leitor. O jogo torna-se, então, mais jogo, obrigando a aumentar as apostas: do autor e de quem o lê.

É este o caso de um romancista como António Lobo Antunes, antes e depois do virar do século; é esta a situação, segundo julgamos, de alguma ficção portuguesa escrita e publicada depois do ano 2000. Lembrando a primeira epígrafe, de René Wellek, nesta encontramos as inevitáveis sobrevivências do passado (mais ou menos remoto), as não menos inevitáveis particularidades individuais, compostas em antecipações do futuro que já é o nosso presente e cultivadas e desenvolvidas, essencialmente, mas não sem *nuances*, como é natural, a partir de características do Post-Modernismo celebratório.

O conceito de Hipercontemporâneo que se propõe parece-nos resultar, por conseguinte, tanto do culto mais sistemático desta variante quanto de uma necessidade de mudança terminológica, correspondente à própria evolução da dinâmica histórico-social e, por conseguinte, ao imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo, globalizado, em constante transformação, e, também, em progressiva escalada de violência. Convocamos, a propósito dos novos contextos, dois títulos: *Astronomia* (2015), de Mário Cláudio, e *O chão dos pardais* (2009), de Dulce Maria Cardoso. No primeiro, descrevem-se os efeitos das novas tecnologias sobre a vivência individual da personagem que empresta a vida ao romance, caso do *youtube*, do *email*, ou, em termos mais genéricos, do computador (Cláudio, 2015: 446, 448,452, respetivamente). No segundo, não podemos deixar os quatro capítulos que replicam as salas de *chat* em

que comunicam Mc9 e Lilly (em interação com outros cibernautas no capítulo intitulado “Babilónia”).

Tenha-se em mente, ainda, no que toca aos traços identificadores do novo paradigma, que, em conjunto com práticas interartísticas suscetíveis de caucionar a proposta de criação de um novo subgénero (o do romance intermedial), é possível identificar um outro elemento que tem vindo a destacar-se na ficção dos últimos anos, também ele, seguramente, intimamente dependente das relações entre Literatura e Sociedade, ou do modo como aquela sempre se relaciona com esta. Referimo-nos, na esteira de Miguel Real, ao uso crescente, “segundo um diferente enquadramento textual, [de] uma perspectiva literária abandonada há setenta anos na literatura portuguesa – o naturalismo” (Real, 2006: 22).

Assim sucede, escreve o ensaísta, com *o nosso reino* (2004) e *o remorso de baltazar serapião* (2006), os primeiros romances de valter hugo mãe, que, ignorando embora “as pretensões científicas e as malformações hereditárias, que modelavam extra-literariamente o antigo naturalismo”, mantêm “a redução do homem aos limites do seu corpo material e a absolutização do fundo negro e perverso (os “aleijões”) da personalidade humana (...), alimentando-lhe a escrita” (Real, 2006: 22). A recuperação do Naturalismo “enquanto estilo e horizonte temático” permanecerá em *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), em *a máquina de fazer espanhóis* (2010) (ainda que, neste, de modo mais ténue) (Real, 2010: 10) e em *O filho de mil homens*² (2011), em que surge colorido “pelo lirismo e pela incursão no maravilhoso” (Real, 2011: 13).

2 Mantemos o critério do próprio autor, que só depois 2011 passou a escrever com maiúsculas.

Sem podermos deixar de recordar o Prólogo à segunda edição de *O barão de Lavos* (1898), de Abel Botelho, em que, por oposição ao tipo banal, isto é, aquele em que as “faculdades de sentimento, de pensamento e de acção” é igual ou equivalente, o autor manifesta o seu pleno interesse pelo tipo em que se verificam os “desequilíbrios, [as] aberrações e [os] anormalismos pathologicos” (Botelho, 1898: VII), acrescentamos que:

Para o narrador da totalidade dos romances de Valter Hugo Mãe, os sentimentos nascem de corpos carnis, com deficiências físicas acentuadas (a Anã, a soberana magreza de Rosinha, a homossexualidade de Antonino, as dores nas costas de Gemúndio...), os homens são caracterizados como “bichos”, com necessidades corporais acentuadas, dominados por uma espécie de “matéria negra” inconsciente, uma tendência natural para o mal, que em *O Filho de Mil Homens*, mas não nos restantes romances do autor, se sublima num perfeito lirismo, um lirismo amoroso quase puro. (Real, 2011: 13)

Recordando que as palavras de Miguel Real dizem respeito a um romance publicado em 2011, cabe acrescentar que a violência intrínseca de algumas personagens, ou a sua “tendência natural para o mal”, sublimada “num perfeito lirismo, volta a recorrer em *Homens imprudentemente poéticos* (2016), nomeadamente na personagem Itaro: quando esmaga a cabeça de um pequeno gato para nela ler o seu futuro (Mãe, 2016: 100), ou, entre outros exemplos, e agora num prazer que faz durar, quando mata um bengalim:

incapaz de continuar a dormir, o artesão lembrava-se do regresso a casa naquele dia. Parara brevemente a carroça no início do jardim de Saburo e contemplara como um bengalim se debatia no chão, entre as flores, colorido igual fosse umas pétalas caídas. Teria sido acometido de

alguma maleita. Piava infimamente, tão delicado quanto desamparado. As flores buliam ocasionalmente de cada vez que se pretendia endireitar, talvez segurar de pés, caminhar. Perdera a organização do corpo. Restava entre as flores como um bicho perdido de sua lógica, sem o nico de pensamento que a natureza lhe quisera dar. Itaro melhor espreitou, muito perto e sem sequer atentar no facto de estar só ou acompanhado, e calcou o pássaro que se finou de som e estertor no exacto momento. A terra amolecida disfarçou o corpo espremendo. Itaro teve a sensação de andar por sobre um campo molhado. As flores coroavam a perna do artesão, e ele escusava-se a olhar. Demorava para que a morte continuasse. Demorava para que houvesse nenhuma hipótese de precisar de calcar outra vez. (Mãe, 2016: 63)³

De acordo com o exposto, não parece difícil incluir neste impulso neo-naturalista, ainda, *Impunidade* (2014), de H.G. Cancela, livro em que a brutalidade de comportamentos se estende pelas mais diversas áreas e faixas etárias; *Os dez livros de Santiago Boccanegra* (2016), de Pedro Marta Santos, com destaque para as desequilibradas idiosincrasias sexuais da personagem Laura e para as violentíssimas atitudes de Aamon Daro. Convoquem-se, ainda, entre tantos, em primeiro lugar, a tetralogia *O Reino* de Gonçalo M. Tavares: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004), e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007), conjunto de romances em que a violência sob todas as formas e o mal nas suas diversas manifestações e sucedâneos surgem no seu estado mais puro

3 A vontade de matar e o “impiedoso carácter” da personagem prolonga-se ao domínio do onírico: “Nos seus pesadelos, Itaro decapitava os inimigos com o seu sabre a refulgir no ar. Apartava as cabeças dos corpos, via-as sobrando pelo chão como moedas grandes, em sangue. Um dinheiro que lhe pagava o ânimo do orgulho. Itaro matava noites inteiras, incansável, a vociferar e movendo-se” (Mãe, 2016: 61).

e animalesco.⁴ Em segundo lugar, lembremos o notável romance de Afonso Cruz, *Para onde vão os guarda-chuvas* (2013), em cujas páginas, de uma forma ou de outra, a larga maioria das personagens se destaca a partir de traços excepcionais, fora da banalidade. Uma ausência de *normalidade* (física e/ou psicológica) que, destacamos, nem sempre se traduz na apetência para a violência excessiva, desmesurada, e que, ainda que nem sempre, também, faz com que do romance se não encontre ausente a dimensão lírica já assinalada a propósito de alguns romances de Valter Hugo Mãe.⁵

Assim acontece com Badini, a personagem de cabeça desproporcionada (Cruz, 2013: 295, 297, 457) que, “aos três anos de idade, ainda antes de saber ler”, se senta “em frente a uma máquina de escrever e, ao acaso”, lança “os dedos contra as teclas e escreve “uns versos de Omar Khayym, que diziam assim: Os pássaros dos poemas/voam alto” (Cruz, 2013: 146). Aos sete anos fará “coalhar leite de ovelha recitando um verso do Masnawi” (Cruz, 2013: 150) e, a partir daí, tornar-se-á voluntariamente mudo (Cruz, 2013: 151), sempre transformando o verbo em silente linguagem gestual até ao momento em que, quase no final, numa adivinhada mas genuína dor, pronuncia o nome de Isa, o rapaz “leve, quase transparente”, que “gostava muito de criar pássaros atrás de si” (Cruz, 2013: 431, 419).

Em linha diametralmente oposta no que toca à dimensão do carácter, já que também ele é fisicamente desproporcionado, sem

4 Sobre a tetralogia, ver Marques, 2010.

5 “– O atrasado do filho do general não sabia estar calado e contou-me que o pai violou uma grande quantidade de mulheres antes e durante a altura em que estava paralisado. Dilawar contou-me quem eram os homens a quem ele pagava para o ajudarem nas suas investidas criminosas. Não quero fazê-lo pagar por isso, mas quero fazê-lo pagar pelo que me fez a mim. Toda a gente fala disto, é o que dizem as ruas./E o que é que dizem as ruas?” (Cruz, 2013: 230).

pescoço, com a cabeça “directamente colada ao tronco” (Cruz, 2013: 170; ver 180, 209), encontramos o general Ilia Vassilyevitch Krupin. Se, em jovem, já militar, desfaz, com uma rajada, e rindo, o corpo de uma criança (Cruz, 2013: 138), em adulto, observá-lo-emos, por exemplo, a castigar o filho, colocando-o

numa das gaiolas das traseiras, numa das gaiolas de ferro, todo nu, exposto ao sol da manhã. Dilawar mal cabia na gaiola, pernas dobradas, braços agarrados ao corpo. O Sol ameaçava ficar mais alto, como sempre costuma fazer, todo luminoso. O general Krupin bebia uma chávena de café e, da varanda, olhava para o filho. Coçou o olho esquerdo e sorriu.

A meio da tarde, depois da oração, o general Ilia Vassilyevitch Krupin desceu as escadas de casa, saiu para as traseiras, para onde tinha as gaiolas. O seu filho Dilawar não conseguia mexer-se. Tudo lhe doía. O general pegou-lhe por um braço e puxou-o, enquanto o filho gritava. O general disse que aquilo eram gritos de mulher. A pele roçava nas grades, a dor era insuportável. O general chamou-lhe paneleiro infiel e continuou a puxar o filho para fora, como uma parteira. Quando finalmente conseguiu tirá-lo da gaiola, mais aos seus gritos de mulher, Dilawar estava sem sentidos e com o pé esquerdo partido, pois tinha ficado preso nas grades, todo torcido. (Cruz, 2013: 204-205, ver 288, 400)

De uma “humanidade feita em pedaços, onde apenas sobra o assombro de uma boca aberta” (Cruz, 2012 [2010]: 38) se fala também, ainda que de modo mais geral, em *A boneca de Kokoschka* de Afonso Cruz (2010), romance que, em conjunto com outros que em breve abordaremos, evidencia a consolidação de um Post-Modernismo celebratório ou, de acordo com a relação sinonímica que sugerimos, demonstra a prática do que começa a designar-se por ficção Hipercontemporânea.

Livro dentro de um livro, autor dentro de um autor, voz por dentro de vozes,⁶ *A boneca de Kokoschka* não subverte apenas o ideal mimético que, numa certa tradição, se atribui à literatura, provando, em derradeira instância, que é a nossa vida que imita a arte e não o contrário (Cruz, 2012 [2010]: 230). O livro de Afonso Cruz ilustra, também, com propriedade, a desagregação formal e a consequente disrupção semântica tão característica da ficção de António Lobo Antunes e da sua assumida vontade de criar uma nova arte romanesca.

A tradicional linearidade narrativa, com a consequente noção de narratividade, dá lugar a uma *sinfonia* diversamente composta por três partes apresentadas em blocos, em fragmentos de extensão variada (alguns de apenas duas, cinco ou oito linhas) cuja conjugação, em certos casos, parece estilhaçar a própria fragmentação, saltando-se, por exemplo, na narrativa de Mathias Popa, do capítulo 2584 para o 4181 (Cruz, 2012 [2010]: 141-142). Chamamos a atenção para a dimensão meramente aparente da ideia de estilhaçamento total, na medida em que, de facto, a lógica subjaz à disposição da narrativa, já que esta obedece à conhecida sequência do matemático Fibonacci, na qual cada termo subsequente corresponde à soma dos dois anteriores.

Seja como for, a esta sensação de esfacelamento formal (logo, semântico), ou a esta metaficcionalidade dissimulada, não é alheio o sistema de colagem de artigos de jornal ou de ilustrações (Cruz, 2012 [2010]: 143-145 e, entre outras, 12, 16, 21, 28, 40, 49, respetivamente). Estas, entre outras funções que agora não cabe explicitar, podem explicitar um determinado *quadro* e, em simultâneo, contribuir (reforçando-o, muitas vezes) para o retrato físico e/ou psicológico da personagem, como sucede nas imagens abaixo, correspondentes

6 "A boneca de Kokoschka"/A boneca de *Kokoschka*; Afonso Cruz/Mathias Popa; narrador/Isaac Dresner ou narrador/Isaac Dresner/Bonifaz Vogel.

ao comportamento de Bonifaz Vogel, “no meio da guerra, sentado numa cadeira de palhinha”, “como um cristal numa loja de elefantes” (Cruz, 2012 [2010]: 17); um comportamento que “as pessoas achavam normal”, “não esperavam outra coisa de Vogel, um homem cheio de reticências cranianas” (Cruz, 2012 [2010]: 20):



Aduza-se, a título de curiosidade, mas numa nota de enorme interesse para a dinâmica que tentamos estabelecer entre imagem-ilustração e caracterização da personagem, o exemplo de *Para onde vão os guarda-chuvas*, ou melhor, da “HISTÓRIA DE NATAL para crianças que já não acreditam no Pai Natal”, capítulo inicial da primeira parte da 1.^a edição do romance, retirada por indicação do autor nas edições seguintes. A história, que, sem dificuldade e de forma mais ou menos geral, ligamos à globalidade do enredo e dos seres que o povoam, é, naturalmente sobre a quadra festiva que empresta título ao capítulo e a personagem é, como facilmente se adivinha, o lendário responsável pela distribuição de presentes.

Ora, neste caso, coexistindo embora as palavras e as imagens, são estas que, numa inversão irónica, ideologicamente estratégica, e profundamente crítica, contam a *verdadeira* história e compõem o *verdadeiro* retrato do Pai Natal de Afonso Cruz. Ao imaginário de um homem com “uma barriga muito grande e umas barbas enormes da cor do leite a escorrer pelo queixo”, que “gosta muito das suas renas e passeia com elas como se fossem velhos amigos...”, contrapõe-se a figura do típico capitalista que se passeia na sua limusine, alheio à realidade circundante (Cruz, 2013: 24-25-28-29):



Sem as ilustrações (do próprio autor), as palavras usadas seguiriam o ritmo e o rumo semânticos tradicionais. Assim, e ainda, por exemplo, a ideia de que “Uma das coisas de que o Pai Natal mais se orgulha é a sua colorida fábrica de brinquedos” (Cruz, 2013: 30) é ilustrada por quatro sinistras chaminés, de onde saem colunas de fumo escuro, destacando-se também o facto de a janela que se observa se assemelhar à de uma prisão (Cruz, 2013: 31). Sensação que é confirmada pela imagem seguinte (Cruz, 2013: 33) em que a cor e a tonalidade dos semblantes das crianças desmentem as palavras da página anterior:



Isa, uma dessas crianças, reaparecerá na segunda parte da obra, dando conta, justamente, do preocupante cenário da violência exercida sobre as crianças e da exploração do trabalho infantil:

Isa estendeu os braços a Fazal Elhai.

– Sim, são braços cansados.

– E antes de ser espanta-moscas, trabalhava numa fábrica de brinquedos. Era bom. Tinha amigos, como, por exemplo, a Asma ou o Mizra. Mas um dia perdi-os e isso já não foi bom.

– O que é que lhes aconteceu?

– Não sei, Sahib, um dia o chefe levou a Asma para o escritório e no dia seguinte eu soube que ela estava demasiado doente para trabalhar. Passado um tempo, aconteceu o mesmo ao Mizra, que era outro amigo que eu tinha, um rapaz bonito como uma menina, como a Asma. Também o levaram para o escritório e nunca mais o vi. Ou melhor, vi-o duas vezes, mas não falei com ele. Vi-o entrar no escritório na manhã seguinte. E depois vi-o sair, no dia a seguir. Dizem que foi enviado para outra fábrica mais a norte. (Cruz, 2013: 378)

Registando que, no caso deste romance, o autor mantém a entropia narrativa que assinalámos em *A boneca de Kokoschka*,

principalmente pela sistemática interrupção-interseção de várias linhas narrativas, cumpre referir que, no caso de *Os dez livros de Santiago Boccanegra*, a disrupção formal ocorre quer a partir da inclusão de faturas, cartas, notícias de televisão, etc. (Santos, 2016: 31, 99, 246-247, respetivamente), quer com o facto de a técnica de (de) organização dos acontecimentos exigir que, para (re)construir as histórias postas em cena, o leitor proceda a um maior realinhamento das suas expectativas, obrigando-o a constantes recuos na leitura de múltiplos fios narrativos literalmente baralhados e (aparentemente) distribuídos de forma aleatória entre 1349 e 2016.

Um exemplo também interessante de subversão da linearidade narrativa, pelo modo como constantemente obriga o leitor a interromper o fio da meada da vida que se vem contando, é, sem dúvida, o do romance *Astronomia* de Mário Cláudio. Tal sucede não apenas em virtude do uso, agora sistemático, intenso, de colagem de frases ou de excertos de maior extensão (de variada autoria, remetendo-se a indicação bibliográfica para notas finais), de reproduções de páginas de livros e de ilustrações, de pautas de música ou de fotografias de objetos tão banais quanto uma escova de dentes (a do próprio autor) e tão pessoais quanto o diploma do ensino primário (Cláudio, 2015: *passim*; 141, 155; 437; 335, 190, respetivamente, entre outras).

Além disso, o leitor vê-se confrontado com uma certa inversão cronológica, na medida em que as três partes do livro, narrando embora o arco biográfico que compõe o crescimento humano (da infância à velhice), o fazem (con)fundindo as características próprias do biografado em cada um dos estados de desenvolvimento. É assim que, em *Nebulosa*, encontramos “o velho” a fazer de menino; em *Galáxia*, “o rapaz” a fazer de rapaz, de facto, mas também o rapaz em substituição do adulto; e em *Cosmos*, “o menino” a representar

o biografado na sua idade presente.⁷ Pelo meio, ficam os inevitáveis exercícios metaficcionalis abertos, relativos ao desvendamento do trabalho de bastidores da escrita que o ocupa e que vai abrindo as gavetas da memória pelos dentro de uma “casa demolida” (Cláudio, 2015: 17, *passim*), metáfora, afinal, da própria escrita, ou, talvez melhor, do próprio ato de escrever (Cláudio, 2015: 293-294, 346-348, 382, 422, entre outros).

No tempo que corre, em que se diz que o género romance já não é o que era, e de facto não o é, não poderia sê-lo, apesar de, naturalmente, continuarem a ser publicados livros que seguem linhas narrativas de índole tradicional, dissolvem-se, portanto, algumas, ou, em certos casos, todas as canónicas categorias narrativas. Narrador, ação, tempo, espaço e personagem implodem em vários níveis e graus, definitivamente construindo um texto de fruição em detrimento de um tradicionalmente apetecível texto de prazer (Barthes, s./d.:

7 “Decididamente não consegue o Tio-Anjo enganá-lo com as suas manhas, se bem que o tente muitas vezes. E numa madrugada de Primavera o velho assusta os Pais com um estranho ralo na respiração, e acomete-os a suspeita de que se trata do terrífico garrotinho, outra moléstia que desencadeia o pânico. Os carros não circulam, a guerra desembestada impõe restrições ao consumo de gasolina, os transportes colectivos imobilizam-se e a cidade estende-se-lhes em redor, ventosa e vazia. O Pai toma o velho nos braços, e lá se apressam para o hospital, de coração nas mãos, calcorreando as ruas onde não se descortina vivalma” (Cláudio, 2015: 28-29)./“Obedecendo ao tropismo que fatalmente o impele para norte, o rapaz transfere-se para a mais medieval universidade pátria” (Cláudio, 2015: 219). “(...) Mas o rapaz aprende a conviver com outros comportamentos, pertinazes na rotina do seu país, que marcam as andanças de um grupo afinal exíguo de literatos, se se quiser circunscrevê-lo à meia dúzia de efectivos criadores” (Cláudio, 2015: 286)./“O menino pede tão-só um meio copo de vinho como o que consome ao repasto, mas não necessariamente da mesma denominação, nem sequer de qualidade idêntica, lembrando-se do milagre das bodas de Canaã em que a água do Jordão se transforma em néctar de primeira escolha, servido ao termo do banquete. E por entre a surpresa geral circunvaga entretanto a mirada pelas mesas da sala, colhendo personagens e histórias para as intrigas que tece” (Cláudio, 2015: 419).

49⁸). Em consequência, e definitivamente também, porque se altera a nossa “fé poética”, a coleridgeana suspensão voluntária da descrença transforma-se em suspensão voluntária da crença (Arnaut, 2002: 244). E, talvez, em conjunto com a constelação ficcional antuniana, um dos melhores exemplos desta dissolução-subversão a todos os níveis seja o romance *Gnaisse*, publicado por Luís Carmelo em 2015.

Simultaneamente recuperando a vertente neo-naturalista a que fizemos menção, o protagonista (o professor), como viremos a saber, ou a confirmar, na segunda parte, revela-se passível de ilustrar o anormalismo patológico (resultante, no caso, do desequilíbrio da faculdade de pensamento), tão ao gosto de Abel Botelho.⁹ Com efeito, apesar da tentativa de Eleanor para justificar e classificar as atitudes do irmão como brincadeira, não podemos deixar de ponderar que o facto de LC “falar sozinho pelas ruas da vila”, ou de “repetir incessantemente um nome que ninguém entendia”, aponta para um desajustamento psicológico que nos leva a considerar que o comentário feito sobre a refiguração espacial empreendida pela personagem possa, deva, afinal, ser estendida a toda a primeira parte da obra: “(tudo se passava na cabeça de LC)” (Carmelo, 2015: 111, 114, respetivamente).

Relativamente à subversão formal, registe-se que nas últimas catorze páginas (correspondentes a treze blocos numerados), atra-

8 Por oposição ao texto de prazer, “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática **confortável** da leitura”, o texto de fruição é “aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem”.

9 Tendo em mente os comportamentos e as opções ditas normais, também o romance *Astronomia* de Mário Cláudio pode cumprir algumas afinidades com o (neo-)naturalismo, na medida em que, claramente, a personagem assume a sua homossexualidade.

vés de uma prática metaficcional diegeticamente manifesta¹⁰ e que podemos classificar como dupla ou em espelho, porque permite compreender a própria metaficcionalidade da primeira parte (linguisticamente manifesta e dissimulada),¹¹ desmonta-se (explica-se ou justifica-se), mais uma vez mas com as devidas variantes, a narrativa inicialmente contada. Esta é distribuída por seis capítulos (identificados pelas letras de A a F), divididos em treze blocos (também numerados) que se oferecem em constante mutação, cada um deles reescrevendo, completando e, por vezes, corrigindo-alterando, a informação relativa ao(s) correspondente(s) bloco(s) anterior(es).

Mas, mais importante do que os aspetos que acabamos de referir, julgamos que o protagonista de *Gnaissance* permite ilustrar uma das características mais interessantes da nova tendência (reflexo, sem dúvida, da própria fluidez do mundo em que vivemos e do modo como o próprio *eu* se encena e encena o *outro*). Referimo-nos ao facto de a sua composição enquanto personagem não resultar já, propriamente, de uma técnica canónica, em que o retrato físico

10 Além dos exemplos citados no corpo do texto, na página 118 viremos a saber que a obra 222/"Gnaissance", subtítulo da primeira parte, é da autoria de LC.

Segundo Linda Hutcheon, a autorreflexividade, a metaficcionalidade, das obras pode expressar-se segundo dois modos: o diegético e o linguístico, subdividindo-se estes nas formas manifestas e dissimuladas. Na forma manifesta do modo diegético, a autorreflexão e a autoconsciência descortinam-se, por exemplo, através de comentários que vão sendo tecidos sobre o próprio ato de escrita. Na forma dissimulada, a autorreflexão é implícita e, no caso dos textos do modo diegético, ela manifesta-se através de modelos axiomáticamente incorporados que se prendem, entre outros, com as expectativas que determinados paradigmas literários criam no leitor (indicação de género) (Hutcheon: 23, 31-32).

11 A forma manifesta do modo linguístico (ver nota 10) diz respeito a textos em que a autoconsciência decorre não da exposição do nível semântico, mas da exposição do nível estrutural da obra (Hutcheon: 28-29). A forma dissimulada deste modo linguístico pode ser atualizada através desses casos extremos em que parece instaurar-se o caos linguístico e, por consequência, semântico.

e psicológico dos seres que povoam o universo ficcional é dado a corpo inteiro, isto é, de uma forma espessa, com contornos definidos (através de processos de caracterização direta ou indireta).

Pelo contrário, em paralelo, ainda, com a desagregação estrutural das narrativas, a personagem, na esteira do que já é possível verificar em certos romances post-modernistas, parece cada vez mais despenhar-se “no parapeito de si mesm[a]” (Antunes, 2015: 179), transformando-se, ou, melhor, continuando a transformar-se, no que Stuart Hall designou por “celebração móvel”, maneira outra, afinal, de referenciar o sujeito coevo como produto de uma sociedade também ela em crescente grau de desagregação e de transformação (Hall, 1997: 13-14). Por configurarem e por permitirem ilustrar uma das vertentes da nova teoria de construção do ser romanesco, são, então, a este propósito, particularmente interessantes as considerações tecidas sobre a aluna por quem o professor se apaixona:

Porventura o mais curioso é que nunca fui capaz de a descrever fisicamente. Ela tinha a sinuosidade do instante, a magia de um agora muito volátil. Sorria como uma água a escorrer pelos dedos, como acontece com aqueles poemas ilegíveis que apenas mostram a sua face através do ritmo de uma ou outra imagem encoberta pelo siflar do vento. Era realmente um ser que fugia à certeza das linhas. Por vezes era morena, outras vezes era loura. Em certos dias gaguejava sem parar, noutros falava com o sotaque dos nautas. Os lábios ora apareciam largos como uma baía, ora se deixavam moldar às formas de um dique. As pernas eram baixas e magras, mas havia dias em que o cansaço, ou uma certa inércia lhe davam às carnes aquele desapego que é próprio de quem engorda com os anos. O que acontecia com o corpo acontecia também com o nome. Pode achar-se estranho, mas garanto que o nome dela sempre me foi impronunciável. (...) Ter-me-ia sido impossível descrevê-la física e corporalmente na barra de um tribunal ou tão-só

evocá-la a um amigo (...) na barra noctívaga de um bar. Era uma pessoa que flutuava (...). (Carmelo, 2015: 10-11)¹²

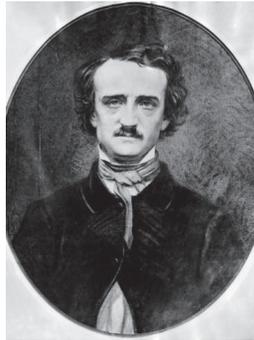
Se a morfologia desta que designa por “mulher sinal’ (...). Não um ‘sinal’ da pele, mas um sinal que balbucia a claridade na escuridão” (Carmelo, 2015: 16), se dissemina, sendo sujeita a constantes refigurações pelo tempo-espço do próprio labirinto da obra, no que a ele, professor, diz respeito, devemos sublinhar que a flutuação-indefinição da caracterização é parcialmente resolvida pelo recurso a uma prática intertextual (interartística, no caso) que tem vindo a ser usada de forma assinalável na ficção mais recente.¹³

Assim, não havendo também lugar à tradicional inscrição linear de listas de traços, físicos ou psicológicos, a única possibilidade de construirmos uma imagem mais nítida da personagem, numa exigência de demonstração da *enciclopédia* do leitor, decorre da comparação que estabelece com a “figura de Poe mortificado”

12 Depois de confessar ter arrumado “o nome dela para sempre na mesma caixa de bolachas Maria”, nunca o pronunciando, nunca o dando, “a conhecer a ninguém”, confessa ter sido “por esta mesma razão” que se tornou um iconoclasta: “não retenho a imagem dela de modo nenhum, nem conseguiria descrevê-la fosse onde fosse, fosse a quem fosse. Para mim, ela tornou-se num ser que flutua e que emerge a partir da amálgama incerta do universo (esse nada sem fim que se acotovela no que não conseguimos dizer). Para mim, mais do que um estigma do desejo, ela tornou-se no plano inclinado onde me movo” (Carmelo, 2015: 28, ver 79, 90 para a reiteração da impossibilidade de pronunciar o nome dela e 98 para as poucas vezes que, em segredo, o faz).

13 Num outro exemplo, retirado de um dos romances já citados, *Astronomia* de Mário Cláudio, só é possível compor o retrato da professora de Português, que recorda como “uma senhora roliça como a fada madrinha, imaginada por Walt Disney para a *Gata Borralheira*” (Cláudio, 2015: 191) se o leitor ativar os esquemas cognitivos – intertextuais – que lhe permitam distinguir a fada madrinha criada por Walt Disney daquela que surge, por exemplo, na série criada por Edward Kitsis e Adam Horowitz, *Once upon a time* (2011), ou na versão do filme *Cinderela* (2015), dirigido por Kenneth Branagh.

(Carmelo, 2015: 82)¹⁴. A foto tirada por Mathew B. Brady (c. 1840) do poeta norte-americano vale, pois, as mil palavras que se economizaram na composição do retrato do professor:



15

Como tivemos oportunidade de sublinhar em outra ocasião,¹⁶ a personagem post-modernista e, para o efeito, tendo em conta as ligações estéticas acima mencionadas, a personagem do romance hipercontemporâneo é construída em *vibrato*, ou em diferentes escalas de *vibrato*, de acordo com as particularidades técnicas do autor, isto é, não através de uma *sonoridade* límpida, clara, mas, pelo contrário, através de ondulações expressivas, de quase ecos, em certos momentos, do som tornado escrita.

Regressando ao livro que nos tem ocupado, *Gnaissance*, podemos sugerir que, lembrando a teoria (da formatividade) estética de Luigi Pareyson,¹⁷ a personagem, tal como a “obra de arte[,] procede de um

14 Para outras menções a Edgar Allan Poe, ver Carmelo 2015: 27, 45, 46, 64, 82, 97.

15 <<https://www.art.com/products/p15411905-sa-i3743765/american-poet-and-author-edgar-allan-poe-photographed-by-mathew-b-brady-1840s.htm>> (consultado em 8/12/2017).

16 Ver Arnaut, 2016: 7-34.

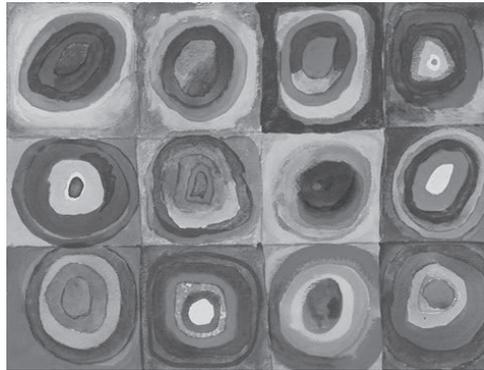
17 O conceito de formatividade é entendido “como a união inseparável de produção e invenção. ‘Formar’ significa aqui ‘fazer’ inventando ao mesmo tempo ‘o modo de fazer’, ou

ponto” – o ponto de giz desenhado no quadro pelo professor –[.] “para mais tarde se propagar de uma maneira que seguramente nos escapa” mas que “inevitavelmente nos deslumbra” (Carmelo, 2015: 6, 76, respetivamente). A propósito da aluna, o narrador confessa: “eu sabia que ela me aparecera como um primeiro ponto de uma série de outros pontos”. Posteriormente, assumirá não sentir-se cair em si, “sempre que apontava para aquele pontinho minúsculo que desenhara no quadro e que exemplificava o modo como as formas artísticas ganham vida própria, encontrando os seus caminhos livremente” (Carmelo, 2015: 12, 21, respetivamente). Assim, em concomitância, o pedido feito aos alunos pelo professor, que viremos a saber chamar-se Leonel, para que imaginassem a teia de relações entre esse primeiro ponto de giz e um segundo e um terceiro “que não chegaria a definir” (Carmelo, 2015: 5) pode, na mesma linha metafórica, fazer-se corresponder ao trabalho de decifração que a *nova* composição da personagem exige do leitor. Este, porém, tal como os alunos do anfiteatro, parece nada mais conseguir fazer do que, surpreendido, “deambular” os olhos “em fogo-de-artifício” (Carmelo, 2015: 5) porque, afinal, as pessoas-personagens “são labirintos que avançam com dois pés na terra e outros dois instigando a tempestade” (Carmelo, 2015: 40).

Fluída, líquida, fantasmagórica, pela ausência de contornos nítidos e objetivos, a construção dos seres romanescos nesta obra (e, por extensão, em outras narrativas) permite-nos, ainda, propor um paralelismo, com o *Estudo de cores em quadrados com anéis concêntricos*, de 1913, uma das mais conhecidas obras-primas abstratas de Vasily

seja, ‘realizar’ só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são formas” (Pareyson, 1993: 12).

Kandinsky, aliás bastas vezes referida na tessitura textual (Carmelo, 2015: 8, 22, 39, 40, 50, 57, 101):

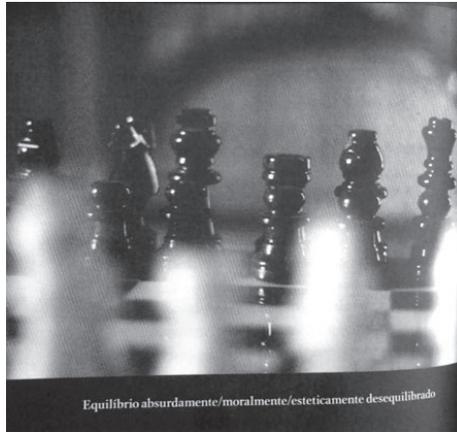


18

Numa dimensão mais restrita, a relação intertextual-interartística (esta, mais uma vez) plenamente assumida pelo narrador, permite ilustrar o modo como se *desenha* a aluna:

Foi a última vez que me lembro de ter sentido a sua presença, ainda que através de uma feição florescente e fugidia (por sinal, muito parecida com os círculos concêntricos que Kandinsky concebera e que ela, nas noites da Normandia, tão bem imitara na fogueira, assoprando e manipulando a arte do fole). (Carmelo, 2015: 50, ver 40)

O equilíbrio de construção da personagem e, para o mesmo efeito, do romance, só pode ser, então, “absurdamente/moralmente/esteticamente desequilibrado” (Cruz, 2013: 202):



Numa conclusão ainda em fase de desenvolvimento e de acabamento, julgamos que, não obstante a inevitável existência de romances obedientes a uma prática tradicional, a ficção portuguesa escrita e publicada a partir do virar do século, ou, por outras palavras, a ficção hipercontemporânea, é passível de integração em dois grandes grupos, cujas características, no entanto, se não excluem mutuamente, e que, de uma forma ou de outra, se enraízam nas práticas post-modernistas – a celebratória e a moderada:

- 1. Narrativas (romances e contos) intermediais que é possível dividir em dois conjuntos:
 - 1.1. aquelas em que a intermedialidade se consubstancia de modo aberto, pelo recurso à intertextualidade interartística, isto é, pela inclusão na materialidade das palavras de imagens de teor diverso (desenhos, fotografias, reproduções de quadros, etc.);
 - 1.2. as que, de modo dissimulado, põem cena práticas intertextuais – no sentido restrito da relação texto-texto e/ou na medida em que convocam, sem as reproduzir, as imagens que acima mencionámos.

- 2. Narrativas estrutural e formalmente reveladoras de linhas de entropia variada (na esteira das variantes do Post-Modernismo), em que prevalecem ligações à composição da personagem nos moldes praticados pela geração epigonal do Realismo-Naturalismo de Oitocentos.

O que nos resta, em suma, a nós, leitores, fazer então desta novíssima produção ficcional em que a constante relação com outras artes permite propor a tipologia do romance intermedial? Não cremos que resposta passe por afirmar a morte do romance ou, num entendimento mais amplo e fundamentalista, propor a sua exclusão do domínio da Literatura. Talvez a solução seja aceitar tranquilamente a sua “morfologia vagabunda” (Carmelo, 2015: 15) e admitir que, nos exemplos convocados, a sobreposição da imaginação à fantasia não invalida a sua dimensão genialmente literária. Para tal, é necessário reconhecer, com Luís Carmelo, que “A fantasia não passa[] de «uma forma de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço [que] recebe os seus materiais já preparados através da lei da associação mental», enquanto a imaginação corresponde[], essa sim, à «verdadeira potencialidade criadora», mãe de toda a «inspiração» e atributo apenas dos «génios»” (Carmelo, 2015: 43).

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo (2015). *Da natureza dos deuses*, 1.^a ed. *ne varietur*. Alfragide: Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (2016). “A insólita construção da personagem post-modernista”, in Revista *Abusões*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, n.º 3, vol. 3, pp. 7-34. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/26284/19325>> [consultado em 31/12/2017].

- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BARTHES, Roland (s./d.). *O prazer do texto*. Trad. de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- BERTENS, Hans (1986). “The Postmodern *Weltanschauung*...”, in D. Fokkema e H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- BOTELHO, Abel (1898). *O barão de Lavos*. Porto: Livraria Chardron.
Disponível em <<http://purl.pt/232>> [consultado em 10/01/2018].
- CANCELA, H.G. (2014). *Impunidade*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CARDOSO, Dulce Maria (2009). *O chão dos pardais*. Alfragide: ASA.
- CARMELO, Luís (2015). *Gnaisse*. Lisboa: Abysmo.
- CLÁUDIO, Mário (2015). *Astronomia*. Alfragide: Dom Quixote.
- CRUZ, Afonso (2012). *A boneca de Kokoschka*. 2.^a ed. Lisboa: Quetzal [2010].
- CRUZ, Afonso (2013). *Para onde vão os guarda-cuvas*. Carnaxide: Objectiva.
- HALL, Stuart (1997). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP & A.
- HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen.
- mãe, valter hugo (2004). *O nosso reino*. Lisboa: Temas e Debates.
- mãe, valter hugo (2006). *O remorso de baltaçar serapião*. Porto: QuidNovi.
- mãe, valter hugo (2010). *Amáquina de fazer espanhóis*. Carnaxide: Objectiva.
- MÃE, Valter Hugo (2011). *O filho de mil homens*. Carnaxide: Objectiva.
- MARQUES, Margarida de Araújo e (2010). “A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares”. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino), apresentada à FLUC. Disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/17580/1/TESEFINAL.pdf>> [consultado em 31/03/2017].
- PAREYSON, Luigi (1993). *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes. Disponível em <<https://>

pt.scribd.com/document/262293255/PAREYSON-Luigi-Estetica-Teoria-Da-Formatividade> [consultado em 28/09/2017].

REAL, Miguel (2006). “O Neo-Naturalismo”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 19 de julho, p. 22.

REAL, Miguel (2010). “Sem tecto, entre ruínas”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 27 de janeiro, p. 10.

REAL, Miguel (2011). “A epifania do amor”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 5 de outubro, p. 13.

REAL, Miguel (2015). “A impossibilidade do retrato”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 27 de maio, pp. 14-15. Disponível em <http://gnaisse.luiscarmelo.net/wp-content/uploads/2015/04/MiguelReal_Gnaisse.png> [consultado em 15/04/2016].

SANTOS, Pedro Marta (2016). *Os dez livros de Santiago Boccanegra*. Alfragide: Teorema.

TAVARES, Gonçalo M. (2003), *Um homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2004), *A máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2004), *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2007), *Aprender a rezar na era da técnica*. Lisboa: Caminho.

A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE HIPERFICCIONAL DA NOVA LITERATURA PORTUGUESA: PATRÍCIA PORTELA, AFONSO CRUZ E JOANA BÉRTHOLO

THE PAGE AS HYPERICTIONAL HYPOTHEIS IN THE NEW PORTUGUESE LITERATURE: PATRÍCIA PORTELA, AFONSO CRUZ AND JOANA BÉRTHOLO

Sofia Madalena G. Escourido

Universidade de Coimbra

RESUMO

Verifica-se hoje, nas novas gerações de autores, que a possibilidade material da página tipográfica se tornou uma interessante, e assumida, forma de exercitar a criatividade estética. Auxiliados por mecanismos gráficos e tecnológicos que possibilitam novas variantes num formato tão antigo como a página, alguns autores testam, num ambiente literário hipercontemporâneo, a amplitude ficcional da narrativa. Este artigo tem como objetivo contextualizar essa “tendência para a página” – uma das possibilidades da literatura atual, na convergência entre escrita, *design* e materialidade do livro impresso – nas suas vertentes pictográfica, performativa, narrativa, ou outras, recorrendo ao auxílio de teóricos como Glyn White (2005), Simon Barton (2016), Johanna Drucker (1994, 2014), Alexander Starre (2015), Jessica Pressman (2009), Alison Gibbons (2013, 2016), entre outros.

Este artigo pretende ainda abordar a produção literária, na sua variante ficção em prosa, de três autores portugueses contemporâneos – Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo – para os quais a página surge intencionalmente como possibilidade (e tendência) expressiva na construção do seu discurso ficcional.

Palavras-chave: página, metaficcionalidade, estilo, literatura portuguesa, hipercontemporâneo

ABSTRACT

Nowadays, in the new generations of authors, the material possibility of the typographic page has become an interesting, and assumed, way of exercising aesthetic creativity. Helped by graphic and technological mechanisms that make possible new variants in a format as old as the page, some authors test, in a hyper contemporary literary environment, the fictional amplitude of the narrative. This article aims to contextualize this “page tendency” – one of the possibilities of the current literature, in the convergence between writing, design and materiality of the printed book – in its pictographic, performative, narrative, or other aspects, using the help of theorists such as Glyn White (2005), Simon Barton (2016), Johanna Drucker (1994, 2014), Alexander Starre (2015), Jessica Pressman (2009), Alison Gibbons (2013, 2016) and others.

This article also intends to approach the literary production in its prose fiction of three contemporary Portuguese authors – Patrícia Portela, Afonso Cruz and Joana Bértholo – for whom the page intentionally emerges as an expressive possibility (and tendency) in the construction of its discourse fictional.

Keywords: page, metafictionality, style, Portuguese literature, Hypercontemporary

DA LITERATURA AO LIVRO

O risco do novo em literatura está relacionado não só com as inevitáveis sobrevivências do passado (que se celebra, que se procura intensificar ou a que se reage), mas igualmente com distintivos traços individuais, particularidades que cada autor traz como marca do novo para dentro do ambiente literário. No jogo evolutivo a que também a literatura não se pode esquivar, a evolução da dinâmica histórico-social inscreve ainda nos textos novos temas, lugares e formas de ser literário. No entanto, não interessa o novo em si mesmo como premissa de impossibilidade, apenas o singular entre os

demais que desafie através das suas obras o que já se escreveu e leu até um determinado aqui – neste caso, até Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo, autores que encaram a página impressa como possibilidade hiperficcional da nova literatura portuguesa. Mas comecemos pelo princípio, a literatura.

Para Michel Foucault, a noção de *literatura* é eminentemente moderna, embora possa ser reportada a textos muito mais antigos. “A partir do século XIX”, escreve, “a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (Foucault, 2000: 409), informando que o discurso literário possui elementos comuns que o tornam reconhecível como tal. E assim emerge a noção de *literatura* enquanto função discursiva particular, distinta, que escapa ao uso convencional e automatizado da linguagem e ao reconhecimento imediato. Foucault acrescenta ainda que “doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa” (*idem*, 61). É a (moderna) forma de ver e contar o objeto que permite ao mesmo multiplicar-se como reflexo ou contraste, sendo as subversões na linguagem – nomeadamente a profanação dos dispositivos que a moldam, contaminam e controlam – o que propicia a conquista de novos territórios de papel.

Raymond Williams examina o desenvolvimento histórico e social do termo *literatura*, começando pelas ligações desta com a alfabetização e os livros impressos, passando pela escrita criativa como prática cultural e chegando ao conceito de crítica – em que a ênfase assenta “no uso ou consumo (ostensivo) de obras, mais do que na sua produção” (Williams, 1979: 54). Na elaboração de uma teoria materialista da cultura, Williams refere que a literatura passa – precisamente com a modernidade – de situação de leitura, algo genericamente capaz de ser lido, para uma especialização da leitura que acompanha o contexto material do desenvolvimento “da

imprensa, da palavra impressa e em especial do livro” (*idem*, 51-52). Todo o texto literário encerra então, em si, circunstâncias internas da linguagem e, ainda, a noção de consumo como parte do processo, constituindo-se uma estrutura-livro, integrada num sistema com dinâmicas particulares de produção, propagação e fruição. O livro é, pois, um artefacto muito particular, mas não isolado, integrado num sistema.

Regressando a Foucault, este afirma ainda que a literatura tem uma logística que lhe é própria, que não existiria sem os seus “aparatos industriais e científicos, urbanos e políticos, escolares e individualizantes” (Foucault, 2000: 139); e que estes não são nem atemporais nem desligados da sua condição histórica, isto é, sendo verdade que o primeiro encontro entre a linguagem e o livro ocorreu há uns 6 mil anos, no entanto, só há cerca de 550 anos essa ligação se tornou efetiva, através do livro impresso (Martins, 2002), o colmatar técnico do amadurecimento do suporte (embora o processo de maturação do projeto tipográfico, o *design* gráfico, tenha demorado mais um século ou dois a consolidar-se). Se antes da prensa o livro era demasiado caro para a grande maioria da população e ler um privilégio restrito, com esta os livros foram-se progressivamente popularizando, dando origem a gigantescos saltos culturais, como bibliotecas de clássicos, ou mesmo a alfabetização em massa e o surgimento das livrarias (Burke, 2003). O livro transformou assim o mundo, mas também se transformou.

É especificamente com a literatura moderna que ocorre a fusão entre livro impresso e literatura, pois esta última passa a produzir-se para pertencer ao livro e ser fruída através dele. A modernidade fixa a prática de o leitor se relacionar com a literatura por meio do livro e da página impressa, que é suporte, ambiente, ferramenta. Essa noção moderna de *literatura* depende intrinsecamente do livro, suporte literário por excelência, em especial do romance – formato ficcional

da modernidade que só se desenvolveu alicerçado às potencialidades técnicas da impressão, sendo curiosamente o último gênero a surgir no contexto cultural do Ocidente (Martins, 2002). A relação entre livro e literatura – e, por extensão, entre tipografia e ficção – é tão antiga quanto a existência da própria palavra *literatura* como hoje a entendemos.

LIVRO E PÁGINA

Do livro, dirijamos pois, metonimicamente, o argumento para a *página*, que tem sido, desde a invenção técnica da imprensa, uma superfície cuja capacidade de transmitir informações pode ser modificada ou amplificada. A experimentação com o desenho da página no romance, historicamente circunscrita a práticas experimentais modernistas e pós-modernistas, tem-se alargado no presente ao mercado editorial generalista. Verifica-se hoje, nas novas gerações de autores, que para alguns essa possibilidade material se tornou uma interessante, e intencional, forma de exercitar a criatividade estética. A página impressa, estipulada pelos limites técnicos da impressão tipográfica de caracteres móveis que no passado limitava esteticamente a ação poética das vanguardas, como lembra Jorge dos Reis (Reis, 2013), é hoje o suporte que permite a alguns autores estabelecerem também os seus limites criativos – uma manipulação formal que é auxiliada por um rigoroso planeamento e desenho da sua superfície, incluindo o seu espaço branco (que é agora elemento de valor estético e de articulação com as formas impressas).

Patrícia Portela (n. 1974), Afonso Cruz (n. 1971) e Joana Bértholo (n. 1982) são três autores portugueses que publicaram a primeira obra de ficção em prosa quase na mesma altura – *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*, em 2007; *A Carne de Deus*, em 2008; e *Diálogos para o Fim do Mundo*, em 2009, respetivamente –, mas destacam-se dos demais contemporâneos

por serem também autores que testam as potencialidades materiais do livro impresso, sendo que o fazem para um mercado editorial assumidamente competitivo, com tiragens similares a outros da mesma geração que não escolhem intencionalmente usar a página como dispositivo medial e metaficcional ou desenvolver convenções gráficas específicas para a construção do seu discurso literário. A página, componente indissociável da ideia de livro impresso, será então tomada como unidade de sentido e reflexão, uma vez que para os três autores selecionados para esta reflexão os vários elementos textuais ocorrem e se manifestam tendo quase sempre em conta a sua fronteira: desde a margem que só se ultrapassa quando o propósito ficcional é encenar e problematizar uma transgressão (como ocorre em *Para Cima e Não Para Norte* (2008), de Patrícia Portela), à inscrição de um modelo gráfico numa página que é replicado ao longo do livro, ou mesmo em toda a coleção (as duas colunas de texto e as capitulares que encenam e separam os vários verbetes de uma enciclopédia¹, por exemplo), ou até inserida num jogo metaficcional que se serve das notas de rodapé e da sua localização convencionalizada no pé da página², ... os exemplos são inúmeros. A página será, assim, uma metonímia para os processos narrativos e ficcionais que envolvem a superfície da página impressa nestes três autores.

Não é negligenciável o facto de o advento das novas tecnologias digitais ter permitido um acesso mais alargado ao *design* da

1 O exemplo referido é a coleção *Enciclopédia da Estória Universal*, de Afonso Cruz, concretizada já em 7 volumes: *Enciclopédia da História Universal* (2009, o título do primeiro livro foi apropriado para nome da coleção), *Recolha de Alexandria* (2012), *Arquivos de Dresner* (2013), *Mar* (2014), *As Reencarnações de Pitágoras* (2015), *Mil Anos de Esquecimento* (2016) e *Biblioteca de Braşov* (2018).

2 A título exemplificativo, referência a BÉRTHOLO, Joana (2010). *Diálogos Para o Fim do Mundo*. Alfragide: Editorial Caminho; e a PORTELA, Patrícia (2016). *A Coleção Privada de Acácio Nobre*. Alfragide: Editorial Caminho.

página incomum (embora ainda assim circunscrita por aquilo que um computador e um programa de paginação permitem) e um significativo número de autores contemporâneos, em vez de se sentirem ameaçados, foram inspirados por este desenvolvimento tecnológico e escolheram intencionalmente re-imaginar o *layout* tradicional do texto numa página, alicerçando nela as estruturas das suas narrativas e, por extensão, os processos de leitura subsequentes. Entre a nostalgia bibliófila e a euforia tecnológica, para as novas gerações de editores, *designers* e escritores o digital (e as suas potencialidades) não é uma ameaça à cultura do livro impresso, como aliás afirma Jessica Pressman: “the threat posed to books by digital technologies becomes a source of artistic inspiration and formal experimentation in the pages of twenty-first-century literature” (Pressman, 2009), mostrando que, pelo contrário, este se converte numa ferramenta poderosa para “construir” (escrever, concetualizar, editar) melhores livros.

A literatura – pelo menos no caso português, em que a expressão na economia das edições digitais não é ainda significativa³ – não se sente hoje ameaçada pelas novas tecnologias, antes estas se tornaram uma componente da produção literária contemporânea, ao disponibilizarem instrumentos e utensílios essenciais à conceção de objetos-livros que cada vez mais desafiam o próprio *medium* a alargar as suas potencialidades e a realizar um exercício de autorreflexão. Pressman complementa ainda a sua intuição sobre esta tendência do romance a partir do ano 2000 insistindo na ideia de que, apesar

3 Os estudos sobre hábitos de leitura em Portugal carecem de uma atualização que acompanhe consumos e comportamentos, mas há que destacar a mais recente síntese, feita por SILVA, João Pedro Tavares da (2016), *O Perfil do Consumidor de Livros Eletrónicos em Portugal*. Tese de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro. Instituto Superior de Contabilidade e Administração: Aveiro.

de estes livros nos fazerem lembrar outros mais antigos, o seu tom e ambição são agora necessariamente diferentes (e nesse sentido relativamente originais na abordagem estética):

(...) it is more than a just a coincidence: it is an emergent literary strategy that speaks to our cultural moment. These novels exploit the power of the print page in ways that draw attention to the book as a multimedia format, one informed by and connected to digital technologies. They define the book as an aesthetic form whose power has been purposefully employed by literature for centuries and will continue to be far into the digital age. (...) But there is something different about this aesthetic as it appears in works of twenty-first-century fiction. This focus on the book and the aesthetics it promotes is not merely another form of postmodern reflexivity in which the author toys with the reader in a layered process of simulacra. There is a decisively different tone and ambition at work in the novels of our moment. (Pressman, 2009)

Nesta época da leitura em ecrãs cada vez mais evoluídos tecnologicamente (alguns até são salas inteiras a que se juntam som e outros estímulos aos sentidos), há também uma apreciação renovada pela materialidade do texto impresso, uma espécie de nostalgia do livro. Os leitores sentem-se mais atraídos pelo papel e os criativos (autores, *designers*, até editores) incorporam essa materialidade nos seus trabalhos. O papel torna-se atrativo, os seus limites e páginas desafiantes, as fontes belas, o texto por isso ainda mais belo – e continuará a conter todas as histórias que os escritores decidiram incorporar nestes livros.

LER OU VER

Mas que página, e que ficção, é esta que se serve tanto do seu suporte e o sublinha? E como ler tudo isto? Alexander Starre argumenta que

“a literary work becomes a metamedium once it uses specific devices to reflexively engage with the specific material medium to which it is affixed or in which it is displayed” (Starre, 2015: 8). Este autor realiza um estudo detalhado e minucioso sobre uma (de entre várias) importante característica da literatura contemporânea: a literatura redescobriu o formato livro impresso como *medium* artístico. Depois do apogeu dos textos eletrônicos e do desenvolvimento de inúmeros dispositivos de leitura, uma certa literatura ainda parece precisar do livro. Ao fundir narrativa e *design*, um número progressivamente crescente de autores cria assim ficções reflexivas que convidam à leitura dos formatos impressos de uma forma nova – ou, pelo menos, demarcando-se como novidade quando observados num contexto editorial em que a grande maioria dos autores seus pares não parece atribuir importância ficcional a essa fusão visual-textual.

Starre faz-nos pensar sobre tecnologia e materialidade, mas não só: analisa o livro como um *medium* a ter em conta, que importa para o significado narrativo. Ao combinar uma análise textual com contribuições da história do livro, Starre revisita ainda a estética de alguns autores contemporâneos e as ficções materiais complexas que criaram – a sua fronteira é o romance – e, ao analisar criteriosamente tipos de letra, *layouts* e até *designs* de capa, o autor inscreve estes elementos nas ferramentas de análise literária, sugerindo um modo integrado de leitura de todos os dispositivos que compõem a narrativa. É, aliás, este modo de ler que se propõe na abordagem à obra de autores como Patrícia Portela, Afonso Cruz ou Joana Bértholo.

Este cruzar de fronteiras entre o mundo narrativo do texto e a sua inscrição na página (a sua dimensão material no mundo físico) convida o leitor a repensar o livro impresso, pelo que muitas destas obras sublinham ainda as estruturas metafissionais que também são. Starre dá relevo à consideração de que “the digitization of writing and designing has radically expanded the potential reach of an

author's artistic influence” (Starre, 2015: 169), e promove o exercício especulativo de pensar se a atividade de fazer livros (editar, *estrito senso*) pode anular a sua dimensão escrita ou potenciá-la. Com uma variante: o livro em papel passou de um “medium of necessity” para um “medium of choice” (*idem*, 263).

Simon Barton é talvez das referências mais interessantes no que diz respeito à análise da produção literária contemporânea tendo como ponto de vista as suas especificidades gráficas e tipográficas, uma vez que se dedica a analisar autores do presente com esta “tendência para a página” como dispositivo não só tipográfico mas também narrativo. Barton reconhece que o leitor de um romance olha e vê a página antes de começar a ler qualquer texto disposto nela (Barton, 2016: 17). Assim, demonstra que as interrupções/variações à forma como uma página tradicional “deve parecer” podem ter um grande impacto sobre o processo de leitura. Estabelece subsequentemente, servindo-se de vários exemplos frutíferos, uma relação muito produtiva entre a aparência gráfica visual e a sua manifestação inovadora na atual prosa de ficção. É esta tendência da literatura do presente descrita por Barton que se verifica também em alguns autores portugueses, em especial (pelo uso mais intensivo e significativo) Portela, Cruz e Bértolo, por isso selecionados para esta reflexão.

O assunto não é completamente novo, mas ainda tem novidade, sobretudo quando há um número expressivo de autores contemporâneos cujas obras espelham esta tendência de usar a página como dispositivo narrativo num mercado editorial exigente e competitivo. Glyn White, em 2005, abordava já criticamente nas suas reflexões a aparência visual da ficção em prosa (aquela que se serve da presença do livro em que está inscrita), mais especificamente a sua manipulação intencional pelos autores, demonstrando que a interação de um texto com a superfície gráfica pode contribuir significativamente

para a sua interpretação. White fez ainda um levantamento do espectro de efeitos possíveis por meio do uso de dispositivos gráficos e, como exemplo, serviu-se de textos que utilizam a superfície da página de formas inovadoras e incomuns. White torna-se fundamental nesta temática porque, além de demonstrar como ler a superfície gráfica de certos autores de ficção em prosa, promove ainda uma reflexão sobre a presença do livro e a sua manipulação do ponto de vista da expressividade literária, o que permite que se estabeleça um paralelo com aquilo que Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo fazem nas suas obras: também eles usam a página como dispositivo ficcional e não meramente como repositório tipográfico-textual.

Johanna Drucker, incontornável teorizadora destas problemáticas, sublinha a ideia de que os elementos gráficos de um texto deixam de agir “as if they are just showing us what is”, e, na verdade, “they are arguments made in graphical form” (Drucker, 2014: 10), e é essencial perceber que argumentos (no sentido de dispositivos narrativos ficcionais) são esses e de que modo(s) se manifestam. Drucker identificou, aliás, duas vertentes que exemplificam modos diferentes de enunciação tipográfica, com aparatos distintos: texto sem marca e texto marcado (Drucker, 1994). No primeiro, o texto valeria por aquilo que é e as palavras na página significariam por si mesmas, sem a intervenção visual do autor ou do impressor, como se possuíssem uma autoridade que transcendesse a sua mera presença material na página. Em oposição, o texto marcado corresponderia a uma intervenção efetiva em que o criativo, certamente orientado no processo pelo autor, utilizaria as capacidades expressivas da tipografia para controlar a semântica da informação: através da manipulação dos tipos de letra e das variações de corpo tipográfico, da hierarquia dos elementos na página, da sua disposição no espaço branco ou do recurso a elementos não textuais ao longo da página, como tão bem o sintetizou mais tarde Jorge dos Reis, destacando que

“o texto marcado convoca o leitor para leituras que se situam a níveis diferentes na mesma página” (Reis, 2013: 6).

Este segundo modo de enunciação (o texto marcado) descreve bem o trabalho criativo de Portela, Cruz e Bértholo, uma vez que também as suas obras se constituem por meio de diferentes níveis de leitura. Poderia ler-se, por exemplo, *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016), de Patrícia Portela, sem nunca se saber que o livro é o quarto momento de uma ideia-personagem que já foi *performance*, *exposição* e *vídeo*⁴, e mesmo assim fruir da sua leitura como se do catálogo de um espólio se tratasse, pois este está impregnado das características que distinguem esse tipo de publicação. O livro é uma imersão a partir de vestígios encontrados pela autora-organizadora onde são apresentados vários documentos que se diz serem de Acácio Nobre, acompanhados por uma nota sobre a grafia e as opções editoriais, seguidos do levantamento dos materiais mais relevantes desse espólio: cartas (ora manuscritas ora dactilografadas, que são também transcritas), fotografias de objetos, fac-símiles, muitos excertos de um manifesto que Acácio Nobre teria escrito, transcrições de apontamentos soltos e notas, telegramas, álbuns de esboços do artista, ainda cartas que conhecedores de Acácio dirigiram a Patrícia Portela, e até o registo de afazeres escritos em papéis de duvidosa legibilidade; e termina com o aparato crítico devido: uma cronologia

4 “Acácio Nobre” é na verdade uma encenação ampla, pois, antes de ser circunscrito, catalogado, organizado e aprisionado em livro em 2016, já havia sido um personagem explorado pela mesma autora no ambiente das artes performativas, em quatro obras distintas. Tudo começou em 2009, numa peça sonora à qual chamou *AudioMenus II – O Chiado de Acácio Nobre*; e nesse ano (2009) realizou ainda o vídeo *Cidades ao Alto*, a partir da obra de Acácio Nobre. Em 2010 seguiu-se uma performance-concerto com o mesmo título que viria a ter o livro, *A Coleção Privada de Acácio Nobre*; e, em 2015, *Parasomnia*, nome dado por Patrícia Portela à reconstrução de uma instalação de Nobre para o Museu do Chiado – práticas artísticas que exibiam já uma discreta ou manifesta matriz literária.

acaciana, agradecimentos e um índice da coleção. Mas, numa outra camada de sentido, a autora usou as páginas como se usam graficamente no catálogo de um espólio mas para inscrever nelas, com esta estrutura gráfica como alicerce, uma figura ficcional à qual inventou toda uma vida: Acácio Nobre.

Mantendo o foco nos níveis de leitura, poderíamos referir alguns verbetes da coleção *Enciclopédia da Estória Universal*, de Afonso Cruz: um projeto borgiano a lembrar uma biblioteca infinita, em que se coleciona histórias, pensamentos, definições e parábolas de autores reais ou imaginários. Em pequenas entradas de *A a Z* (mas que nunca passam por todas as letras do alfabeto), A. Cruz vai tecendo enredos que explicam filosofias e expondo pensamentos que atam nós de uma narrativa mais vasta. Para isso, recorre à sabedoria que a Humanidade acumulou ao longo dos séculos ou inventa ele próprio novas teses e conceitos, estabelecendo um diálogo literário e filosófico, mas também intrinsecamente gráfico. Por exemplo, no volume *Recolha de Alexandria* (2012) há verbetes que são atribuídos a Ari Caldeira, Peter Stamboliski, Eugène Faucher, L. Ventura, Tsilia Kacev, entre outros. Num primeiro nível temos o texto de Afonso Cruz, autor que assina todo o volume, organizado em colunas e encimado por capitulares. A maioria destes elementos permanece nos outros tomos da coleção (o tipo de letra, nos seis volumes, é o mesmo, bem como a mancha de texto e a arrumação de dispositivos como as cabeças e pés de página), com variações pontuais – como a supressão das duas colunas de texto e a inclusão de ilustrações subordinadas a verbetes-personagens no volume *As Reencarnações de Pitágoras* (2015), ou uma zona textual que ocupa uma coluna em vez de duas e várias páginas no volume *Mar* (2014). Mas, num segundo nível, temos a relação que o leitor pode estabelecer entre o texto de Afonso Cruz e o do autor em que se baseou (e que ele coloca a assinar os textos) ou até mesmo entre textos anónimos, máximas e sentenças e o modo como o autor os deturpou,

para perceber o que sobreviveu, o que foi reescrito ou mesmo aquilo em que diverge – nunca se trata de citações, mas de novos textos, releituras. E esse jogo de ambiguidades, conseguido pela aparência de verdade dessas reescritas (e que a arrumação tipográfica reforça), é tão ou mais significativo quando aquilo que se conta.

Ainda sobre a possibilidade de leitura a vários níveis, encadeada numa estrutura gráfica alicerçada na página tipográfica, em Joana Bértholo pode referir-se, como exemplo, o complexo volume de contos *O Inventário do Pó* (2015). O livro é inspirado na composição musical “Um Argentino no Deserto” (editada pela SIRRecords em 2002), da autoria de René Bertholo, constituída por 18 faixas, e Joana escreve o mesmo número de contos, aos quais dá, aliás, títulos de acordo com os nomes das faixas; e serve-se ainda de momentos da vida do artista René para neles alicerçar as suas ficções. Mas não se trata de uma biografia romanceada: Joana refere-se a René biografando-o de modo paralelo, falando dele como se falasse de outrem ou de outras coisas, evidenciando assim uma proliferação de referências de diversa proveniência (dentro do âmbito artístico). É um exercício de imaginação literária, uma plataforma estética onde imagens, textos e sons são mobilizados em torno de um centro chamado “René Bertholo”. Os contos podem ser lidos sem se conhecer as referências, e cada um tem uma expressividade gráfica e ficcional autónoma, mas, quando inseridos nesse encadeamento música-texto, ganham novas camadas de sentido. Cada conto reporta também a uma arrumação gráfica particular: “Um passeio ao domingo”, por exemplo, não só desdobra Ortega y Gasset em duas personagens, passeando pela Lisboa do tempo da Segunda Guerra Mundial, como parte o texto em duas manchas/colunas, correspondentes cada uma à sua personagem. O que dizem é mais ou menos o que o filósofo espanhol diria, mas pelas palavras efabuladas de Joana Bértholo, sustentadas por uma arrumação gráfica que complexifica o jogo literário. Outro

exemplo assinalável do mesmo livro, sobre a relação do texto com a página e os vários níveis de leitura, é o conto “Os Grilos”, em que Joana usa a estrutura gráfica e concetual do *feed* do Facebook para, por meio de imagens, partilhas, gostos, clipes de som, contar alguns acontecimentos marcantes do século xx (todos anteriores à própria rede social), como o 25 de Abril de 1974, a Primavera de Praga, o fim da Guerra do Vietname, o Maio de 68. Ou, no conto “Amanhã”, a reprodução de um relatório da PIDE no qual consta o nome de uma das personagens, reforçando assim (graficamente) o carácter ficcional da narrativa: poderia ser só uma história sobre um preso político, mas a interação *design*-texto reforça sentidos e torna mais densa a ficção. E há ainda o desafio de ligar tudo isso a René Bertholo, de perceber as ramificações tecidas por Joana, que podem ser só circunstanciais (máquinas construídas pelo músico ou quadros que pintou) mas também biográficas (como este estar em França aquando do Maio de 68).

É igualmente sobre as relações texto-imagem em diversas formas e contextos que jogam com e contra as relações convencionais do visual e do verbal, ajudando a definir as práticas emergentes e, ao mesmo tempo, promovendo uma reflexão sobre a enorme importância do visual na cultura literária do presente, que incide o ensaio “Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction”, de Grzegorz Maziarczyk. O autor faz uma revisão do momento atual com vista ao estabelecimento de algumas características definidoras da prática ficcional contemporânea que explora a incorporação de elementos visuais em diferentes formas, de modos de escrita visuais e da textualidade e literariedade de imagens. Uma recolha de perspetivas e modos de lidar com as categorias escorregadias de texto e imagem em formas expressivas muitas vezes híbridas, formas essas também presentes em tantos textos de Portela, Cruz e Bértholo.

Poderiam referir-se diversos títulos de cada um destes três autores, mas, num panorama mais geralista, Patrícia Portela recorre à inserção de imagens somente nos romances *Para Cima e Não Para Norte* (2008) e *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016). Há ainda um ou outro apontamento pictográfico noutros livros – sobretudo uma interação gráfica que passa mais pela variação tipográfica, pela mancha dos textos ou mesmo pelo recurso ao espaço branco como elemento ficcional –, mas é efetivamente nestes dois títulos que texto e imagem são uma unidade constante de sentido: as imagens não desempenham funções meramente ilustrativas, são elementos narrativos. No segundo caso, as fotografias dos objetos apresentam muitas vezes legendas como “possivelmente pertencente a Acácio Nobre” (como a chávena de chá sem conjunto da pg. 71), o que instaura uma dúvida no leitor: tratando-se de um espólio de A. Nobre, os objetos não deveriam ser seus ou incontestavelmente consigo relacionados? E há ainda fotografias de objetos com legendas dúbias e incompletas, cujo desafio do leitor é tentar ligá-las à narrativa (como a da pg. 150, com a legenda “Espólio AN/1001 Pronunciador de prazeres em ouro velho e...”), uma vez que criam atrito na leitura, dúvida e variação. Em *Para Cima e Não Para Norte* é precisamente uma questão gráfica o assunto da ficção: há um ponto plano, que se arrasta pela página e quer ter mais dimensões, e a representação dos sólidos, dos volumes e das texturas que a linguagem não consegue representar faz-se com recurso à ilustração, seja inserindo fotografias, seja fazendo da tipografia imagem (arrumando-a em círculos para narrar um pensamento circular, dispersando-a em amálgama não para representar mas para contar ideias que se sobrepõem, ou invertendo, repetindo, duplicando, apagando partes, aumentando, diminuindo, ...), ou mesmo fundindo palavra e imagem, como na esquematização de um ataque de pânico (pg. 82), em que “a-c-a-m-i-n-h-o”

e “d-e-c-a-s-a” são interrompidos por um fosso em que repousam as palavras “medo invisível”, ou em casos em que a tipografia se torna quase só imagem, devido ao *looping* da repetição (como o rodapé ao corte que surge na pg. 174 e vai até à 201 – no início o leitor ainda tentará perceber a sua legibilidade, mas depressa aceitará que são palavras e frases e caracteres sem grande sentido, a lembrar os rodapés televisivos).

Em relação a Afonso Cruz, os seus livros vivem muito desse hibridismo e os que mais se destacam, pelo rácio imagem-texto, ou mesmo pela simbiose plena destes dois elementos ficcionais, são *O Pintor Debaixo do Lava-Loiça* (2011), *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (2013), *As Reencarnações de Pitágoras* (2015), *Jalan Jalan – Uma Leitura do Mundo* (2017) e a generalidade dos livros infantis ilustrados do autor. A imagem, em A. Cruz como em poucos autores de romances da sua geração, conta a história e é parte indissociável da mesma. Se esta for retirada, como aconteceu nas edições posteriores de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* ao capítulo introdutório ilustrado a cores, por questões de economia editorial, o romance está a ser amputado em parte: ao chegar-se à página em que se fala da escravidão nas fábricas de brinquedos, já foi quebrada a relação com o conto ilustrado inicial que falava da magia do Natal e de onde vinha – precisamente dessas fábricas –, numa analogia por oposição texto-imagem (o que se dizia no texto entra em contradição com o exposto nas imagens). Felizmente as fotografias a preto e branco deste romance não foram também retiradas, pois não interferiam com questões orçamentais de impressão, e assim o texto ainda mantém uma relação muito próxima com a imagem, ainda que não seja já a mesma que era.

Em Joana Bértholo a imagem não desempenha o papel narrativo-gráfico mais significativo, embora esteja presente. *O Lago Averso* (2013) e *Havia* (2012) são os livros desta autora em que o recurso

ficcional imagético é mais vincado. No primeiro, há sobretudo fotografias a preto e branco, que, mais que ilustrar a narrativa, lhe dão densidade – por exemplo, não há uma descrição física da protagonista, mas há fotografias da mesma encadeadas no romance, que servem essa função descritiva e caracterizadora que poderia ser atribuída ao texto e no entanto não foi. No segundo caso, os contos de *Havia* são todos precedidos de uma ilustração que contraria, diverge, deturpa, altera de algum modo o que o conto a seguir narra, num jogo literário em que a imagem está lá não para complementar mas para ser uma outra leitura possível.

Contudo, nem só de imagens vive a literatura contemporânea; na verdade, muitos são hoje os dispositivos, não apenas pictográficos mas também tipográficos, ao serviço da expressividade numa página (e, por analogia, num livro): pontuação, notas de rodapé, epígrafes, tipografia (tipos de fonte, tamanhos), *design* de capa, espaços brancos (mancha gráfica, margens, entrelinha, outros). Nos vários ensaios de *Mar(k)ing the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, demonstra-se como esses dispositivos, quando intencionalmente manipulados, afetam o significado de um texto literário. Ao pôr em foco a importância desses elementos textuais tradicionalmente ignorados pela crítica literária, Henry *et al.* abrem caminho para um exercício similar em alguns dos livros de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo, auxiliando no levantamento dos dispositivos tipográficos que não são neutros em termos de significação, e ainda permitindo de entre esses separar aqueles que transbordam de autorreferências satírico-significativas ao seu código bibliográfico, uma vez que se trata de autores cuja criação e leitura das obras exigiu e exige plena consciência da materialidade do texto na página.

Ocorrem nos três autores destacados nesta reflexão exemplos do uso ficcional destes dispositivos gráficos, mas o caso mais interessante é claramente o de Joana Bértholo: as notas de rodapé, que usualmente

têm a finalidade de prestar esclarecimentos ou inserir considerações complementares, cujas inclusões no texto interromperiam a sequência lógica da leitura, são para J. Bértholo sempre outra coisa, um recurso criativo particular. Desde o seu primeiro romance, *Diálogos para o Fim do Mundo* (2010), que as notas de rodapé ora questionam a própria narrativa e até falhas na construção ficcional (“Quantas vezes partiu o pai? Nunca contou isso.”, nota 2, pg. 12), passando por notas que vão constantemente chamando a atenção do leitor para a materialidade e natureza do livro que tem em mãos (“Mas vão concordar por muitas páginas.”, nota 3, pg. 17), ou por atualizações à narrativa (como narrar que a personagem depois se tornara pobre e fazer uma nota a dizer simplesmente “Agora.”, de modo a informar o leitor de que nunca mais deixou de ser pobre – nota 6, pg. 21), ou ainda por comentários da autora quase como se fosse uma leitora exterior à história (no texto a personagem Michael sai “instantaneamente”, e em nota diz-se “Não, acho que não foi desintegração molecular ou teletransporte, foi só urgência de sair dali, e bons reflexos.”, nota 108, pg. 195), só para dar alguns exemplos. Mas o caso mais curioso é o de um capítulo, do mesmo livro, que é todo ele constituído pelas notas de rodapé que estavam dispersas ao longo do volume (as que já apareceram até esse momento, pg. 130, e as que ainda vão aparecer), e curiosamente, mas também devido à intencionalidade autoral na manipulação deste dispositivo, essas notas, quando alinhadas num só capítulo, têm uma narratividade sequencial congruente.

Outros dispositivos também muito caros a Joana Bértholo são os índices dos seus livros: em *Diálogos para o Fim do Mundo*, o índice resulta num capítulo autónomo, a páginas tantas e não no princípio, como seria espectável; em *Inventário do Pó*, o índice é como que uma chave de leitura para o jogo estabelecido entre as faixas musicais de René/os contos de Joana/as notas biográficas sobre René redigidas por Joana; em *O Lago Avesso*, o índice está graficamente

marcado através de uma variação substancial de fontes, tamanhos e formatações tipográficas, como uma chave gráfica que abre o volume, com uma correspondência mais que meramente informativa – por exemplo, todos os capítulos que estão a negrito no índice, aparecem no romance após uma cortina negra de página dupla, e todos os subcapítulos que no índice estão a itálico correspondem no interior da narrativa a frases centradas e destacadas a itálico (e não ao início de um capítulo, como habitualmente convencionado).

Permanecendo no romance *O Lago Avesso*, outro dos dispositivos tipográficos que Joana Bértholo gosta de manipular como parte integrante da sua narrativa é a numeração das páginas. Alguns exemplos: a dupla página em que o texto é uma compilação dos títulos de vários capítulos e a sua numeração as páginas onde estes ocorrem, o que faz com que tenha 11 números de página, e não sequenciais; ou as páginas em que o texto nelas contido corresponde à peça de teatro que está a ser representada e nesses casos a numeração sequencial é interrompida para passar a ser uma espécie de relógio que marca o tempo que alguém demorou a ler/dizer aquele texto (00:03:30 ... 00:00:27, em vez de pg. 205, por exemplo, mas há outros). A este propósito, importa também referir uma ocorrência pontual da manipulação ficcional deste dispositivo tipográfico por parte da autora Patrícia Portela: a numeração do romance *Wasteband* (2014), em que se passa por exemplo da página 204 para a 205,5, ou as páginas em que a numeração é simplesmente o sinal de *undo* do teclado, correspondendo a casos em que na narrativa a ocorrência dos acontecimentos ora abranda significativamente, ora vai sendo progressivamente apagada, recuando-se na narrativa e desfazendo o que fora escrito para se voltar a um momento anterior e se reescrever tudo a partir daí.

QUE LEITORES E QUE LEITURA

A maioria dos textos de Portela, Cruz e Bértholo assume esta condição multimodal e, conseqüentemente, acompanha as discussões que se propagaram nos últimos anos em volta de como ler tais narrativas. Parece ser de Alison Gibbons a proposta de leitura e análise mais interessante para este género de obras, pois identifica como dispositivos mínimos identitários e de sentido de um texto as “multimodal metaphors” que são geradas de um modo duplo e necessário: “through both the interaction of verbal and visual modes” e “through a reader-user’s performative engagement with the text” (Gibbons, 2013: 180). Já Glyn White tinha sugerido que uma abordagem crítica a esses textos dependeria da conceção de um leitor com características particulares: “an active, determined and adaptable actual reader” e especificou que este leitor “is implied and encoded in the text but, at the same time, actual and external to it” (White, 2005: 38). Esta noção dual de leitor implicado fisicamente com o livro-artefacto e internamente com o texto e os seus mecanismos é crucial para a leitura e análise destas obras, afinal, como alerta Gibbons, “multimodal novels in their employment of multiple sensory stimuli are self-conscious of their material form, playing upon the integrative nature of cognition and embodied nature of reading” (Gibbons, 2015: 100). As ficções multimodais utilizam, portanto, “a plurality of semiotic modes in the communication and progression of their tale”, o que resulta numa relação empática com a “dynamic and embodied nature of reading” (*idem*, 101). E alerta também para o facto de, nas narrativas ficcionais multimodais, “different modes of expression are located on the page not in an autonomous fashion, but in such a way that they constantly interact in the production of textual meaning” (*idem*, 102).

Consideremos a este propósito também a necessária atitude de estranhamento do leitor perante os textos artísticos, sublinhada

por William R. Paulson: “the artistic text arises when it’s reader encounters elements for which the ordinary codes of language processed by him are not adequate, elements which are foreign to his reading process” (Paulson, 1988: 89); portanto, é o reconhecimento e a decisão do leitor o que legitima ou não esses elementos como parte constituinte da narrativa, “what really constitutes the artistic text is the reader’s decision to consider the elements hitherto unencountered as part of a new level of signifying structure” (*idem*, 90).

Definido, pois, o tipo de leitor, como ler então esta multiplicidade? Gibbons propõe uma abordagem cognitiva e estilística para a análise de géneros literários multimodais e sugere que se deve ler estes romances como se fossem artefactos literários: “as fiction and as commodity” (Gibbons, 2016: 15), isto é, não se trata apenas de uma noção de objeto com valor literário mas traz também acoplada uma noção de mercadoria – a mesma que acompanha os livros desde a modernidade. A. Gibbons reconhece que muitos escritores reagiram à objetificação redutora dos livros como produto mais ou menos plano e convencional, um artefacto entre os demais, adotando estratégias literárias que não apagam essa artefactualização do livro, antes sinalizam e sublinham nele a sua condição literária especial. Ao servir-se da estratégia de explorar o potencial da página impressa, chamando a atenção para o livro e o seu formato, o escritor reafirma a sua obra como literatura e como mecanismo, e o mercado editorial e livreiro reage em conformidade. Nesse sentido, também se torna verdade que esta *fetichização*⁵ da inscrição e da materialidade da página pode ser igualmente interpretada como estratégia de mercantilização, de criação de valor singular.

5 A expressão é inspirada num ensaio de Jessica Pressman referido anteriormente, em que se analisa o regresso fetichista ao livro no mundo digital: “the fetishized focus on textuality and the book-bound reading object – a new thing.”

Perante a predominância histórica dada ao conceito de género nos estudos literários, Gibbons defende que a melhor forma de ler estas narrativas é servindo-se de um modelo que designa de “multimodal model” (Gibbons, 2016), pois os modelos analíticos do género devem ser ampliados a fim de compreenderem também as estratégias textuais e as propriedades que tornam os romances contemporâneos artefactos multimodais. Reconhece-se que “género literário” é um conceito evasivo que gera muitos debates teóricos. Às vezes esse debate centra-se nos seus contornos, nas suas coordenadas ou génese. Mas a preocupação é a mesma: como concetualizar o conhecimento dos livros que lemos, como recombina-lo com todo o conhecimento literário que já possuíamos e se a nossa experiência e conhecimento literários afetarão ou transformarão aquilo que sabíamos antes. E, em última instância, se isso irá ou não modificar as nossas leituras subsequentes.

No rescaldo da sua revisitação às teorias de análise de género, Gibbons chega ao “Multimodal cognitive poetic model of genre” (*idem*, 21), que parece ser um modelo de análise adequado à abordagem das obras de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo. E como operar com este modelo? Ao definir uma hierarquia, A. Gibbons estabelece também uma unidade mínima de análise e de sentido que é a “foundation of the text’s style”: os “layout clusters” (*idem*, 20), grupos mínimos que compõem o *layout* do texto, referindo ainda que o estilo narrativo está impregnado de ponteiros/orientadores (“pointers”, no original) e que é a conjugação desses grupos mínimos com os orientadores o que forma o género. Se na identificação e análise da interação desses grupos mínimos com as suas orientações criativas nas obras de Portela, Cruz e Bértholo surgirem formações suficientemente originais, talvez isso possa ser traduzido, com alguma ousadia, em estilo literário: aquilo que na obra, pela sua singularidade, amplia as potencialidades do género.

A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE

Talvez a ideia da “página como possibilidade” possa ser um caminho para entender e concetualizar a singularidade estilístico-material dos três autores selecionados para este exercício narrativo – Portela, Cruz e Bértholo. Será certamente preciso repensar a questão autoral desse ponto de vista: que autores são estes, o que fazem e em que se destacam dos demais, e se será isso condição necessária e suficiente para se falar de singularidade e voz própria.

Num artigo de 2013, Paul Dawson sublinha que a questão do estilo autoral individual coloca um desafio metodológico produtivo para as teorias da narrativa, invocando que a investigação das variantes não apaga a noção de que o estilo é uma marca da identidade autoral. Além disso, mostra como a teoria da narrativa implanta diferentes concepções de estilo – como retórica ou técnica, como recurso expressivo e como material ou meio – de modo a reconceptualizar o conceito de voz narrativa, uma diferença estilística *palpável*. Interessa para esta reflexão, sobretudo, a abordagem que Dawson faz ao estilo como vestígio/traço material do ato de composição que revela a sua contingência textual: a escrita é eminentemente material e a narrativa exercício dessa materialidade; a superfície das narrativas tem matizes verbais, *design* gráfico e outros movimentos que não podem dela ser apartados, o seu estilo. O desafio de Dawson é que concetualizemos a materialidade como uma possibilidade estilística na prosa de ficção, o vestígio material do ato de escrever através do qual a intencionalidade autoral pode ser projetada.

Os livros impressos no presente (pelo menos os do recorte eletivo definido anteriormente) trazem consigo, como vimos referindo, não apenas a linguagem verbal escrita, mas também um amplo contingente de recursos visuais que vão além do uso convencional dos recursos tipográficos. A materialização desse contingente de elementos revela as particularidades dos propósitos literários de um

autor, o seu estilo como o definiu Dawson (2013). A proliferação tecnológica tem instigado em alguns autores contemporâneos a criação de novas composições textuais, sendo estas constituídas por elementos advindos das múltiplas formas de linguagem (escrita, oral e visual). Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo constituem os exemplos mais significativos no caso português – escritores de ficção em prosa, destacam-se na sua geração por explorarem a função semântica e multimodal da página impressa de um modo mais vincado e visível que em outros autores com quem partilham o mercado editorial, estabelecendo assim uma intencional e consciente relação simbiótica entre a significação linguística e o espaço tipográfico. Os seus livros são uma combinação impressa que resulta de cruzamentos e atrações textuais e gráficas, num movimento de aproximação-afastamento: jogo ora visual, ora narrativo, e sempre performativo, materializado numa série de novas características que delimitam uma inflexão temática e formal de relação – explícita e assumida – com a página tipográfica, característica do ambiente literário hipercontemporâneo em que estes autores se inserem. As explorações gráficas presentes nas obras de Patrícia, Afonso e Joana contribuem para uma maior pluralidade de modos de expressão ficcional, pois, ao ativarem intencionalmente as páginas dos livros que escrevem como elementos do seu discurso narrativo, isso resulta num renovado mecanismo ficcional.

Em Patrícia Portela, a condição do livro enquanto *performance* perpassa todo o seu processo criativo, com especial destaque para a evolução de um texto por diversas plataformas materiais e na sua dispersão em formatos tão aparentemente estranhos como um banquete ou um livro – como o livro *O Banquete* (2012), que antes foi um espetáculo com o mesmo nome cuja cenografia implicou que fosse servida uma refeição ao mesmo tempo que os espectadores saboreavam o texto. A escrita é na obra de Patrícia laboratório para a

transgressão dos limites dentro do literário, cria servindo-se de uma simbiose de meios que abrem novos percursos no processo de escrita e desenvolvimento de um objeto literário para plataformas várias de apresentação (um livro, um espetáculo, uma tela, um palco, um jardim, outros). Esta autora promove ostensivamente o contacto e o contágio entre diferentes formas artísticas num ambiente de ampla liberdade criativa e intensa colaboração, permanecendo sempre o desafio de perceber se os livros geram outros atos performativos ou se são as *performances* que se aprisionam nesses dispositivos.

A abordagem à obra de Afonso Cruz, por seu lado, poderia ser feita por núcleos, zonas, ou tipologias textuais. Cruz está a realizar (consciente ou acidentalmente), numa espécie de jogo mais ou menos obsessivo, um exercício pela variação e possibilidade. Subdividindo a obra deste autor em pelo menos três zonas claramente identificáveis (grandes narrativas, narrativas mais pequenas e enciclopédias) e uma um pouco mais nublosa (que se desloca de dentro das outras três mas ainda não é autónoma, como os livros ilustrados que divagam pela fronteira do livro infantil mas não repousam nela, ou outras variações ficcionais como uma quase peça de teatro), a ideia de livro é a fronteira para tudo o que Afonso Cruz cria. Essa obra híbrida, tendo o literário como limite que a circunscreve, parece demonstrar que este autor quer experimentar uma biblioteca de possibilidades com grande enfoque gráfico na página impressa.

A prosa ficcional de Joana Bértholo, tanto nas narrativas mais breves, como *Havia* ou *Inventário do Pó*, quanto nas mais vastas – *Diálogos para o Fim do Mundo* e *O Lago Averso* – “tenta” a convenção mais clássica de géneros literários. E aqui a aceção do verbo “tentar” é usada em diversos sentidos, do experimental ao provocatório. Nesta autora a metaficcionalidade está bastante vincada e por isso os textos de Bértholo como que se pensam a si próprios: são vários os mecanismos e formas textuais de autoconsciência que

ocorrem na sua prática textual, há uma narrativa contida dentro ou além da própria narrativa que se serve do dispositivo tipográfico para problematizar a sua natureza, implicando um discurso que se vira para si mesmo e questiona a forma de produção literária e as suas circunstâncias de inscrição (como os índices, as singulares notas de rodapé ou os títulos dos capítulos, entre outros). A obra de Joana Bértholo é assim perpassada pela intuição de que o livro age como unidade que se pensa e se experimenta como mecanismo.

É recorrente, como vimos em vários exemplos de P. Portela, A. Cruz e J. Bértholo, alguns autores encararem a página como superfície tipo-gráfica, feita de letras e arranjos gráficos que podem ser manipulados criativamente como dispositivos ficcionais plenos. Esse gesto autoral chama a atenção do leitor para a natureza híbrida (visual e verbal) da página impressa, e é concretizado por meio de variações como o uso de negritos, o recurso a fontes diferentes ou o uso não convencional do espaço disponível da página, entre outros, numa combinação verbal/não-verbal quase orgânica que permite um desdobramento da narrativa. O leitor do presente tem de relacionar-se com esses textos como objetos para serem lidos e vistos, focando a leitura naquilo a que Johanna Drucker chama a «graphicality of page structures» (Drucker, 2014: 32); graficalidade essa que codifica e estabelece uma dinâmica entre superfícies inscritas e espaços brancos que orienta a funcionalidade e a expressividade dos elementos da escrita – reforçando assim a ideia de que o mundo ficcional e a materialidade do livro não estão separados, são co-significantes. E essas características tipográficas e visuais são elas próprias autorreflexivas, ao provocarem uma disrupção com a superfície gráfica tradicional da página, desautomatizando o processo de leitura e chamando a atenção do leitor para o livro como artefacto.

Como resultado da experimentação na ficção hipercontemporânea, há hoje uma clara intensificação da dimensão metamedial da

página tipográfica, acompanhada por um gesto criativo de exploração das suas fronteiras, tanto no que diz respeito à visualidade como à textualidade. Assim, as experiências de leitura de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo já não têm uma dimensão meramente textual: os elementos visuais e tipográficos dispersos numa página tornaram-se nestes autores ferramenta retórica, e a sua dinâmica e funcionalidade passam a estar correlacionados com as complexidades semânticas do texto para efeitos de expressividade. Ao criarem certas convenções gráficas que diferenciam o seu modo de narrar de todos os outros, estes autores tornam-se distintos, originais e reconhecíveis/identificáveis.

Muito mais que uma superfície de apoio para um uso pragmático e expressivo da linguagem, o recurso à página tipográfica como dispositivo ficcional pode vir no futuro a ter mais implicações semânticas e ideológicas particulares, uma vez que constitui já uma prática literária bastante criativa, com efeitos narrativos singulares, mas em evidente expansão. Será que, no ambiente literário hipercontemporâneo que agora matura e do qual ainda não podemos manter uma distância crítica, se confirmará a sobrevivência e renovação de um mecanismo literário tão antigo como a página? Veremos.

REFERÊNCIAS

- BARTON, Simon (2016). *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction: Gaps, Gestures, Images*. UK: Palgrave Macmillan.
- BURKE, P (2003). *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DAWSON, Paul (2013). “Style, the Narrating Instance, and the ‘Trace’ of Writing”, *Style*, vol. 47, n.º 4. ProQuest Central, pp. 466-489.

- DRUCKER, Johanna (1994). *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DRUCKER, Johanna (2014). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel (2000). *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes. [1966]
- GIBBONS, Alison (2013). “Multimodal Metaphors in Contemporary Experimental Literature”, *Metaphor in the Social World* 3(2), pp. 180-198.
- GIBBONS, Alison (2015). “Creativity and Multimodal Literature”, in JONES, R. H. (ed.) *Routledge Handbook of Language and Creativity*, London; New York: Routledge, pp. 293-306.
- GIBBONS, Alison (2016). “Multimodality, Cognitive Poetics, and Genre: Reading Grady Hendrix’s novel ‘Horrorstör’”, *Multimodal Communication* 5(1): pp. 15-29.
- HENRY, Anne; BRAY, Joe; HANDLEY, Miriam (eds.) (2000). *Mar(k)ing the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- MARTINS, W. *A Palavra Escrita: História do Livro, da Imprensa e da Biblioteca*. São Paulo: Ática, 2002.
- MAZIARCZYK, Grzegorz (2011). “Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction” in WOOLF, Werner; BANTLEON, Katharina; and THOSS, Jeff (eds.). *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 169-194.
- PRESSMAN, Jessica (2009). “The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature”, *Michigan Quarterly Review*, Volume XLVIII, Issue 4, Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age, Fall. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402> [consultado em 27/01/2018].

- REIS, Jorge dos (2013). “Critérios fundadores da poesia tipográfica”, *Cibertextualidades*, 5, pp.17-41. Disponível em <http://bdigital.ufp.pt/handle/10284/3864> [consultado a 10/11/2016].
- STARRE, Alexander (2015). *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization*. Iowa: University of Iowa Press.
- WHITE, Glyn (2005). *Reading the Graphic Surface: The Presence of the Book in Prose Fiction*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1979). *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores [1977].

DESIGUALDADE, EXCLUSÃO E VIOLÊNCIA URBANA EM NARRATIVAS HIPERCONTEMPORÂNEAS

INEQUALITY, EXCLUSION AND URBAN VIOLENCE IN HYPERCONTEMPORARY NARRATIVES

Carlos Augusto Magalhães

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Salvador – Bahia – Brasil

RESUMO

A cidade e o urbano, pensados, vivenciados e experienciados como lugares-tempo expandidos e instáveis, apresentam-se como uma tessitura física, social, econômica, política e cultural fragmentária, mas que ostenta a indiscutível densidade e vive em turbulenta e constante metamorfose (CRANG e THRIFT, 2000). O artigo se propõe analisar as interações com o espaço urbano e seus processos de expansão nas grandes cidades brasileiras. Busca-se discutir as representações da cultura urbana, pensando-se nas relações com as alegres ruas do Centro da modernizada cidade brasileira das décadas de 40, 50, 60, 70 do século xx. Reflete-se também sobre os contatos com a cidade (hiper)contemporânea – multifacetada, dispersa, desigual, contraditória. Explanam-se leituras da cidade de Porto Alegre atual, por intermédio, sobretudo, das reconfigurações dos espaços urbanos, pensando-se, inclusive, na presença da favela, Outro tomado como símbolo da desigualdade brasileira. Observam-se as representações da violência, do anonimato, da estratificação social, aspectos que comparecem nas narrativas “Verão” e “A aventura prático-intelectual do Sr. Alexandre Costa”, produções integrantes da antologia *Os lados do círculo* (2005), de Amílcar Bettega Barbosa. Ambos os contos tematizam a violência urbana hipercontemporânea: o homicídio de pessoas moradoras de rua por um *serial killer*, no texto “A aventura prático-intelectual do Sr. Alexandre

Costa” e o assassinato do empresário Wagner Henrique, resultado de embates entre ele e a população da favela da Vila Cruzeiro, na narrativa “Verão”.

Palavras-chave: violência urbana, exclusão, anonimato, literatura hipercontemporânea, Amílcar Bettega Barbosa

ABSTRACT

The city and the urban, thought of, lived and experienced as expanded and unstable space-times, show themselves as a fragmentary physical, social, economic, political, and cultural texture, but they also flaunt an unarguable density and live in a turbulent and steadfast (CRANG e THRIFT, 2000). This article aims to analyse the interactions with the urban space and its expansion processes in the brazilian big cities. It aims to discuss the representations of the urban culture, gazing upon the relations with the streets located in the downtown area of the brazilian modernized cities in the 40's, 50's, 60's and 70's. The article also thinks over the contacts with the (hyper)contemporary city – multifaceted, dispersed, unequal, contradictory. The readings of the nowadays Porto Alegre are explained through and above all, the reconfigurations of the urban spaces, thinking over the presence of the slums, another symbol of the brazilian inequality. The representations of violence, anonymity and social stratification are observed in the narratives “Verão” and “A aventura práctico-intelectual do Sr. Alexandre Costa”, texts in *Os lados do círculo* (2005), by Amílcar Bettega Barbosa. Both the short stories have as their theme the contemporary urban violence: the murder of homeless people by a serial killer in the short “A aventura práctico-intelectual do Sr. Alexandre Costa”, and the murder of the businessman Wagner Henrique, a result of arguments between Wagner and the residents of the slum Vila Cruzeiro, in the narrative “Verão”.

Keywords: urban violence, exclusion, anonymity, hypercontemporary literature, Amilcar Bettega Barbosa

*Rua da Praia de alegres tardes domingueiras
Quando as calçadas se enfeitam de gauchinhas faceiras.
Rua da Praia da sede do Grêmio e Internacional
Que se embandeiram e soltam foguetes no jogo Grenal.*

Alberto Bastos do Canto

Cruza a Garibaldi, a Santo Antônio e dobra na João Telles. Vê um grupo amontoadado na calçada, sob cobertores rotos que o impedem de quantificá-los, mas que [...] ele imagina tratar-se de uns quatro. [...] Entra pela Henrique Dias e sobe a Fernandes Vieira, ali encontra um sozinho. [...] O Sr. Alexandre Costa abaixa-se, já prendendo a respiração porque o mau cheiro é sempre muito forte.

Amílcar Bettega Barbosa

1. NOS ENTREMEIOS DA URBE, A PREMÊNCIA DO CONTO

Os textos da epígrafe podem ser lidos a partir da constatação de que realizam um entrecruzamento do tempo com o espaço, levando-se em conta o desempenho das mãos do tempo, a atuar e a desencadear, continuamente, jeitos e modos com que se apresenta e se torna possível olhar, perceber e viver uma experiência espaço-temporal. Mais especificamente, apresentam-se ali simultaneidades espaciais e temporais. Em última análise, delineiam-se leituras de Porto Alegre das décadas de 1950/1960 e de Porto Alegre do século XXI. Essas seriam possibilidades, talvez, as mais imediatas com que se procederia à análise dos textos da epígrafe.

O primeiro fragmento faz parte de uma canção que homenageia a Rua da Praia¹ – a mais frequentada, a mais notável, a mais comentada

1 A canção “Rua da Praia” é uma composição de Alberto Bastos do Canto e é interpretada por Alcides Gerardi. A denominação Rua da Praia remonta ao passado, momento em que o Rio Guaíba chegava até o local onde havia uma praia. O Rio foi aterrado, urbanizou-se o

artéria da capital gaúcha, principalmente nas décadas referidas, período dos chamados anos dourados. Trata-se de uma abordagem que vê a Rua na perspectiva de um mito, de um emblema da cidade de Porto Alegre. Evidencia-se a importância dos predicados com que a artéria se apresenta, isto é, destaca-se sua condição de espaço primeiro da confluência e de animado ponto de encontro dos moradores da cidade.

Entre os aspectos abordados no segundo texto,² um se destaca: a nomeação e a descrição estrutural e funcional das ruas situadas no entorno do centro de Porto Alegre. O protagonista Alexandre Costa, da narrativa “A aventura prático-intelectual do Sr. Alexandre Costa” decididamente escala essas artérias em busca dos abandonados moradores de rua que ali se instalam à mercê do frio das noites de Porto Alegre. Distanciadas das representações que as leriam também como locais interessantes e agradáveis e longe da condição de palco do espetáculo das ruas e da concentração alegre de jovens e adolescentes, tais ruas são aqui recriadas como meros componentes da morfologia urbana. Apresentam-se destituídas de sentidos simbólicos, isto é, são vivenciadas como espaços desprovidos de qualquer tipo de aura e de qualquer encantamento. Como se afirma, tais ruas são utilizadas pelo protagonista para a realização das próprias fantasias psicopatas as quais se articulam com seus projetos e investidas de feição prático-intelectual.

Os lados do círculo, obra de autoria do gaúcho Amílcar Bettega Barbosa, publicada em 2005, tem sido merecedora de recepção

local, que, popularmente, continua sendo chamado de Rua da Praia. O nome oficial é Rua dos Andradas, mas raramente essa denominação é invocada na cidade.

2 Há um estudo do conto “A aventura prático-intelectual do Sr. Alexandre Costa” em: MAGALHÃES, Carlos Augusto. *Cruéis travessias: violência e exclusão na Porto Alegre dos contos de Amílcar Bettega Barbosa*.

positiva por parte da crítica literária e coloca o escritor, igualmente com outros de sua geração, na posição de expoentes da chamada narrativa curta da literatura brasileira hipercontemporânea – o conto pequeno, diminuto. A narrativa “Verão” flagra a capital gaúcha atual, uma entre tantas outras grandes cidades brasileiras que se têm apresentado como palcos nos quais são levadas a efeito encenações e representações de um cotidiano eivado de contradições, dubiedades, paradoxos. Afinal de contas, também Porto Alegre integra o elenco das urbes inseridas nas esferas do mundo globalizado. As dimensões paradoxais e incoerentes da globalização vão desencadear a eleição do universo urbano e do imaginário de que se origina e, ao mesmo tempo, é foco desse texto, a cidade de Porto Alegre. Tomado como categoria narrativa com que também se representam as nuances e demandas da (hiper)contemporaneidade, o conto tem sido eleito como gênero, por excelência, com o qual se realizam as recriações de aspectos da vida urbana, no caso, da cidade de Porto Alegre, bem como dos possíveis processos de desagregação de seus habitantes. Observem-se as reflexões:

[...] as formas e os modos de pertencimento, as “verdades” daí decorrentes e os quadros dramáticos de existências anônimas imersas na capital gaúcha estariam a demandar maneiras originais e muito próprias de relato e de exposição dos pedaços de suas vidas esfaceladas. Assim, os cacos e os fragmentos urbanos captam e destacam, no universo multifacetado da fauna populacional porto-alegrense, tipos humanos cujas trajetórias entre tantas são premiadas e resgatadas como peça de ilustração dos diversos dramas diariamente teatralizados na capital gaúcha, também uma “cidade partida”³. (Magalhães, 2014: 41-42)

3 A expressão é tomada de empréstimo da obra de Zuenir Ventura (2000).

O texto “Verão”, centro das reflexões a serem empreendidas, enfoca a expansão de Porto Alegre para além da zona central, na medida em que focaliza um componente urbano tido como decorrência do crescimento brusco e desordenado das cidades brasileiras – a favela –, real e precário aglomerado habitacional que integra a geografia da desigualdade e da violência da capital gaúcha e de tantas outras cidades brasileiras nos dias atuais. Não se pode deixar de observar que, em direção contrária, para além da Rua da Praia e das zonas tradicionais da cidade, estruturam-se também novos bairros, que surgem no rastro dos condomínios fechados e dos *shopping centers*, dois espaços notadamente (hiper)contemporâneos nos quais as classes média e média alta buscam conforto, elegância, requinte, proteção.

O conto torna-se adequado na formatação da unicidade de ação com que se recortam e se encenam dramas humanos e sociais, instantaneamente, captados e teatralizados como componentes de um grande painel – as representações do cotidiano da capital gaúcha atual. Compactam-se as unidades de ação, tempo, espaço e personagens, apresentadas estas últimas em número restrito. Há confluências para os sentidos de uma compressão que se constrói e se faz valer ante o propósito de representarem-se literariamente ações, enredos, cenas, cenários, personagens, subjetividades, elementos com que se flagram indivíduos num determinado tempo-espaço da urbe. Enfim, componentes estruturais irmanam-se e atuam na elaboração dos relatos que tematizam feições, facetas e segmentos da capital gaúcha nos dias atuais.

Momentos anteriores das urbes – representadas como cartografias não tão variadas, não tão diversas e não tão múltiplas – são tidos como ápice do esplendor da cidade moderna e vão eleger sua região central como cenário da efervescência esfuziante, possibilitada também pelas transformações empreendidas pela ação urbana modernizante. Porto

Alegre, principalmente nas décadas de 50, 60 e 70, vive o brilho e a vitalidade da zona central, em especial, da Rua da Praia. Antes de tudo, convém observar que em tal momento o centro é espaço privilegiado do encontro e da confluência, enfim, do dinamismo da vida e da cidade modernas. O centro de Porto Alegre, como de resto o de toda capital brasileira naquele momento, é o local determinado no coração da urbe que assume a condição de referência tempo-espacial. A Rua da Praia do auge dos chamados “anos dourados” – homenageada e cantada num rico cancionero – vem a ser o elemento catalisador e irradiador das práticas, atitudes e modismos da vida moderna, principalmente entre a população mais jovem. Encravada na única centralidade (importante observar que na cidade moderna há um único centro), a Rua da Praia⁴ assume caráter metafórico e metonímico, uma vez que se apresenta como porta de entrada não só do centro, mas da urbe como um todo.

A ênfase no enfoque da Rua ilustra e realça uma prática comum naquele momento – o passeio a pé por espaços da região central. Pode-se afirmar que se estabelece um doce e saboroso binômio: passeio a pé e centro da cidade – um par perfeito. Nessa direção, as produções do cancionero se debruçam sobre aquela Rua, destacando o contato com um universo de deslumbramento fixado em canções semelhantes a que se descreve aqui. Ganham destaque representações em que comparece a celebração da magia, encantamento e sedução das ruas. Afinal, elas por si só representam o espetáculo, na verdade, tais ruas são o espetáculo com que se envolvem, principalmente as classes média e burguesa. É lógico que a Porto Alegre daquele momento não abriga apenas essas classes sociais. A focalização dessas

4 Sobre a Rua da Praia, leia-se a nota de rodapé n.º 1.

camadas decorre da constatação de sua importância na configuração do imaginário urbano.

Em consonância com outra pegada, isto é, levando em conta sentidos bem distanciados dos expostos nas imagens elogiosas das canções, os contos esboçariam e até mesmo indiciariam a conveniência da exposição e captação de feições outras com que a capital gaúcha se apresenta hoje. Tais aspectos abrem possibilidades de caracterização e de leitura da cidade como um organismo em que convivem partes diferentes, cada uma com as próprias singularidades e que se sobrepõem no universo urbano como um todo. É no enfoque e representação desses fragmentos que o gênero conto flagra e narra o sujeito aí imerso e/ou disperso.

Neste sentido, as abordagens artísticas se despregam do intuito de recuperar apenas signos citadinos narcisistas, enaltecedores e identificados com o sonho e o desejo de uma unidade totalizadora e idealizada, como se observa nas canções ufanistas que tematizam a cidade de Porto Alegre, especialmente, sua área central. Assim, a capital gaúcha atual está a exigir não só campo para a vivência das minúcias das suas variadas vozes, mas também novas cartografias representacionais que consigam contemplar a diversidade e as demandas socioculturais em que a cidade se inscreve hoje.

É como se as novas relações, as novas geografias, as novas cartografias urbanas estivessem a requerer geografias e cartografias narrativas à altura das contingências existenciais e das rápidas transformações em geral – para o bem e para o mal – com que a cidade vem se apresentando no século XXI. Aí, as vivências estão a reivindicar, a cada instante, se não suportes crítico-teóricos absolutamente novos e inéditos, pelo menos modos e formas incitantes de narrar e de relatar, enfim, procedimentos que, assumindo certo caráter de transgressão, coloquem-se no patamar dos desafios e da complexidade dos eventos urbanos.

Uma observação se faz premente: o conto “A aventura prático-intelectual do Sr. Alexandre Costa” ilustra também as relações com o centro da cidade nos dias atuais. O caráter de aura e de Meca encantadora das classes média e média alta, que emana da região nas décadas explicitadas anteriormente, arrefece, se neutraliza, na perspectiva da leitura levada a efeito agora. As ruas onde anteriormente se situavam também locais de lazer, inclusive, à noite, hoje se apresentam desertas e abandonadas, principalmente no turno aludido, passando tais espaços e seu entorno a serem usados também como abrigos de uma população de solitários moradores de rua, vítimas, em potencial, do *serial killer* Alexandre Costa. Observe-se que tais alvos do psicopata não são apresentados a partir de um nome próprio ou de qualquer outra forma de identificação, que não a de moradores de rua. Aliás, a condição de perambulante e errante das ruas pressupõe o processo de perda ou de apagamento da identidade, pelo menos de afastamento das possibilidades de reconhecimento social daqueles indivíduos.

Nas representações hipercontemporâneas, a área central é vista como espaço caótico e confuso e como região merecedora de restrições de caráter diverso. Nesse sentido, vai se instaurar uma significativa queda simbólica, no concernente à baixa frequência das classes sociais referidas anteriormente. As hierarquizações fazem com que o primeiro lugar na preferência de tais camadas da população passe a ser ocupado por outros espaços, os sofisticados e confortáveis centros de comércio, lazer e serviços – os atraentes e sedutores *shopping centers*.

Tais conglomerados abrigam grande número de pessoas, sem dúvida, mas, diferentemente das ruas centrais da urbe moderna, o *shopping center* jamais assumiria sentidos metonímicos, em termos de desempenhar e assumir funções e feições inerentes àquela parte da cidade que representa o todo urbano. Assim, a natureza e o papel

desses empreendimentos – novas cidades inseridas na cidade real – não encontrariam correspondências nas relações que se estabelecem entre aquelas células urbanas – as míticas ruas centrais – e a cidade aberta e construída ao longo da história pelas mãos do tempo e da própria trajetória da urbe.

Se as hierarquizações existem desde sempre, no concernente aos desenhos e enfoques da geografia simbólica que costumam atuar nos processos de ocupação e leitura dos espaços urbanos, os dias hipercontemporâneos têm esboçado e feito valer mapas e roteiros convincentes, eficientes, consolidados. Mais do que nunca, a eleição e a rejeição dos espaços, quer abertos quer fechados, são produtos também da ação conjugada do valor de uso e do valor de troca, sentidos tais que aqui e agora se apresentam superdimensionados, pesando, sobremaneira, o valor de natureza representacional.

Numa dimensão inversa e negativa, levando-se em conta, sobretudo o ponto de vista econômico-social, sem deixar de lado o forte aspecto simbólico, a favela vem a ser o Outro da desvalia, da inconveniência, da deselegância, da desconfiança e do desejo de distanciamento. Trata-se de um componente da morfologia físico-simbólica de muitas cidades brasileiras com o qual as camadas média e média alta da população normalmente evitam interações diretas. Preferem-se as mediações oferecidas pelas imagens midiáticas, hábeis e competentes na exposição quase sempre dos aspectos espetaculares e sensacionalistas do cotidiano daquele mundo merecedor de tantas restrições, ocupando destaque os quadros de violência. Ante esse universo, os meios de comunicação de massa costumam atuar, como observa Beatriz Sarlo (2007), buscando inculcar e imprimir pavor e medo desmedidos.

Por outro lado, convém lembrar que a instalação desses ajuntamentos urbanos que enfeiam e incomodam, podem e costumam se estabelecer e literalmente ganhar terreno em regiões

nas quais se configuram quadros e posições de contiguidade com aquele Outro, objeto de desejo e até de consumo – o bairro chique, elegante e elitizado. Como se verá, trata-se de vizinhanças desatadas, uma vez que as densas e significativas diferenças e desigualdades se encarregam de promover o desenfeixe e o deslinde.

Porto Alegre se vê permeada por complexidades de natureza diversa, realidade que expõe suas divisões. Tais cisões se configuram, se imprimem e se fazem valer no mapeamento das estratificações com que se edificam as diversas “cidades” que se inserem na realidade da capital gaúcha atual. Se, nos primórdios da modernidade, a urbe surge e ganha sustentação e firmeza com a assunção de papéis e sentidos que realçam sua oposição ao campo, hoje ela ostenta, no próprio território, as efetivas desigualdades que tanto afastam e segregam. A esse respeito, afirma-se que

[...] está formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo, agora com tintas mais sombrias, não mais divididas em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancoradas numa única matéria bruta, fértil e muito real: *a cidade cindida*, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo o uso desses termos da região do país. (Pellegrini, 2005: 137)

Por fim, convém reafirmar que representações e leituras da capital gaúcha na perspectiva do aqui e do agora sugerem e demandam iniciativas abrangentes e distanciadas da voz modulada por um único tom, paradigma que, como se vê, não mais consegue estabelecer ressonâncias e se fazer ouvir, se fazer valer. Em última análise, é Porto Alegre que interliga e congrega tudo e todos sob o véu da multiplicidade e do fracionamento que cada subjetividade leva a efeito. É a cidade plural que constrói os relatos e é por eles construída.

2. NAS TIRAS DO TEXTO, A VIOLÊNCIA COTIDIANA

Domingo. E de um sol opressivo na Vila Cruzeiro, periferia de Porto Alegre. Ali do lado, atrás da rua do Mão Preta, tem um lixão da prefeitura. O calor sem vento deixa o fedor parado no ar. É hora do almoço, a cachorrada revira um monturo, vai fazendo a festa boa da comida. Às vezes se encontra uma ratazana gorda, carne fresca, pesinho quente no estômago. O lixão vive cheio, tem sempre gente esgravatando, pisando fofo nos montes, o chorume subindo no meio dos dedos. O pessoal se esbalda naquela parte que vem da Ceasa e

Wagner Henrique Monteiro Hermann, empresário, 32 anos, dirige apressado seu Tempra 16 v pela ruazinha sinuosa e sem calçamento onde está disposta uma porção de casinhas enfileiradas ao longo de uma vala que serve de escoamento aos resíduos daquelas habitações. A estradinha margeia um aterro sanitário municipal e, mais alguns metros, desemboca na avenida que leva à cidade. Ele vem de um encontro desgastante, acaba de cobrar uma dívida que já se arrastava havia muito. Vai receber como pagamento um

Amílcar Bettega Barbosa

A principal dimensão híbrida, na prosa [...] é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral.

Karl Erik Schøllhammer

Mimetizando aspectos negativos da capital gaúcha dos nossos dias, interessa aqui mostrar quanto, principalmente, o conto “Verão” se coaduna com a proposta da “literatura do real”, noção que se identifica com uma aderência a um cotidiano destrutivo, adequando-se à tradição da apresentação do real em que se nega a

alteridade, possibilitando, ao contrário, terreno para o (des)encontro com a outridade, violento e fundador (SELIGMANN-SILVA, 2003). Há a encenação de um quadro paradoxal, pois consubstanciado numa fronteira em que, longe de qualquer intercâmbio construtivo, antes de tudo o que ganha terreno é a negatividade, a desavença, a desigualdade. Desenham-se a impossibilidade não só de trocas positivas como até mesmo de contatos sociais em que a outridade fosse, minimamente, contemplada e respeitada. Colocando-se de encontro a essa proposta, o conto “Verão” faz a representação de um problema social e de cenas de violência vivenciados em espaços reais de Porto Alegre – lixão/favela da Vila Cruzeiro e bairro da Bela Vista –, periferia e zona nobre, respectivamente, *locus* reais e simbólicos em que se insere o núcleo dramático do conto.

A narrativa tematiza situações ápices de uma rotina de exclusão e de desconfiança e, sobretudo, de impossibilidade de convívio estreito e próximo de indivíduos de classes sociais diferentes e desiguais. Não se viabilizaria o “viver juntos”, conceito que propõe e encaminha uma convivência em que se priorizem, justamente, o arrefecimento e a mitigação dos distanciamentos entre os indivíduos, ou seja, seria objetivado, sobretudo, o alívio dos efeitos e das tensões dos afastamentos que se erguem, especialmente, entre os desiguais.

Esses processos de abrandamento se formatam e se estabelecem, levando em conta, necessariamente, um “pathos da distância”. Nietzsche elabora tal conceito, destacando que se trata do “[...] fosso entre um ser humano e outro, entre uma classe e outra, a multiplicidade de tipos, a vontade de ser si próprio” (Nietzsche, 2006: 87). Há que se articularem as noções de “pathos da distância” e do “viver juntos”, uma vez que somente a neutralização das distâncias, isto é, a divisão delas em processos nos quais se envolvam um Eu e o Outro, imbuídos ambos de propósitos de convivência, tornaria o “viver juntos” uma efetividade. Refletindo

sobre a dificuldade e sobre a necessidade de contrabalançar as distâncias e também se detendo na fantasia e no sonho de que um dia o compartilhamento venha a ser uma realidade, Roland Barthes fala sobre “[...] o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias – a utopia de um socialismo das distâncias” (Barthes, 2003: 13).

O “viver juntos” não é uma referência à vida de casal, isto é, duas pessoas que a partir de determinado momento resolvam se unir e dividir o cotidiano. O “viver juntos” vem a ser a prática do conviver – “não longe uns dos outros –, preservando cada um o seu *rhythmós*”. Isto é, antes de qualquer outro aspecto, busca-se garantir, a cada sujeito, não só o próprio ritmo de vida, mas também suas liberdade e independência (Barthes, 2003: 84).

Bastante afastados dos sentidos e noções de partilha das distâncias e da possibilidade do “viver juntos”, como também longe de qualquer fantasia que esboce possibilidades de integração e de convívio, eis como se apresentam a favela da Vila Cruzeiro e o bairro da Bela Vista, mundos bem próximos, mas bastante afastados. São universos entremeados pela Avenida – signo de transição entre as “duas cidades”. A partir desse traço de intermediação, ganha corpo um cotidiano em que as duas esferas apenas se suportam, desde que os contatos não se tornem próximos e as possibilidades de interações não se façam prementes.

Em caminho contrário ao “viver juntos”, os dois contos se identificam com a afirmativa segundo a qual a desagregação do corpo social, a princípio, encaminha e promove o novo significado do relacionamento humano à base da indiferença. Ocorre que a indiferença é desestabilizada e a suportabilidade se rompe, se esgarça, aliás, mostra as reais feições, quando, em um conto, há uma interferência na favela e, no outro, há uma intervenção nos espaços dos moradores de rua. Desmascara-se, desse modo, uma suposta condição de convi-

zinhança da qual poderiam emanar a tranquilidade e o pacifismo do respeito mútuo.

A dupla de contos expõe com crueldade os quadros da fratura da sociedade porto-alegrense atual. A violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de perplexidade, ante os quadros de impasse e a ausência de propostas de encaminhamentos de soluções, o que comprova e expõe os traçados da generalizada e incisiva impotência social, diante dos desafios prementes. Ambos os textos recriam aspectos de uma violência urbana gratuita que se apresenta incontrollável e que, crescentemente, tem arremessado o cidadão a espantosos e desconcertantes estágios de neuroses, desconfianças, medos.

Observe-se que nos dois textos as cenas de violência são levadas a efeito justamente quando a ação unificada focaliza invasões dos espaços em que cada classe social instala-se e localiza-se. A presença do intruso é o elemento detonador dos conflitos e dos terríveis e chocantes desenlaces. Por outro lado, por mais que se elejam e se busquem separações e afastamentos, inscreve-se uma pertença a que, inevitavelmente, se subjugam a cidade e a sociedade como um todo. Assim, “[...] o isolamento de cada grupo, se evita a *contaminação* entre grupos diferentes, não chega a impedir a aproximação que se faz de maneira violenta, pelo roubo, sequestro, mendicância etc.” (Bresciani, 1994: 10) (grifo da autora).

A violência insere os dois contos numa nítida situação de “verso e reverso”, conforme observação oportuna do autor da orelha da antologia, José Geraldo Couto. Nesse sentido, é como se uma classe social atingida pela hostilidade direcionada a indivíduos de seu universo, na outra narrativa realizasse o revide, vingando-se da agressão com um ataque àquele Outro que vem a ser assassinado de modo tão ou até mais violento.

O conto “Verão” ilustra os padecimentos de uma classe média que presencia, ou melhor, vivencia situações que fazem seu mundo se destroçar e desabar e, de uma hora para outra, se transformar num monte de escombros e de entulhos. Essa seria a condição a que chegam camadas médias populacionais, por conta da inesperada e absurda interação com indivíduos de categorias sociais que, a princípio, não povoariam os espaços e as relações que as classes média e média alta costumam compartilhar no seu cotidiano urbano. A desolação e a depressão de Maria Eduarda, ante o ocorrido com o noivo Wagner Henrique, ilustram a perplexidade que se articula com a não compreensão e não aceitação da brutalidade e da violência decorrentes de tão inusitado embate.

Os moradores da Vila Cruzeiro lincham Wagner Henrique Monteiro Herman, empresário, 32 anos, proprietário do Tempra 16 v que atropela e mata o cachorro Duque. Wagner Henrique, que naquele domingo ensolarado de verão se dirige à Bela Vista, bairro onde mora a noiva Maria Eduarda de Almeida e Castro, 24 anos, recusa-se a pagar uma indenização por conta do atropelo e morte do cão de estimação do guri Bidu – o cusco⁵ Duque –, “cachorro sarnoso e alegre, saltitante vira-lata sem cor definida” (Barbosa, 2004: 72).

Importante observar que as personagens Wagner Henrique e Maria Eduarda são apresentadas por meio de dados que, efetivamente, as identificam e as personalizam, a começar pela explicitação do instituto civil do nome próprio e familiar. Na verdade, o que se faz é realçar sua cidadania e a classe a que pertencem. Seus trânsitos

5 O *Dicionário de porto-alegrês*, de autoria de (Luís Augusto Fischer, 2000: 85) registra: cusco – sinônimo de cachorro, largamente usado na campanha. Tenho a impressão de que, na cidade, o termo é usado pra falar mal do cachorro, como se “cusco” fosse quase um insulto. Afinando o ouvido dá para ouvir xingar cachorro de “cusco de merda”. Está claro que cachorro bem tratado, de raça, etc., não se chama de cusco. V. “de renguear cusco”.

sociais e existenciais em tudo e em todos os aspectos se distanciam das condições em que vivem, atuam e se conduzem socialmente os moradores da Vila Cruzeiro, análise a ser feita mais adiante. Enfim, a simples caracterização dos noivos por si só já os legitima.

No conto “A aventura prático...”, a ação fixa-se no comportamento do funcionário público Alexandre Costa, como tal, homem de classe média. Ele não só se escuda na impessoalidade e na superficialidade com que podem e costumam se apresentar os contatos humanos na urbe – aspectos que o protegem e facilitam seus propósitos –, como também se aproveita da desvalia social com que são olhados e tratados os moradores de rua. Tudo concorre para que, dando vazão à própria psicopatia, o funcionário público livremente percorra as desertas ruas do entorno e do centro de Porto Alegre nas noites e madrugadas, à cata de homens abandonados que ele recolhe à própria casa, onde tais desvalidos são assassinados por aquele obstinado e metódico *serial killer*. Como se vê, o assassino é identificado como sujeito, funcionário público, endereço fixo, cidadão reconhecido pelo componente civil – o nome próprio e o sobrenome. A condição de *serial killer* se agrega a esses dados, tornando-se um apêndice, um elemento a mais na vida e na identidade do cidadão Alexandre Costa. Na manhã seguinte ao assassinato e esquitejamento do homem recolhido das ruas, ele assume normalmente suas funções na repartição, onde atua como funcionário público íntegro e zeloso e acima de qualquer suspeita. Olhando-se os moradores de rua, observa-se que eles nada mais são que indivíduos errantes, maltrapilhos e perambulantes da cidade. Nada mais se conhece a respeito deles. A coisificação a que estão expostos inviabiliza qualquer possibilidade de identificação, dignidade e dignificação. Não por acaso, eles são apresentados destituídos de identificação nominal.

O processo de coletivização dos moradores da Vila Cruzeiro é outro componente importante do conto “Verão”. Trata-se de um

processo com que se inviabilizariam e se esconderiam as feições e individualidades das personagens. Em lugar de suas singularidades, ganha relevo a apresentação generalizada e identificada com o traço caricatural. Essa é uma prática que se faz presente em representações literárias principalmente a partir do século XIX. É o que se constata na recriação das personagens da narrativa de Émile Zola – *L’assommoir* –, texto em que são focalizados Paris e os habitantes do cortiço do bairro ou quarteirão de La Goutte d’Or; de Aluísio de Azevedo – *O cortiço* –, romance no qual se mostra a população massificada daquela habitação coletiva do Rio de Janeiro, situada em espaços onde vai crescer o bairro de Botafogo; de Jorge Amado – *Suor* –, romance-painel em que se foca Salvador, a partir da exposição da vida degradada e coisificada dos habitantes do casarão situado na Ladeira do Pelourinho, citando apenas alguns escritores e uma só de suas obras.

Nas três produções acima, coletivizam-se e caricaturam-se as personagens, processo com que se busca realçar, além da massificação, o caráter de exclusão e de carência com que o todo e a massa populacional e os locais degradados em que habitam são representados. Trata-se da “cidade do vício”, espaço das mazelas, categoria tematizada por Carl Schorske e emblemática nas primeiras representações das grandes cidades ocidentais. O conceito é cunhado pelo teórico, que empreende reflexões sobre o surgimento e crescimento da urbe no século XIX europeu (Schorske. 1989: 51).

De acordo com Bachelard, “[...] a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade, [...] porque é o nosso canto do mundo e é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (Bachelard, 1988: 24;36). Ao contrário da imagem bachelardiana idealizada que situa “[...] a casa como um verdadeiro cosmos, um cosmos em toda a acepção do termo” (Bachelard, 1988: 24), pode-se afirmar que nas três narrativas acima e, de certa forma,

também no conto “Verão”, a casa dos excluídos e estigmatizados assumiria outra significação semiológica: o *cosmo* é substituído pelo *caos* e os escritores vislumbrariam naquelas casas um mundo de total fracionamento e da mais absoluta fragmentação, presentes tanto no espaço físico, pequenos espaços tomados como alojamento indigno e miserável dos personagens, como neles próprios, igualmente estilhaçadas – seres mergulhados nos subterrâneos da degradação física, ética e existencial.

Nos três romances acima invocados, representam-se habitações que não abrigam e não preservam a discrição da vida íntima. Em caminho contrário, nelas imperam e se dá guarida a estágios negativos em que se flagra a degradação de personagens cuja vida particular é exposta a processos destrutivos de espetacularização. Negam-se, dessa forma, os significados sociais incorporados pela casa. Afinal, não se pode esquecer de que ela “(...) é referência não só do intimismo mais recôndito, mas também da cidadania” (Magalhães, 2011: 233). Pensando-se na relação dos moradores da Vila Cruzeiro com o espaço habitado, torna-se oportuno afirmar que ali “(...) o espaço se confunde com a própria ordem social. (...) O espaço não existe como uma dimensão social independente e individualizada, estando sempre misturado e ‘embebido’ (...) em outros valores que servem para a orientação geral” (DaMatta, 1991: 34).

A cidadania e a ordem social estariam interdidas no conto “Verão”, negando-se, dessa forma, a descrição de Bachelard. O descompasso tipifica a inversão do idealismo, a qual se sustenta na condição de marginalização com que aquele universo físico e humano é apresentado. Em outra direção, há que se observar que o mundo da Vila Cruzeiro tem leis, códigos, táticas, linguagens e valores próprios. Nesse sentido, aquele universo é dotado de um sentido particular de pertença e de coletividade, valores que promovem a união e a ação conjunta, como se verá, em situações de embate com

indivíduos desiguais e de classes sociais diferentes, enfim, indivíduos estrangeiros inseridos abruptamente no mundo da Vila Cruzeiro.

É o que se observa no evento de que resulta a morte de Wagner Henrique. E se orquestra a batalha que agrega tudo e todos num só propósito, ante a suposta necessidade de defesa e de vingança, iniciativas que o atropelo e a morte do cachorro desencadeiam. A reação dos moradores da Vila Cruzeiro vem a ser um ato coletivo em que a violência se impõe e se agiganta, inquestionável e automaticamente, como caminho de pólvora submerso e prestes a explodir, bastando apenas um acionamento, ínfimo que seja.

Estabelece-se uma articulação que a todos envolve. Numa ação uniforme, todos se armam com paus e pedras: Catê, Unha de Gato, Zulu, Chulé, Ovelha, as mulheres que xingam e resmungam, Mutuca – moleque barriga-d’água e retinto. Mais do que nunca, torna-se evidente o processo de reificação a que está exposta aquela população, captada e focalizada como um todo conjuntamente enfurecido. Como se vê, a precária individuação, ou melhor, a única e destrutiva forma de se reconhecer alguns deles se concretiza por meio da atribuição de apelidos ou através apenas da indicação de gênero. Enfim, todos são contemplados e agrupados a partir de uma única e decisiva qualificação – favelados. Para boa parte da cidade, os moradores da Vila Cruzeiro, caricaturalmente, são recortados no universo urbano como favelados: favela e favelados, espaço e população da desconfiança e da restrição.

Aquele modo de “viver juntos” – asfalto e favela – efetivamente define e faz valer a partilha de distâncias que, longe de serem neutralizadas e arrefecidas pelas trocas positivas, produto das energias e potencialidades dos envolvidos com a convivência saudável, aqui só alimentam o ressentimento individual e social, detonadores ambos das práticas de incontida crueldade.

Na construção e feitura do conto “Verão”, os sentidos de desigualdades socioeconômicas e a proximidade dos espaços físicos onde se instalam os dois universos – asfalto e favela – são representados a partir de mecanismos que estão além da potência da palavra e da linguagem verbal, como um todo. Isso vale dizer que os aspectos da segregação, das diferenças sociais e das dificuldades de interação definem-se também através da adoção de procedimentos técnicos, isto é, por meio de mecanismos específicos de utilização dos espaços da folha de papel em branco. Convém observar que os embates e as agressões propriamente ditas com que se envolvem os habitantes da Vila Cruzeiro e o empresário, também são representados por meio de recursos que ultrapassam o signo linguístico, como se mostrará abaixo.

Bem mais que somente o preenchimento e a ocupação da folha, há a intenção, por meio da diagramação e da disposição das colunas, de ilustrar sentidos e a estrutura da narrativa. Na verdade, as duas colunas assumem caráter semiológico. A disposição gráfica esboça e indicia aspectos de uma vizinhança que, desafortunadamente, se incompatibiliza. Estabelece-se uma relação muito próxima entre o recurso visual e a temática da narrativa. Os diagramas – um identificado com o cotidiano da favela, outro voltado para o trajeto do empresário que utiliza a pista que margeia aquele aglomerado – traduzem a ironia da existência de fronteiras urbanas tão deslindadas e tão incomunicáveis.

Já o embate e a violência do enfrentamento empresário *versus* moradores, isto é, a interação negativa daquele frente a frente destruidor, são esboçados e representados a partir da ocupação tradicional dos espaços da folha de papel. Agora tudo se mistura! Rompem-se os limites, mesclam-se as fronteiras, digladiam-se as diferenças e, sobretudo, as desigualdades, enfim, tudo se torna nivelado e envolvido na ação e nos efeitos cruéis da violência

urbana, que a todos atinge, imprimindo suas marcas. Vale dizer que a ação conjunta dos moradores da Vila Cruzeiro, os quais atuam individualmente ou em dupla, também é mostrada a partir de recursos gráficos. Com eles, se focalizam e se realçam a arma usada, os gestos esboçados e também a posição espacial de cada um na orquestração daquele ato coletivo de vingança.

Semelhante a tiras que ocupam pequenos espaços nos jornais, as duas colunas simétricas assumem funções que permitem afirmar-se o diálogo que o texto literário vem empreendendo com os meios de comunicação de massa, em termos de aproveitamento de elementos gráficos, sensoriais, imagéticos, enfim, recursos de que a representação literária também se beneficiaria. Essa prática e esse experimentalismo não passam despercebidos pela crítica: “(...) a ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão” (Candido, 1987: 209).

Olhando a disposição gráfica e as feições assumidas com a ocupação da folha em branco, constata-se certa similitude entre o conto “Verão” e as matérias jornalísticas que preenchem espaços que se assemelham a tiras nas quais se relatam fatos, notícias diversas ou até mesmo uma crônica literária diária ou semanal. A linearidade com que se faz o relato dos fatos e a clareza e a objetividade com que se apresenta a linguagem também contribuem para a percepção de certa semelhança que se desenharia entre o conto e os informes dos noticiosos de circulação diária. Trata-se de produções jornalísticas bastante consumidas por ávidos e ansiosos leitores.

A disposição gráfica encaminharia entrecruzamentos de discursos de que brotaria certo caráter de transformação em que há misturas. Schøllhammer observa que “(...) a principal dimensão híbrida, na prosa (...) é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema,

publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral” (Schøllhammer, 2009: 31). Comentando aspectos identificados com acertos e êxitos, bem como certa configuração semiótica que a disposição e a forma das duas colunas desempenhariam e assumiriam, é o autor do conto quem afirma:

(...) é um conto que não tem muita complexidade, tirando a forma com que ele é apresentado. (...) Ele acabou entrando justamente pela forma. (...) Acho que consigo produzir ali, através de elementos que dizem respeito à maneira de construir o relato, de apresentá-lo, de dispô-lo na página, uma espécie de “imantação” do texto, ou seja, todos os elementos do texto se orientam na direção do que a narrativa conta, a maneira como o texto se apresenta também conta a história que suas linhas contam. (Barbosa, 2014: 3)

A violência vem a se constituir em uma das mais terríveis fissuras da sociedade brasileira atual, não resta dúvida. Indiscutivelmente, ela passa a ocupar a posição de protagonista nas obras artísticas, haja vista sua presença reiterada em tantas representações literárias e cinematográficas. Ainda em relação ao conto em estudo, pode-se dizer que o primeiro contato do leitor com o título “Verão”, falando-se de Porto Alegre, desencadeia certa curiosidade e até mesmo um inquietante estranhamento. Sem que se dê conta a princípio, aos poucos se vai observando que o sentimento de estranheza provém do fato de que aquela designação estaria borrando e rasurando um clichê histórica e nacionalmente sedimentado. Normalmente, referências ao Rio Grande do Sul e a Porto Alegre, de imediato, entre outros aspectos como a preponderante ascendência europeia da população, remete à especificidade climática identificada com o frio. Toma-se a Região Sul, principalmente o Rio Grande do Sul, como símbolo do frio do Brasil. O frio seria assim uma metáfora para o gaúcho.

O clichê é tão forte que chega a criar uma caracterização, de certo modo, identitária que se articularia com uma sensibilidade específica irmanada com uma “estética do frio”. Tal qualificação e maneira de ser se afastariam da identidade e do modo de vida do restante do Brasil e do povo brasileiro como um todo. Refletindo sobre esses aspectos, Ramil questiona e elabora conclusões:

(...) qual é a minha tradição? A tradição brasileira é minha? É natural que eu atue com ela e a partir dela? Mas tenho diferenças que me distanciam da “comunhão tropical”? Tenho mais forte a tradição de um “país frio”, a tradição de um “país deslocado” do Brasil, ao mesmo tempo tão próximo do Uruguai e da Argentina? É natural que eu atue, com e a partir dessa tradição “fria”? Sim! Devo fazer valer este sentimento de “dupla personalidade”, devo querer o máximo desta “dupla cidadania” fazer dela fonte de criação e não fonte de diluição da minha capacidade criadora. Pensando o “frio” como metáfora amplamente definidora do gaúcho, acho que uma concepção “fria” tem muito o que fazer com uma concepção “quente”. Estou pensando em uma “Estética do frio”. (Ramil, 1992: 263)

A leitura do conto logicamente esclarece o título e aplaca a curiosidade e o pasmo, chegando não só a esmaecer as leituras clichêizadas do frio como imagem que remete à Região Sul do País, mas também a neutralizar as especificidades do conceito e sentido da “estética do frio”.

A capital gaúcha, flagrada agora num dia de verão, iguala-se às outras grandes cidades brasileiras, no concernente à dimensão da brutal violência que nivela e uniformiza as grandes cidades do País em qualquer latitude, em qualquer longitude, isto é, de norte a sul, de leste a oeste. Assim, também Porto Alegre se sente e se vê mergulhada nas sombras da perplexidade e do medo, ante o enfrentamento do *nonsense* do abrasante e cruel “verão” da violência.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston (1988). *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- BARBOSA, Amilcar Bettega (2014). Matemática do conto. Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em: < <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl> >. Acesso em 31 ago. 2014.
- BARBOSA, Amilcar Bettega (2004). *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BARTHES, Roland (2013). *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- BRESCIANI, Maria Stella (1994). A cidade das multidões, a cidade terrorizada. In: PECHMAN, Robert Mose (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 9-42.
- CANDIDO, Antonio (1987). A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 199-215.
- DAMATTA, Roberto (1991). *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- FISCHER, Luís Augusto (2000). *Dicionário de porto-alegrês*. 10. ed. Porto Alegre: Artes e Ofício, jul./ago.
- MAGALHÃES, Carlos Augusto (2011). *Cena moderna: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado*. Salvador: Quarteto.
- MAGALHÃES, Carlos Augusto (2014). Cruéis travessias: violência e exclusão na Porto Alegre dos contos de Amilcar Bettega Barbosa. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista. (Org.). *Estudos de ficção brasileira contemporânea: produção, recepção e crítica*. São Paulo: Fonte Editorial, p. 31-62.

- NIETZSCHE, Friedrich (2006). *Crepúsculo dos ídolos* ou, Como se filosofa com o martelo. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- PELEGRINI, Tânia (2005). As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Rio de Janeiro, Revan, n. 21, p. 132-15.
- RAMIL, Vítor (1992). A estética do frio. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (Coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: UFRGS, p. 262-270.
- SARLO, Beatriz (2007). *Tempo presente: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SCHORSKE, Carl E (1989). A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. Tradução de Hélio Alan Saltorelli. *Espaço & Debates: Imagens e Representação da Cidade*, Curitiba, ano 9, n. 27, p. 47-57.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003). Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras*, São Paulo, UNESP, v. 43, n. 2, p. 29-47. jul./dez.
- VENTURA, Zuenir (2000). *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras.

VOZES DO BRASIL: A PRESENÇA DA LITERATURA BRASILEIRA NA NARRATIVA HIPERCONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

VOICES OF BRAZIL: THE PRESENCE OF BRAZILIAN LITERATURE IN PORTUGUESE HYPER-CONTEMPORARY NARRATIVE

Paulo Ricardo Kralik Angelini

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RESUMO

A confirmar o que diz Eduardo Lourenço em muitos de seus textos, a presença do Brasil em Portugal é marcante. O filósofo afirma que Portugal pensa mais sobre o Brasil do que o contrário, até mesmo numa perspectiva mítica, a querer registrar a paternidade de uma Nação que se autoproclama sem pai. Este artigo pretende debater um pouco deste diálogo, tendo como foco a maneira como a literatura brasileira é referenciada na nova literatura portuguesa (romances publicados a partir de 2000). Desta forma, pretende-se discutir a intertextualidade, a partir de autores como Compagnon, Genette, Samoyault, Allen, entre outros, e trazer um recorte de obras e autores brasileiros que visitam as narrativas portuguesas hipercontemporâneas.

Palavras-chave: intertextualidade, narrativa portuguesa hipercontemporânea, literatura brasileira

ABSTRACT

Regarding what Eduardo Lourenço states in several of his articles, the presence of Brazil in Portugal is remarkable. The philosopher claims that Portugal thinks more about Brazil than the other way around, even in a

more mythical perspective, trying to portrait the fatherhood of a nation that is self-proclaimed without a father. The aim of the present article is to discuss some of these issues, focusing on the way Brazilian literature is referenced in the new Portuguese literature (for instance, novels published from 2000 on). Furthermore, we intend to discuss the intertextuality, from authors such as Compagnon, Genette, Samoyault and Allen, among others, as well as bring a variety of renowned Brazilians authors and books that address the Portuguese hyper-contemporary narratives.

Keywords: intertextuality, Portuguese hyper-contemporary narrative, Brazilian literature

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O BRASIL DE PORTUGAL

*Quem sou quem fui quem me não sei
aqui sentado nesta rocha
aqui sentado
eu próprio fragmentado repartido
no tempo dividido e uno e múltiplo*

Manuel Alegre

É com certa recorrência que Eduardo Lourenço exercita o argumento de que o Brasil é um gigante que ignora sua “matriz portuguesa”. Na obra *A nau de Ícaro*, o pensador dedica uma seção a artigos, num espaço temporal entre os anos 80 e 90, que exploram as (não) relações entre Brasil e Portugal. Recentemente, foi lançada outra obra que reúne textos do autor sobre o Brasil. Chamada *Do Brasil, fascínio e miragem*, a antologia traz artigos do final dos anos 1950 até os dias de hoje, nos quais o autor sublinha a existência de um *não-laço* entre Brasil e Portugal, além de afirmar, mais de uma vez, que a comunidade

luso-brasileira é um mito inventado pelos portugueses¹. O filósofo é enfático ao ressaltar a dificuldade de aproximação entre duas nações tão diversas, uma vez que se desenham de naturezas e concepções distintas. Lourenço ainda chama a atenção para uma *dissimetria* entre as duas nações: a grandeza do Brasil frente à pequenez de Portugal. Diz ele:

Que relação pode existir entre o imaginário de um povo de 10 milhões de habitantes, como Portugal, prisioneiro de mitos obsoletos – o Brasil é um deles –, e o de um país de 150 milhões de almas, entre as quais se contam pessoas vindas de Itália, Espanha, Alemanha, Europa central, Oriente Médio, Rússia ou Japão? (Lourenço, 2001: 159)²

A própria miscigenação em (complexo) processo no Brasil deixaria o país cada vez mais distante de sua ‘matriz’. Assim, o argumento de Lourenço é o de que o Brasil reciclou o seu fundo originário, cometendo um parricídio: nesta “grande nação complexa e simples vive-se, no cotidiano, nos sonhos, nas legítimas ambições planetárias, como uma nação sem pai” (Lourenço, 2001: 147).

Eduardo Lourenço, ainda que não veja no Brasil uma nação voltada à outra em busca de modelos, sublinhando diferentes vezes uma ausência de paternidade exemplar, ressalta que, se tivéssemos de nominar um espaço de grande influência cultural, os Estados Unidos encabeçariam esta relação, pois seriam, de certo modo, “seu único modelo ideológico-político” (Lourenço, 2001: 159). O pensador

1 É possível encontrar esse raciocínio em textos como “Nós e o Brasil: ressentimento e delírio”, de 1986, da obra *A nau de Ícaro*, e também no artigo “O mito da comunidade Luso-Brasileira”, provavelmente de 1959 e incluído em *Do Brasil: fascínio e miragem*.

2 207 milhões de habitantes, em 2017, segundo o IBGE.

afirma, então, que a nação norte-americana seria a mais forte referência ideológica, política e cultural do Brasil, desde há algumas décadas.

A recepção de autores portugueses resume-se a um pequeno número de eleitos junto a um público restrito, em geral acadêmico. Lourenço reforça que alguns desses autores gozavam (em décadas passadas) de um certo *favor* junto da elite brasileira, mas nada que se comparasse ao fascínio que gerações de leitores portugueses já tiveram por escritores brasileiros, como “Jorge Amado, Graciliano Ramos, Drummond de Andrade, Guimarães Rosa ou Clarice Lispector” (Lourenço, 2001: 160).

O Brasil pouco vê Portugal, e não se imagina vinculado a uma matriz concebida como portuguesa. Hoje, na literatura brasileira contemporânea, neste início de século XXI, por exemplo, é pouco comum que Portugal apareça como referência, seja na idealização de um espaço mítico, de uma rota de fuga, seja na construção de personagens. Há, evidentemente, alguns escritores que exercitam (ou já exercitaram), de alguma forma, esta presença lusitana em textos brasileiros, como Luiz Ruffato, Tatiana Salem Levy, Francisco Azevedo. Contudo, longe de podermos afirmar que Portugal faça parte de um imaginário recorrente na criação literária.

Em contrapartida, Portugal ainda carrega um interesse pelo Brasil. Lourenço afirma ser inequívoco o fato de os portugueses conhecerem mais o Brasil (do que o contrário). Todavia, a imagem que possuem do país é, em geral, *extravagante* (Lourenço, 2001: 149). Esta é também a opinião de Valter Hugo Mãe. Quando perguntado sobre a forma como Portugal vê a ex-colônia, por um jornalista de uma revista de grande circulação no Brasil, o escritor respondeu: “O Brasil é visto como um país de sol, um paraíso tropical. Tem comida boa e um povo criativo, capaz de sobreviver mesmo com suas dificuldades” (Fontes, 2011). Nas respostas de Mãe, provavelmente hoje o português mais lido no Brasil, percebe-se uma série de

imagens-clichê que vão ao encontro desta extravagância assinalada por Lourenço. No texto “O mito da comunidade Luso-Brasileira”, afirma o filósofo que há uma espécie de *paternalismo ressentido* na relação de Portugal com o Brasil. Haveria, portanto, uma forte admiração *retórica, beata*, pela cultura brasileira, de modo a justificar a presença portuguesa nela. Uma espécie de reforço mítico, a sustentar um passado que já não é. Para Lourenço, Portugal julga-se merecedor de uma deferência que o Brasil ignora. Ele afirma: “Os portugueses insinuam que a realidade brasileira é antes mais a sua própria contribuição e realidade” (Lourenço, 2015: 89).

Neste artigo, porém, não pretendo resgatar razões reais ou simbólicas para a presença constante do Brasil em textos portugueses, muito menos negar ou reforçar estereótipos construídos de parte a parte. Pretendo, sim, trazer alguns resultados de um Projeto de investigação que conduzo, e que estuda as referências do Brasil na narrativa portuguesa hipercontemporânea. Uma análise minuciosa em romances publicados a partir dos anos 2000 mostra que a presença do país sul-americano é uma constante³, identificada desde pequenas referências que quase passam despercebidas, a obras em que o Brasil é a espinha estrutural e simbólica da narrativa. Este é um dos pontos centrais de investigação do Projeto de pesquisa “O Brasil dos outros: representações de Brasil nas narrativas portuguesas do século XXI”⁴.

Como Projeto amplo que é, mostra-se possível a análise destes dados em diferentes perspectivas. Por exemplo, a forma como o imigrante brasileiro surge na narrativa, as referências culturais ao

3 Há referência ao Brasil em mais de 130 obras já fichadas.

4 Projeto desenvolvido por mim, há três anos, que culminou com concessão de bolsa para estágio pós-doutoral fornecido pela CAPES/MEC. O estágio foi realizado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, na Universidade de Lisboa, sob a supervisão da professora doutora Helena Carvalhão Buescu, de julho a dezembro de 2016.

Brasil, a questão da língua, entre outras possibilidades de leitura. Neste artigo, contudo, interessam-me as menções à literatura brasileira nestas narrativas hipercontemporâneas. Antes, porém, de apresentar este repertório, julgo ser oportuno discutir, com certa brevidade, um tema já bastante debatido nos estudos literários, mas que se mostra sempre profícuo: a intertextualidade.

A LITERATURA DE SEGUNDA MÃO

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Oswald de Andrade

Gérard Genette utilizou a imagem do palimpsesto para apontar os traços de textos outros existentes num texto novo, o que reforça essa perspectiva múltipla e plural da literatura. Num mergulho espelhado, diz o crítico que um texto pode trazer outro, num processo de encadeamento, “até o fim dos textos” (Genette, 2010: 7). Graham Allen, na obra *Intertextuality*, diz exatamente o mesmo: “Works of literature, after all, are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature” (Allen, 2011: 1). Allen constrói, em seu trabalho, um interessante resgate diacrônico de teóricos fundamentais para os estudos da intertextualidade, buscando Saussure, Bakhtin, Kristeva, Barthes, Genette, Bloom, entre outros. O teórico sublinha que, quando leio uma obra, mergulho numa rede de relações textuais, e por isso, a leitura pressupõe um processo de deslocamento entre textos.

Este movimento entre textos predecessores é a *literatura de segunda mão* de Genette que, em *Palimpsestos*, procura estabelecer algumas categorias sobre essas diferentes referências, todo aquele material que está em relação, explícita ou implícita, com outros

textos. Para Genette, a intertextualidade seria “toda uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2010: 14). O crítico francês assinala que a técnica mais *explícita*, mais *literal* desse processo é a citação, e a menos explícita é a alusão.

Tiphaine Samoyault tem se dedicado a uma proficiente pesquisa nos estudos da intertextualidade. A professora de literatura comparada na Sorbonne Nouvelle Paris 3, na obra *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, aponta para uma ambiguidade no vocábulo intertextualidade, fruto de um uso recorrente e, frequentemente, por demais amplo. É por isso que Samoyault afirma que se tem preferido a utilização de termos menos técnicos e mais metafóricos como *tessitura*, *biblioteca*, *entrelace*, *diálogo*, entre outros. A vantagem deste uso seria uma aparente neutralidade “de pouvoir regrouper plusieurs manifestations des textes littéraires, de leur entrecroisement, de leur dépendance réciproque” (Samoyault, 2001: 5). A maneira como um texto é fígado por outro obedece a uma lógica que a própria narrativa vai exigir. Samoyault enumera algumas destas práticas intertextuais: “Citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages de toutes sortes, les pratiques de l'intertextualité se répertorient aisément et se laissent décrire” (Samoyault, 2001: 5).

Lembro, também, Compagnon, que no texto *O trabalho da citação*, ao recordar Stefan Morawski e as funções intertextuais fundamentais da citação, aponta duas que particularmente interessam-me aqui: a função de erudição e a invocação de autoridade.

De modo geral, são variadas as formas como as narrativas portuguesas estudadas trabalham com as referências literárias brasileiras. Entretanto, em algumas das obras, autores e livros brasileiros surgem sem uma verdadeira costura narrativa. Parecem,

por vezes, elementos de um repertório de erudição, tentativa de impressionar o leitor, citados por narradores cultos, não raramente verborrágicos, oriundos de uma classe social alta. Bem-nascidos, bem-educados, acabam por empilhar referências culturais, como a sublinhar sua própria erudição.

Samoyault, contudo, amplia a categorização das técnicas da intertextualidade, diferenciando, sutilmente, a citação da referência pura. A primeira (*citation*) usaria sinais tipográficos específicos, como aspas, itálicos, uma quebra qualquer que mostre o texto outro. Portanto, para a crítica, a citação precisa trazer excertos deste texto. Já a segunda (*référéce*), “n’expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d’auteur, de personnage ou l’exposé d’une situation spécifique (Samoyault, 2001: 35). Assim, numa possível gradação de um trabalho intertextual que realmente se aproprie de um texto anterior, a mera referência a um autor ou ao nome de uma obra seria um dos mais básicos níveis de intertextualidade. Porque se pensarmos na intertextualidade enquanto incorporação de textos outros, que se mesclam e formam um novo, veremos que em geral essa deglutição não se confirma nas narrativas estudadas. Robert Stam, em *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*, revisita justamente esta noção de antropofagia, utilizada pelos modernistas brasileiros, na impossibilidade de um artista não ter já ingerido, digamos, outras referências que vieram antes dele. O teórico ressalta a tarefa ideal: o artista não pode ignorar a presença estrangeira, “é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle” (Stam, 2000: 55).

Engolir e reciclar é apropriar-se de um texto e, de certa forma, individualizá-lo. É trazer essas referências que estão soltas num mundo de palavras e torná-las únicas, necessárias neste novo texto a ser escrito. Compagnon corrobora esse argumento ao afirmar: “Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo” (Compagnon, 2007: 13). Espera-se, portanto, que essas referências fora do seu contexto

original acoplem-se de modo orgânico ao novo material narrado. Assim, há todo um trabalho a ser elaborado na construção, na reapropriação destes textos outros.

Por razões práticas, não pretendo me adensar ainda mais na teorização sobre a intertextualidade, a citação, a referência, especificamente, porque minha intenção é apresentar uma espécie de cartografia de obras e autores brasileiros citados, ou melhor, a assumir a categoria de Samoyault, referenciados, a partir destas novas narrativas portuguesas. Outra consideração prévia que julgo pertinente trazer é que esta minha pesquisa não tem uma intenção estatística. Como toda a investigação acadêmica, é apenas um recorte possível. Ainda que o número elevado de obras percorridas em que o Brasil apareça possa sugerir alguns indicativos, evidentemente este trabalho não possui pretensões de generalizar, universalizar esses dados. São apenas, e como não poderia ser diferente, percursos de um olhar investigativo, do meu olhar investigativo. Entre o total de obras estudadas em que o Brasil se faz presente, e eu repito que esta presença pode ser contundente ou discreta, há alguma referência à literatura brasileira em aproximadamente cinquenta delas.

LETRAS DO BRASIL NAS LETRAS PORTUGUESAS

*Palavras são apenas a muda magra boca
Morre a pátria no corpo
Osso
De não ouvir tão rouco*
Gastão Cruz

Uma primeira leitura faz perceber que, predominantemente, aqueles autores clássicos, curiosamente já referidos por Eduardo Lourenço

como escritores que habitavam o imaginário do português na metade final do século XX, são ainda os mais revividos pelos contemporâneos, à exceção de Graciliano Ramos, que aparece, mas em menor recorrência do que os outros quatro: Guimarães Rosa, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector. Há, entretanto, um quinto nome, quase óbvio, de forte presença, antecessor a esses: Machado de Assis. Apresento, num primeiro momento, portanto, algumas das referências a este quinteto exemplar.

Por alusão, – como nos afirma Genette, “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (Genette, 2010: 14) – e numa concepção intertextual menos explícita, a exigir um maior esforço do leitor, Valter Hugo Mãe, na obra *A desumanização*, retrabalha um famoso verso de Carlos Drummond de Andrade, do poema “No meio do caminho”: “Eu disse-lhe que o meu pai também punha versos no lugar de cada coisa. Ao invés das pedras, ele tinha versos. Tinha versos no caminho” (Mãe, 2013: 68). Outra pequena alteração levando em consideração um poema muito conhecido é elaborada em *A definição do amor*, de Jorge Reis-Sá, pelo narrador autodiegético: “E agora, Francisco?, como no poema” (Reis-Sá, 2015: 86). Também no texto de Helder Macedo, *Sem Nome*, é pela alusão que podemos perceber a presença do “Poema de sete faces” de Drummond. O poeta brasileiro traz o *gauche* num sentido de inadequação, um sentimento de não pertencimento. No texto do escritor português, o narrador caracteriza a sua personagem Carlos Ventura como um “homem tímido, um pouco gauche, vulnerável na sua excessiva magreza” (Macedo, 2004: 57). Atentemos, aqui, para o nome da personagem (Carlos) e para outra piscadela do autor para o poeta brasileiro, desta vez como referência paratextual, na epígrafe (uma das três presentes): “Não morres satisfeito, morres desinformado”, versos resgatados do poema “Tu? Eu?”.

A importância de Drummond dentro da poesia brasileira é também referenciada por Diogo, personagem da obra *Rio das Flores*, de Miguel Sousa Tavares. Numa carta para a esposa, o português que está a viver no Brasil afirma: “Carlos Drummond de Andrade, o maior poeta vivo do Brasil” (Tavares, 2008: 536). Igualmente, no romance autobiográfico *Casas contadas*, de Leonor Xavier, ao referir-se ao enredo de uma telenovela de sucesso no Brasil, *Pecado Capital*, a narradora compara a trama a um poema de Drummond, provavelmente “Quadrilha”: “quase na toada existencial do poema do Drummond sobre os desencontros e rodadas de amor frustrado” (Xavier, 2009: 176). Todas as citações referentes a Drummond parecem estar articuladas com uma *alusão respeitosa* ao poeta brasileiro, referido por António Lobo Antunes, em entrevista nos anos 1990, como o único escritor de língua portuguesa do século xx merecedor de um Prémio Nobel⁵ (Antunes, 1996). Ainda que Lobo Antunes não esteja aqui nos exemplos, sua declaração expõe o tamanho simbólico de Drummond para os autores portugueses, de distintas gerações. Tal como lembra Lourenço, escritores nascidos nos anos 1930-1940, como Macedo e Xavier, carregam desde o Liceu o contato com nomes da literatura brasileira, dentre os quais Drummond é um dos mais célebres. Contudo, também os nascidos nos 1950, nos 1970, prestam uma espécie de homenagem ao poeta, a confirmar que Drummond parece ser uma referência perene na

5 Cabe ressaltar que a entrevista ao Jornal brasileiro *Folha de S. Paulo* é de 1996, portanto dois anos antes de José Saramago ter sido galardoado com o Prémio Nobel de Literatura. Ainda assim, Lobo Antunes manteria o mesmo tom do discurso em algumas entrevistas posteriores. A respeito de Drummond, o autor de *As naus* diz que por culpa das traduções a premiação nunca veio: “O único escritor deste século que mereceria é o Drummond, mas simplesmente as traduções do Drummond são uma merda. A carga simbólica nas outras línguas é completamente diferente. As traduções são péssimas. Você lê aquilo, e parece que são maus poetas” (Antunes, 1996).

literatura portuguesa. Entretanto, é preciso ressaltar que, quando a poesia do autor brasileiro é recuperada, os narradores trabalham com poemas bastante óbvios, mais conhecidos do grande público, talvez para que a referência seja mais clara.

Lembrar as palavras escritas – ou parafraseá-las – também é ação recorrente quando outro nome da literatura brasileira é mencionado, o de Clarice Lispector. De forma comparativa, desta feita com uma personagem não tão conhecida, Lori, de *O livro dos prazeres*, o narrador de Antonio Tavares, em *As palavras que me deverão guiar um dia*, vai um pouco mais a fundo no universo do escritor referenciado, e constantemente, na obra, relaciona suas personagens à de Lispector. Primeiramente, oferece uma leitura da personagem lispectoriana, a partir de uma citação retirada da obra: “‘O que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano’, reflectia Lori, a protagonista de Clarisse (sic) Lispector n’*O Livro dos Prazeres*” (Tavares, 2014: 127), para em seguida aplicá-la à sua própria narrativa: “Assim, tal como Lori, não sabiam o que fazer da sua felicidade, e ela surgia como uma paz estranha e aguda que mais cedo ou mais tarde iria começar a doer-lhe como uma angústia, como um grande silêncio” (Tavares, 2014: 128). Já Frederico Lourenço parece entranhar-se ainda mais em Clarice, não apenas no título e na epígrafe de *Amar não acaba*, mas em toda a sua concepção: “Amar não acaba. É como se o mundo estivesse à minha espera. E eu vou ao encontro do que me espera” (Lourenço, 2005: 11). A escritora brasileira revisita o texto de Lourenço em diferentes momentos e por distintas abordagens. O narrador procura, por vezes, associar certas passagens a leituras possíveis de Lispector. No trecho a seguir, faz referência à transformação sofrida no ballet, que teria incorporado técnicas quase de acrobacia, uma “forma de patinagem artística sem patins”, repleto de “piruetas e outras habilidades olímpicas”, perdendo o sentido clássico, que era o de “transmitir com toda a

beleza possível aquilo a que Clarice Lispector em *A Paixão segundo G.H.* chamou ‘a montagem humana’” (Lourenço, 2005: 83-84). Em outra passagem, o narrador procura explicar o que entende por essa *montagem humana*, e discorre sobre a transitoriedade das coisas: “O sentido da montagem humana só vem se fizermos como Clarice Lispector e formos ao encontro do que nos espera, na certeza de que tudo na vida tem o estigma da caducidade. Só amar não acaba” (Lourenço, 2005: 115). Estes dois exemplos aqui apontados parecem encaminhar-se para um tipo de referência mais atrelada ao próprio mundo diegético. A autora existe na obra porque a obra dialoga com ela – e isso é diferente dos casos expostos de Drummond, meramente lembrado, num aceno erudito e simpático. Claro, há inúmeras outras abordagens, algumas mais passageiras, ou ainda relacionadas à imagem misteriosa da autora empírica, consagrada em raras entrevistas televisivas. É o caso da narradora de Isabela Figueiredo, em *A gorda*, que estabelece uma comparação com uma de suas personagens, amiga da protagonista, que teria “o ar frio e distante de uma perturbada Lispector angolana” (Figueiredo, 2016: 31).

Os exemplos até aqui apresentados indicam, sobretudo, um certo conhecimento, em menor ou maior grau, do autor brasileiro ou do texto trabalhado, ainda que, exceto na obra de Frederico Lourenço e talvez na de Antonio Tavares, a referência seja pontual e não englobe o todo da narrativa. Mais comum é apenas a referência a títulos, autores, personagens de escritores brasileiros. Hugo Santos, por exemplo, em *A mulher de Neruda*, cria uma cena em que um homem entra numa livraria e reencontra, depois de doze anos, uma antiga namorada. A passagem, de imediato, muito nos fala sobre quem são esses dois, e mais ainda quando se percebe o repertório de leitura das personagens, que inclui Duras, Camus, Sartre, Garcia Marquez, Carpentier. Porém, na cena específica, o homem vê a ex-namorada com um livro de “Clarisse (sic) Lispector vagamente sustido na mão

esquerda” (Santos, 2006: 10). Além de outra vez aparecer uma grafia incorreta do nome de Clarice – o que sutilmente aponta para uma falta de intimidade com a autora ‘homenageada’ – chama a atenção que a cena apenas desenha um perfil cultural das personagens, e Lispector não é trabalhada no texto.

Guimarães Rosa é outro nome recuperado com frequência, especialmente em referência a sua mais conhecida obra. Em *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho, há uma personagem masculina que, mais para o final do texto, revela-se mulher, à Diadorim. A referência pode passar despercebida, porque a autora, diferentemente de outros escritores, não explicita o que faz. Em outra passagem, aí sim uma pista um pouco mais concreta, que dialoga com o narrador rosiano Riobaldo: “Viver é um negócio perigoso, viu, seu capataz?” (Carvalho, 2016: 329). Algo similar faz Maria Velho da Costa em *Myra*. Quando a personagem diz “Olhe, mire e veja” (Costa, 2008: 214) e traz, junto disso, e apenas para o leitor acostumado de Guimarães Rosa, “o senhor... mire, veja” (Rosa, 1976: 20), ou ainda quando outra personagem, na mesma obra, associa sua velha carrinha a um famoso personagem rosiano: “Anda, burrinho pedrês” (Costa, 2008: 74), o que aparecem são alusões que não entregam o nome do homenageado, e por isso exigem um leitor cúmplice.

Diferentemente disso, em *Debaixo de algum céu*, o narrador de Nuno Camarneiro relaciona uma lista de livros que uma de suas personagens, o padre Daniel, possui em sua estante. Entre Santo Agostinho, Cervantes, Kafka, Dante, está *Grande Sertão: Veredas*. Uma maneira de compor a caracterização de uma personagem reside nesta técnica exibicionista de um passeio pela sua coleção literária, algo que ocorre igualmente nas obras *Aonde o vento me levar*, de Manuel Jorge Marmelo, e *Casas Contadas*, de Leonor Xavier – “As estantes de livros iam crescendo lá em casa, e o Sítio do Picapau amarelo de

Monteiro Lobato foi um tempo bom” (Xavier, 2009: 189). E também em *Longe de Manaus*, quando o narrador de Francisco José Viegas apresenta um personagem e sua estante de livros, na qual constam autores brasileiros como Vinicius de Moraes e Erico Verissimo. É certo que essas construções auxiliam na composição das personagens, pois o mundo literário que elas possuem em suas estantes também fala quem elas são. Entretanto, essas artimanhas narrativas parecem um atalho, um facilitador na composição desses seres de papel, porque têm uma função decorativa na diegese.

Por exemplo, o texto de Marmelo traz uma personagem nominada apenas como M., homem com sonhos de escritor. Ele parece colecionar citações para provar-se erudito – mesmo o narrador o trata com ironia, chamando-o de *tolo* –, como recupera Compagnon do texto *The basic functions of quotation*, de Morawski, que estabelece ser uma das funções da citação a invocação de autoridade, ou ainda a erudição. Em geral, a personagem faz pequenas incursões críticas a obras e autores brasileiros, mas sem grandes aprofundamentos. Trago algumas:

Riobaldo Tatarana, herói do romance *Grande Sertão Veredas*, do brasileiro João Guimarães Rosa, refere-se à narrativa da saga com Reinaldo Diadorim como algo ‘sobrefalseado’, ‘sem o razoável comum’. Creio, em boa verdade, que são assim escritos todos ou alguns dos melhores livros que li: histórias com asas e que só escassamente contatam a realidade. (Marmelo, 2007: 29)

Em outro trecho, é Machado de Assis que ele traz: “Brás Cubas, a personagem de Machado de Assis, sonhou ficar célebre” (Marmelo, 2007: 74). No repertório desta personagem, são trazidos ainda escritores como Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Rubem Braga, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, Fernando Sabino, num

desfile constante de pequenas evidências de uma suposta cultura ‘elevada’.

Machado de Assis também aparece em *Que importa a fúria do mar*, de Ana Margarida de Carvalho, a partir de características de uma de suas mais populares personagens: “Sabe-se lá se, na intimidade, alguma sedução menos óbvia, machadiana talvez, uns olhos de ressaca, de cigana oblíquo e dissimulada” (Carvalho, 2013: 199). Aliás, Capitu aparece em textos variados. É, possivelmente, junto de Gabriela, de Jorge Amado, uma das personagens mais lembradas. Ela surge também em obras de Francisco José Viegas, de Helder Macedo, de Alexandra Lucas Coelho, de Julio Conrado, de Inês Pedrosa, de Mónica Marques. Nesta última, na obra *Transa Atlântica*, a velha questão da fidelidade da personagem é retomada: “Capitu, Capitu, Capitu traidora. Três vezes Capitu. Ele conhece Machado de Assis, pobre Capitu, pobre Machado. Capitu traiu? Capitu não traiu?” (Marques, 2008: 16). Ou seja, no geral são referências passageiras, que outra vez decoram a narrativa e impõem um certo nível intelectual superior de quem as fala, já que conhecer Machado de Assis consta na cartilha de um repertório minimamente erudito.

É na obra *O meu amante de domingo*, de Alexandra Lucas Coelho, entretanto, que Machado de Assis aparece num processo de deglutição, de apropriação, além da simples homenagem da referência. Machado surge numa técnica de paródia, ainda que Tiphaine Samoyault reforce, em sua tipologia, que a paródia não exige a citação direta do texto anterior. Para a crítica literária, a paródia “transforme une oeuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu’elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante” (Samoyault, 2001: 38). Machado está totalmente presente no texto – embora seja Nelson Rodrigues a maior das fontes literárias, de quem falaremos mais além –, com citações ou na apropriação de

um narrador intruso, que conversa com seus – poucos – leitores, em passagens como “e eu sou uma otimista que julga falar a dois leitores, é já a vós que me dirijo, assim no plural” (Coelho, 2014: 94) ou “De modos que vou-me a ele e fico com o que me dá jeito, ser a narradora que pode dizer o que lhe aprouver da própria vida” (Coelho, 2014: 97). A narradora de *O meu amante de domingo* dá nome e sobrenome à referência: “Ok. Esta ideia de me fazer de morta teve um empurrãozinho de Brás Cubas” (Coelho, 2014: 94).

A completar o quinteto de escritores muito lembrados na nova narrativa contemporânea, Jorge Amado⁶. Gabriela, especialmente. “Rosa rubra com cheiro de cravo”, a moça com “ancas de dança” (Amado, 1999: 156) habita as páginas de obras de José Luís Peixoto, Leonor Xavier, Maria Velho da Costa, José Magalhães. No romance *Irene ou o contrato social*, a personagem chega a dar nome à cadela da protagonista, embora a referência pareça sair da telenovela da Rede Globo⁷, estrelada por Sonia Braga (a música tema, inclusive, ecoa na narrativa em diferentes momentos). A presença de Jorge

6 Uma excelente fonte de estudo para mergulhar na representação deste Brasil de Jorge Amado é a obra *O Brasil best seller de Jorge Amado: Literatura e identidade nacional*, de Ilana Seltzer Goldstein. No texto, Goldstein lembra que o autor baiano exalta um Brasil imaginado, e trabalha com temas que habitarão o imaginário estrangeiro, como “a epifania sensorial, o otimismo, o amor à festa, a predominância da amizade nas relações sociais, o ‘jeitinho’ brasileiro como estratégia de sociabilidade, a ginga ‘nata’ na cama e na dança, a ausência de preconceito, a força da cultura popular, a resistência do povo à miséria e ao sofrimento” (Goldstein, 2003: 293).

7 Penso que, em muitos sentidos, é Sonia Braga e não a personagem de papel de Amado que habita o imaginário dos portugueses nos romances hipercontemporâneos, nesta espécie de *gabrielização* da mulher brasileira. Para além da referência direta, o desenho da mulher brasileira parece quase sempre coincidir com o perfil sensual-indomável da Gabriela global. A esse respeito, a historiadora Ana Silvia Scott chama a atenção para o sucesso televisivo da obra, que “acabou por modificar comportamentos e rotinas dos portugueses” (Scott, 2010: 17).

Amado, evidentemente, não se restringe a sua mais famosa criação. Contudo, a referência às belas personagens mestiças amadianas aparece com constância, como em *Casas contadas*, de Leonor Xavier: “Baiana, 19 anos, chamada Marlene, tenho-a guardada numa fotografia com o meu filho ao colo, ele vestido de Batman, ela sorridente. Morena clara, podia ter sido personagem de Jorge Amado, por bonita e expressiva que era” (Xavier, 2009: 151). Outro tipo comum lembrado, além da mulher sensual, divulgado neste Brasil imaginado no mundo amadiano, é o malandro alegre, que em *Longe de Manaus*, de Francisco José Viegas, assim aparece: “Ele que fora leitor de Jorge Amado e que pensava no Brasil como uma galeria de malandros simpáticos com quem não queria viver para não lhes aturar a alegria excessiva” (Viegas, 2006: 362). Algumas outras obras de Amado são referenciadas, como *Capitães da Areia* (Maria João Lopo de Carvalho), *Tereza Batista cansada de guerra* (Bruno Vieira do Amaral), *Tenda dos milagres* (Inês Pedrosa). Uma última observação relevante é a referência recorrente à posição ideológica marxista do autor, especialmente em obras portuguesas que revivem os tempos da ditadura.

É claro, há muitos outros autores brasileiros consagrados que constam nas obras hipercontemporâneas portuguesas. De Cecília a Bilac, de Vinicius a Verissimo, de João Cabral a Bandeira. Muitos são, aliás, trazidos assim, só nome ou só sobrenome, numa piscadela de intimidade de narradores bem versados.

Eduardo Lourenço, no texto “Cultura e lusofonia ou os três anéis”, já dos anos 1990, alertava que havia bastado meio século para que as novas gerações de portugueses perdessem o interesse em autores do calibre de um Guimarães Rosa ou de um Machado de Assis. Num processo de desinteresse progressivo, Lourenço igualmente via um possível apagamento da literatura brasileira mais recente no seio da cultura portuguesa. O filósofo afirmava então: “É o presente cultural

brasileiro que nos falta, o de um Moacyr Scliar, Murilo Rubião, Rubem Fonseca e outros” (Lourenço, 2001: 168-169).

No século XXI, que já apresenta quase duas décadas, novos autores brasileiros aparecem também nas páginas das narrativas hipercontemporâneas lusitanas. O processo é que se mostra um bocado mais impessoal, quase sempre por meio de referência do nome de um autor ou de uma obra. Por curiosidade, dos recentes nomes citados por Lourenço, nos anos 90, Scliar, Rubião e Fonseca, o último é bastante recorrente. O escritor mais famoso por seus textos policiais aparece em *As sereias do Mindelo* e *Aonde o vento me levar*, ambos de Manuel Jorge Marmelo, em *Enquanto Lisboa arde o Rio de Janeiro pega fogo*, de Hugo Gonçalves, além de surgir nas páginas de Mónica Marques, Francisco José Viegas e José Magalhães. Já Scliar e Rubião aparecem, mas sem muitas recorrências.

Com relação a nomes mais atuais da literatura brasileira, sublinha-se a presença de Chico Buarque, bastante revisitado. Claro, muito em função de sua trajetória como músico. O cancionista buarquiano surge em obras como *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, que cita um trecho de “A banda”, e *A instalação do medo*, de Rui Zink, quando as personagens dizem “No dia em que for vítima, siôra, o melhor que tem a fazer é fazer como seu Chico e beber em silêncio o seu cálice” (Zink, 2013: 140). “Cálice”, aliás, uma das mais emblemáticas canções brasileiras, que retrata tempos de repressão, igualmente aparece em *Que importa a fúria do mar*, de Ana Margarida de Carvalho, numa passagem em que apresenta uma pequena alteração em uma palavra de um verso – *aceso* em vez de *atento*: “Tanto faz. Atordoado eu permaneço aceso” (Carvalho, 2013: 188). A identificação torna-se facilitada porque o mesmo verso já havia sido citado na epígrafe do capítulo nono, desta vez na forma original.

Para finalizar a composição deste pequeno inventário, há um nome bastante recorrente, mas que entra sempre com uma nota de

escárnio: Paulo Coelho. O escritor brasileiro acaba sendo motivo de forte ironia e críticas à sua obra mística, em textos como *Ambulância*, de Manuel da Silva Ramos e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho. Neste último, o narrador brinca que poucos eleitos conhecem os planos de Deus: alguns astrofísicos, um ou outro sábio tibetano, e “escritores místicos brasileiros” (Carvalho, 2003: 43). Em *A casa quieta*, de Rodrigo Guedes de Carvalho, diz o narrador: “folheia também as revistas de onde o olha um brasileiro com tranquila expressão de sábio, que garante à revista Acredite nos seus sonhos” (Carvalho, 2006: 23). Em *Transa Atlântica*, de Mónica Marques, a zombaria repete-se: “Pensa na mão de Deus, no destino, só mesmo merdas dessas. Porque é por aí. Exactamente pelo caminho trilhado pelo Paulo Coelho, vestidinho de preto e de rabicho, a falar sobre o Universo, qual é o problema?” (Marques, 2011: 106).

ENCAMINHAMENTOS FINAIS

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar a criar confusões de prosódias
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furem cores como camaleões
 Caetano Veloso

Vamos comer Caetano
Vamos devorá-lo
Degluti-lo, mastigá-lo
Vamos lamber a língua
 Adriana Calcanhoto

Um último exemplo, digno de destaque, é a apropriação que Alexandra Lucas Coelho faz de Nelson Rodrigues. No texto *O meu*

amante de domingo, a autora potencializa o processo intertextual, pois o escritor é a coluna vertebral da obra. A história folhetinesca de uma mulher, aos cinquenta anos, infeliz emocionalmente e decepcionada com seu último parceiro, a ponto de pensar em matá-lo, é toda ela costurada como um drama rodriguiano. Como a própria narradora o denomina, afeita aos jargões futebolísticos, Nelson Rodrigues, *meu ponta de lança do além*.

As obsessões das personagens rodriguianas, envoltas em tramas de sangue, vingança, sexo culpado e culposos, aparecem todas em *O meu amante de domingo* – já mesmo a partir do título piroso e triste. A personagem de Coelho mergulha numa zona negra em que fantasia as mais cruéis situações com o ser amado, porque, citando Rodrigues, “experimenta uma feroz e obtusa necessidade de vingança, de compensação” (Rodrigues, 1994: 157), mas nunca abandona o humor ácido: “Assim entrei na vida de Nelson Rodrigues quando a vingança acabava de se tornar o meu cão, dia e noite, forte, fiel. Alguém com uma vingança nunca está sozinho” (Coelho, 2014: 22).

A personagem reconhece uma espécie de força compulsiva na sua obsessão, mas não acata contemporizações. Seus pensamentos não são nobres, mas isso vem a calhar para Nelson Rodrigues, que na voz de suas personagens já trouxe máximas do tipo *a virtude é triste, azeda e neurastênica* (Rodrigues, 1994: 27). Ou ainda *uma pessoa que só tenha do mundo uma visão unilateral e rósea, e que ignore a face negra da vida, é uma pessoa mutilada* (apud Amaral, 2016).

Mesmo admirando o autor, a narradora percebe que seu mergulho na escuridão nunca será tão profundo como aquele projetado por Rodrigues: “Nelson Rodrigues é a pungência da canalhice. Que redenção a nossa vida não ser tão canalha. Ele dá a vida por nós, até à esponja de fel da Cruz” (Coelho, 2014: 21). Sua sede de vingança beira o patético, o absurdo e é sempre uma manifestação da mais profunda solidão: “Nada mais excitante do que sexo com um desconhecido, e

esse desconhecido sermos ambos” (Coelho, 2014: 56). A personagem usa o decote como elemento de sedução, à Rodrigues: “Fui decotada. Sim, talvez só o ser amado possa ver a linha nítida que separa os peitos (perdão se o trair, Nelson Rodrigues, cito de cor)” (Coelho, 2014: 22). Nelson Rodrigues, portanto, entra de corpo inteiro no texto de Alexandra Lucas Coelho. Sua obra, sua vida pessoal são engrenagens da narrativa:

Choro ao ler Nelson Rodrigues, chorei ao ler a biografia de Nelson Rodrigues, chorei ao ler que ele liga à mulher de hora à hora, chorei ao ler que ele escreve que se o amor acaba não era amor, chorei ao ler que ninguém o abraçou na noite da estreia de *Vestido de Noiva*, chorei pelo pai, pelos irmãos, pela mãe grávida catorze vezes, pela fome que passaram, pelas namoradas que ele não teve, pela tuberculose que lhe roubou anos, pelos dentes todos arrancados, pelo menino no muro a espionar a louca nua, na descoberta de que as mulheres querem é foder, são a garota de biquíni e o umbigo da adúltera, esse buraco de onde os homens saem e para onde toda a vida são sugados, porque o destino das mulheres é pecar. (Coelho, 2014: 81)

Finalizo esse estudo com Alexandra Lucas Coelho e *O meu amante de domingo*, porque a autora parece verdadeiramente absorver, deglutir, resignificar o texto rodriguiano, seguindo a receita da antropofagia, e também as referências de Machado de Assis, transformando-as em parte nuclear de seu romance. Aproveita-se, portanto, do material do outro, este outro que talvez habite suas afinidades eletivas, para reciclá-lo, transformá-lo em seu. Parece claro que *O meu amante de domingo* existe porque remonta Nelson Rodrigues, ou seja, o autor brasileiro não é um mero acessório à obra. A grande maioria dos outros títulos analisados, como pretendi apontar, trazem lampejos críticos, algumas alusões, uma certa

autoridade de narrador que se diz entendedor de toda a literatura universal, mas em geral são passagens acopladas à narrativa, enfeites, quase penduricalhos. Ou apenas a simples citação: livros na estante, livros na mão da personagem, livros em cima da cama a gritarem uma certa erudição dos envolvidos.

Ao compor este artigo, como já indicado em seu início, não tive a intenção de analisar mais profundamente o manejo do material intertextual nas obras indicadas. Evidentemente, esta outra abordagem possível parece-me interessantíssima, mas exigiria uma redução significativa nos exemplos apresentados e um mergulho mais detalhado em alguns poucos textos eleitos, o que acabaria por apagar o objetivo primeiro deste estudo: mostrar a repetição. Eu preciso mostrar essa repetição – a repetição dos autores brasileiros escolhidos, por vezes a repetição de textos (ou personagens mais famosas) desses autores escolhidos, e até mesmo a repetição da forma como eles aparecem. É a recorrência que me permitiria compor essa espécie de inventário, que tentou não apenas demonstrar que a literatura brasileira segue presente na narrativa hipercontemporânea portuguesa, mas especialmente descortinar os nomes que ela traz. E, uma vez que este artigo faz parte de um manancial de dados muito maior, recolhido a partir da leitura atenta de mais de uma centena de romances que trazem o Brasil como referência, penso que também seja significativa uma exposição quantitativa da pesquisa, e que essa visualização de nomes e obras da literatura brasileira dentro da portuguesa, ainda que por vezes panorâmica, seja uma contribuição importante para que novos estudos, a partir daí, venham a aprofundar a discussão.

Quando Eduardo Lourenço aponta para nomes consagrados da literatura brasileira, autores que eram exaustivamente estudados nos liceus e que compunham um acervo simbólico e afetivo, cinquenta, sessenta anos atrás, quer com isso também dizer, de forma contrastiva,

que nos dias de hoje esse fascínio pela literatura do Brasil está a morrer. Entretanto, creio ser significativo perceber que os mesmos nomes levantados por Lourenço ainda sejam os mais citados, e que há, portanto, uma nova geração de autores portugueses que parece possuir familiaridade com esses nomes, talvez despertando, por sua vez, numa nova geração de leitores, o interesse por esses escritores brasileiros. Logo, julgo ser inegável que a literatura portuguesa hipercontemporânea traz, de modo frequente, os ecos de uma literatura brasileira que ainda se mantém viva na biblioteca simbólica de seus autores. Esse fato chama a atenção por, de certa forma, apresentar uma pequena inversão: os (novos) autores do país *velho* voltam-se para a tradição do país *novo*.

Engolido, deglutido, refigurado, reciclado, desconstruído, citado, referenciado, o texto literário do outro é trabalhado, retrabalhado, exposto. E neste caso aqui estudado, o outro, ainda que intimamente relacionado a uma história passada, está numa outra margem geograficamente distante do Atlântico, mas afetivamente próximo.

*Este poeta está
Do outro lado do mar
Mas reconheço a sua voz há muitos anos
E digo ao silêncio os seus versos devagar*

Sophia de Mello Breyner Andresem

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham (2011). *Intertextuality*. 2 ed., Abingdon: Routledge.
- AMADO, Jorge (1999). *Gabriela*. 80 ed., São Paulo: Record.
- AMARAL, Bruno Vieira (2013). *As primeiras coisas*. Lisboa: Quetzal.
- AMARAL, Bruno Vieira (2016). *Nelson Rodrigues: o reacionário de estimação*. Observador.pt. Disponível em <http://observador.pt/especiais/>

- nelson-rodrigues-o-reacionario-de-estimacao/ [consultado em 12/10/2017].
- ANTUNES, António Lobo (1996). “Lobo Antunes glorifica Drummond”. Entrevista a Jair Rattner. *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada. Outubro. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/10/ilustrada/9.html> [consultado em 9/07/2018].
- CAMARNEIRO, Nuno (2013). *Debaixo de algum céu*. Rio de Janeiro: Leya.
- CARDOSO, Dulce (2012). *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.
- CARVALHO, Ana Margarida (2013). *Que importa a fúria do mar*. Alfragide: Teorema.
- CARVALHO, Ana Margarida (2016). *Não se pode morar nos olhos de um gato*. Alfragide: Teorema.
- CARVALHO, Maria João L. (2004) *Adopta-me*. Alfragide: Oficina do Livro.
- CARVALHO, Mário (2003). *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa: Caminho.
- CARVALHO, Rodrigo Guedes (2006). *A casa quieta*. 7 ed., Lisboa: Dom Quixote.
- COELHO, Alexandra Lucas (2014). *O meu amante de domingo*. Lisboa: Tinta da China.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG.
- COSTA, Maria Velho da (2000). *Irene ou o contrato social*. Lisboa: D. Quixote.
- COSTA, Maria Velho da (2008). *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FIGUEIREDO, Isabela (2016). *A gorda*. Alfragide: Caminho.
- FONTES, Lilian (2011). Valter Hugo Mãe: “O Brasil é uma lição para os portugueses”. *Revista Veja*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/valter-hugo-mae-8216-o-brasil-e-uma-licao-para-os-portugueses-8217/> [consultado em 2/9/2017].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz [2010]. Edição online.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (2003). *O Brasil best seller de Jorge Amado: Literatura e identidade nacional*. São Paulo: Senac.

- GONÇALVES, Hugo (2013). *Enquanto Lisboa arde, o Rio de Janeiro pega fogo*. Alfragide: Casa das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (2001). *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (2015). *Do Brasil: Fascínio e Miragem*. Lisboa: Gradiva.
- LOURENÇO, Frederico (2005). *Amar não acaba*. 4 ed., Lisboa: Cotovia.
- MACEDO, Helder (2004). *Sem nome*. Lisboa: Presença.
- MAGALHÃES, José (2014). *Homem de leis perdido nos trópicos procura senhora honesta*. Lisboa: Ideia-fixa.
- MÃE, Valter Hugo (2013). *A desumanização*. Porto: Porto Editora.
- MARMELO, Manuel Jorge (2007). *Aonde o vento me levar*. Porto: Campo das Letras.
- MARMELO, Manuel Jorge (2008). *As sereias do Mindelo*. Lisboa: Quetzal.
- MARQUES, Mónica (2011). *Transa Atlântica*. 2 ed., Lisboa: Quetzal.
- PEDROSA, Inês (2008). *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- PEIXOTO, José Luis (2014). *Galveias*. Lisboa: Quetzal.
- RAMOS, Manuel S (2006). *Ambulância*. Lisboa: D. Quixote.
- REIS-SÁ, Jorge (2015). *A definição do amor*. Lisboa: Guerra e Paz.
- RODRIGUES, Nelson (1994). *A vida como ela é*. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- ROSA, João Guimarães (1976). *Grande Sertão: Veredas*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001). *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Nathan/Her.
- SANTOS, Hugo (2006). *A mulher de Neruda*. Lisboa: Dom Quixote.
- SCOTT, Ana Sílvia (2010). *Os portugueses*. São Paulo: Contexto.
- STAM, Robert (2000). *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática.
- TAVARES, António (2014). *As palavras que me deverão guiar um dia*. Alfragide: Teorema.

- TAVARES, Miguel Sousa (2008). *Rio das Flores*. 3 ed., São Paulo: Companhia das Letras.
- VIEGAS, Francisco José (2006). *Longe de Manaus*. 5 ed., Lisboa: ASA.
- XAVIER, Leonor (2009). *Casas contadas*. 2 ed., Alfragide: ASA.
- ZINK, Rui (2013). *A instalação do medo*. 2 ed., Santa Maria da Feira: teodolito.

A “DESVAIRADA MÁQUINA DE PRODUÇÃO DA FICÇÃO” EM TEATRO, DE BERNARDO CARVALHO

THE “FRENZIED MACHINE OF FICTION PRODUCTION”
IN TEATRO, BY BERNARDO CARVALHO

Vania Pinheiro Chaves

Universidade de Lisboa

RESUMO

Bernardo Carvalho afirmou numa entrevista que o “romance é uma máquina desvairada de produção de ficção”. Este artigo visa demonstrar que, em *Teatro*, a construção do ficcional assenta na complexificação/destruição do efeito de realidade, evidenciado no confronto quer entre o título e o relato, quer entre a primeira e segunda partes da narrativa. A análise da intriga e das personagens revela que o romance se afasta da tendência frequente na ficção brasileira para o realismo e o documental, prevalecendo nele a imaginação e a criação, tidas pelo autor como características essenciais da literatura. Se bem que os acontecimentos narrados estejam impregnados de realidade, a história não pode ser lida como “real”, pois não se completa perfeitamente e se contradiz. No entanto, as duas partes da obra se aproximam pelo enraizamento na contemporaneidade e por sua intriga e personagens problematizarem os laços que atualmente ligam os indivíduos, os territórios e as nações.

Palavras-chave: romance brasileiro, Bernardo Carvalho, *Teatro*, hipercontemporaneidade

ABSTRACT

Bernardo Carvalho stated in an interview that “the novel is a frenzied machine of fiction production”. This article aims at showing that in *Teatro* the fictional construction is settled in the complex deconstruction of the reality effect. This can be seen in the clash between the title and the narrative, also between the first and second parts of the novel. An analysis of the plot and characters reveals that this narrative withdraws from the usual trend of realism in Brazilian fiction. What prevails instead is the imagination and the creative intent that the author believes to be essential aspects in literature. Although the narrated events are grounded in reality, the narrative cannot be read as “real” since it is incomplete and contradictory. Nevertheless, both parts of the novel are utterly close because of its roots in contemporary matters, and because the characters and the intrigue are issues that connect individuals, territories and nations in our days.

Keywords: Brazilian novel, Bernardo Carvalho, *Teatro*, hypercontemporaneity

Escritor dos mais renomados no quadro da literatura brasileira atual, Bernardo Carvalho é também dos mais divulgados em Portugal, tendo muitas de seus livros aqui editados. Perfilando-se desde os seus primeiros textos como um autor de vanguarda, Bernardo Carvalho posiciona-se entre os ficcionistas brasileiros que mais cedo se colocaram em sintonia com a hipercontemporaneidade, posto que as suas obras começaram a ser editadas ainda na última década do século xx.

Este artigo se debruça apenas sobre *Teatro*, lançado no Brasil em 1998, em Portugal em 1999 e, lamentavelmente, ainda não traduzido para o francês. Aplaudido de imediato pela crítica, este romance levou, na altura, Eduardo Prado Coelho – uma das figuras mais bem informadas sobre a atualidade literária portuguesa e estrangeira – a

definir Bernardo de Carvalho como um “verdadeiro autor”, o que no seu entender significava “alguém capaz de estruturar um universo com as suas regras e os seus princípios de funcionamento, com a sua unidade profunda e os seus eixos de variação” (Coelho, 1998), opinião que as obras seguintes do escritor carioca vieram a comprovar.

Tomando como ponto de partida um pensamento do próprio Bernardo Carvalho que, numa entrevista concedida a Beatriz Resende, afirmou ser o romance “uma máquina desvaizada de produção de ficção” (Resende, 2007), este artigo visa demonstrar que a inovadora construção de *Teatro* assenta na complexificação, ou mesmo, na destruição do efeito de realidade manifesta na ruptura entre a primeira e a segunda partes do livro, bem como na configuração inconsistente das personagens e dos narradores-autores. A análise desses elementos constitutivos da narrativa revela, outrossim, a preponderância da imaginação e da criação, tidas pelo autor como características essenciais da literatura.

A surpresa provocada pelo título do romance – *Teatro* – que, à primeira vista, parece despropositado por unir dois gêneros literários perfeitamente diferenciados, agudiza-se com o confronto das suas duas partes que, embora apresentem muitos aspectos em comum, em vez de se complementarem, desmentem-se, carreando nessa contradição intrigas, personagens, narradores e autores textuais.

Intitulada “OS SÃOS”, a primeira parte do romance é escrita e narrada pelo seu protagonista – um policial aposentado chamado Daniel (aqui referido, por vezes, como Daniel 1) –, após os acontecimentos que o obrigaram a fugir do país onde nasceu – identificado, por vezes, como “centro do império” ou como “país das maravilhas” (Carvalho, 1999: 12) – para sobreviver e poder narrar uma trama monstruosa, na qual declara ter participado involuntariamente.

Os “sãos” embarcaram na própria história. Mas eu sabia que mais cedo ou mais tarde iam se lembrar de mim. Soube no exato momento em que li a conclusão no jornal, quando descobriram o suspeito e o prenderam, após anos de investigações inúteis. A partir daquele instante, soube que meus dias também estavam contados. Seria uma questão de semanas até eles se lembrarem de mim, juntando uma coisa a outra, como eu também fiz, e foi quando preparei tudo, cada detalhe da fuga. (Carvalho, 1999: 16-17)

A trama forjada pela polícia é reconhecida por Daniel e sua vida interpretada a partir do momento em que Ana C – sua amada desde os tempos da escola e cuja atuação como atriz de filmes pornográficos seguira atentamente – lhe deu a ler a notícia da descoberta do responsável por uma série de crimes praticados contra figuras proeminentes da sociedade local por meio de um pó letal que lhes era enviado pelo correio. Ciente de que fora ele quem, obedecendo a ordens superiores, escrevera as cartas que justificavam tais crimes e de que o verdadeiro terrorista era um ser de papel, Daniel concluiu que o iriam eliminar e decidiu revelar a verdade num lugar em que pudesse escapar ao controle dos “sãos” e à sua teoria do “mal necessário”.

Após simular a própria morte, Daniel atravessa a fronteira em direção à terra de seu pai, percorrendo o caminho inverso ao dele, que, na companhia da esposa emigrara clandestinamente para o “país das maravilhas”, a fim de que o filho de ambos ali nascesse. É, portanto, refugiado numa cidade imensa, imunda e miserável, onde “Tudo é de segunda mão [pois] São os restos do ‘país das maravilhas’” (Carvalho, 1999: 21) que aquele policial aposentado escreve a sua denúncia, valendo-se da língua pobre de seu pai e da qual não tem pleno domínio, por considerar que, na sua língua rica, ela soaria como “alucinação ou heresia” (Carvalho, 1999: 13).

A história do policial Daniel, por ele escrita, e a primeira parte do romance terminam com a antecipação da morte que ele escolheu para si. Daniel finaliza o seu relato contando ter pago a um desconhecido para matar o homem (ele mesmo) que lhe passaria pela frente às duas da manhã e lhe perguntaria o significado da frase «Até que Daniel pare de sonhar», cujo sentido diz ignorar, embora a tenha ouvido muitas vezes, desde que ali chegara.

Vou chegar exatamente às duas, como tinha programado. Estará escuro, não verá o meu rosto. Vou passar por ele, encostado no muro, já com a metralhadora na mão. E quando ouvir: “Até que Daniel pare de sonhar”, como eu lhe tinha dito para dizer [...] pela primeira vez tomarei coragem para perguntar: “O que vocês querem dizer com isso?” e esperar pela resposta. (Carvalho, 1999: 115)

Intitulada “O MEU NOME”, a segunda parte do romance é narrada e escrita por um fotógrafo, também chamado Daniel (aqui por vezes referido como Daniel 2), que rememora o seu relacionamento com Ana C – famoso astro homossexual de filmes pornográficos – que ele aceitou vigiar, com quem conviveu durante algum tempo, que lhe contou pedaços da sua história e que desapareceu após o assassinato de um político importante, no qual ele estaria envolvido, sendo a partir de então dado por morto. No seu relato, o fotógrafo Daniel afirma que descobriu a verdade a respeito do desaparecimento de Ana C após a leitura do manuscrito de “OS SÃOS”, que recebeu das mãos da psiquiatra que o trata. Declara ainda que o justapôs ao seu texto, isto é, que o apresentou como primeira parte do livro com que o leitor se defronta e que o seu autor é Ana C. A sua dedução assenta em dois elementos do próprio manuscrito: a epígrafe extraída do *Édipo rei*, de Sófocles –

*Hei de lavar a nódoa deste sangue,
e não só pelos outros, mas também
por minha causa – pois quem matou Laios
talvez me esteja preparando o mesmo fim:
ao justicá-lo, então, é a mim que sirvo.*
(Carvalho, 1999: 11)

– e a menção do seu nome na frase “Até que Daniel pare de sonhar”. Daniel entende que o astro visava revelar-lhe que continuava vivo e que o seu texto foi escrito num hospício do país onde ele nasceu e no qual se escondera para fugir daqueles que o queriam silenciar. Explica ainda que, na sua ficção, Ana C se representa como personagem feminino, que entrega a narração a um polícia aposentado e que a morte que preparou para este protagonista no final de “OS SÃOS” prenuncia, de fato, uma nova fuga de Ana C. As últimas frases da segunda parte do romance dificultam ainda mais a identificação do seu protagonista, o pleno entendimento do relato.

Dizem, por exemplo, em versões a que tive acesso, graças à psiquiatra, que meses antes de Ana C “morrer” (*desaparecer* seria o termo mais correto – como ficou provado agora, para mim pelo menos, e é o que importa), um fotógrafo que fazia o *still*, enquanto ele era enrabado na borda da piscina, lhe perguntou ao ouvido, ao mesmo tempo que o ajudava a vestir um roupão: “Por que Ana C.” Uma única pergunta. Ao que o astro respondeu de pronto: “Porque é o meu nome”. E agora, a cada vez que tento convencer a psiquiatra de que aquele fotógrafo era eu [...], ela me manda de volta para o meu quarto [...] E me diz que, se continuar assim, inventando histórias, nunca mais vão me deixar sair daqui. (Carvalho, 1999: 173-174)

Por este brevíssimo resumo é possível perceber que *Teatro* é uma obra ambígua, em que uma parte absorve e destrói a outra,

cujo sentido e autoria não se fixam em definitivo. São, contudo, muitos os pontos de contacto entre as histórias de «OS SÃOS» e de «O MEU NOME». Ambas são relatos retrospectivos narrados em primeira pessoa. Em cada uma delas a ação abarca dois universos antagônicos, separados por uma fronteira que algumas personagens atravessam em sentidos opostos. Nas duas histórias o narrador-protagonista se chama Daniel e contracena com Ana C, artista de filmes pornográficos. Nas duas ocorrem desaparecimentos e crimes misteriosos; nas duas a verdade se oculta por trás da mentira e não chega a ser inteiramente apreendida pelas personagens, nem pelos leitores; nas duas se misturam realidade e imaginação, raciocínio lógico e loucura. Mas, em contrapartida, as duas partes do romance se contradizem. Ana C é mulher na primeira parte e homem na segunda. Daniel 1, autor textual de «OS SÃOS», passa em «O MEU NOME» a ser apenas um narrador criado por Ana C, verdadeiro autor do texto, na interpretação de Daniel 2. Na primeira parte, o autor quando escreve circulava em liberdade na periferia do Império, na segunda afirma-se que ele se encontrava preso, por vontade própria, num hospício desse mesmo país. Daniel 1 – que, na primeira parte do romance, protagoniza uma fuga do país em que nasceu para o de seus pais, a fim de contar a verdade sobre os “crimes” de que participou – passa, na segunda parte, a ser – na interpretação de Daniel 2 – uma máscara ficcional de Ana C, que regressou ao país de que é originário, para escapar daqueles que o procuram, com a finalidade de desvendar um crime ou de impedir que ele revele o que sabe a esse respeito. No jogo de espelhos que afeta as duas narrativas, o ex-polícia de «OS SÃOS», que, desde os tempos da escola, se apaixonara pela sua colega Ana C, é considerado pelo narrador de «O MEU NOME» a recuperação ficcional levada a cabo por Ana C do policial que o protegia ou dele se servira na montagem da trama do assassinato do político,

tal como o estupro da menina Ana C pelo pai, narrada na primeira parte, recria os abusos do menino Ana C pelo seu pai, motivo pelo qual ele teria abandonado o seu país, realizando a mesma travessia que na primeira parte do romance é feita pelos pais de Daniel 1.

Tais contradições destroem por completo o efeito de realidade produzido em «OS SÃOS» – texto confessional escrito por Daniel 1 na língua e no país de origem de seus pais – que se desestabiliza, na segunda parte do romance, transformado em ficção da autoria de astro da pornografia Ana C ou de um de seus fãs, segundo a psiquiatra que deu aquele manuscrito a ler ao fotógrafo Daniel. Frágil é, por sua vez, o efeito de realidade que emana de «O MEU NOME», pois o seu autor, Daniel 2, que assume conhecer Ana C, se vai revelando obcecado pelo famoso astro homossexual, cuja história interpreta, baseado em «OS SÃOS», manuscrito que a psiquiatra lhe dissera ter sido escrito por um louco. A atribuição da autoria do manuscrito ao próprio Ana C e a leitura que dele faz o fotógrafo Daniel comprovam, no entender da médica, a loucura do seu paciente e a necessidade da sua reclusão no hospício. E é no hospício em que Daniel 2 se encontra que ele escreve «O MEU NOME». Este relato, que constitui a segunda parte de *Teatro*, pode portanto ser pensado como delírio de um louco – o fotógrafo Daniel – que à semelhança de outros fãs de Ana C inventa mais uma história a seu respeito ao atribuir-lhe a autoria de «OS SÃOS» e inverter inúmeros dados da história narrada neste texto.

Assim sendo o leitor não consegue distinguir o que é efeito de realidade no interior do romance do que é produto da imaginação ou paranoia das suas personagens, de seus narradores e autores textuais, pois todos eles contam incessantemente histórias que se desmentem, embora sejam lógica e verossimilmente construídas. Tais características marcam quer as intrigas nucleares, quer as histórias e

micronarrativas nelas encaixadas, algumas das quais centradas em Ana C.

Em «OS SÃOS», por exemplo, a antiga namoradinha do polícia Daniel lhe diz que

tinha se casado, deixando o marido quase ao cabo de um ano, por se ter apaixonado por outro, mas também que, ao receber a notícia da morte do marido anos depois de se ter separado não conseguiu mais amar o outro, [...] pensando unicamente no marido, em viver com ele, o que era impossível agora que estava morto, e portanto vivendo sozinha. (Carvalho, 1999: 59)

Contrariando essa versão, o narrador afirma saber que Ana C mente e que lhe inventou tal história para poder perguntar-lhe se ele também estava sozinho e acrescenta que “sempre soube de tudo e que estava [s]e lixando que o mundo pudesse vê-la de pernas abertas ou de quatro em dezenas de vídeos” (Carvalho, 1999: 28).

Em «O MEU NOME», o fotógrafo Daniel ouve de Ana C o relato do ocorrido na noite do crime de que foi acusado, em que este afirma que tinha estado na companhia de um outro político, a quem ajudara, fazendo-se passar pelo filho que acabara de morrer. Desconfiado de que tal narrativa fosse uma invenção paranoica de Ana C para se isentar da culpa, Daniel confessa ter descoberto em seguida algo que inverteu de maneira radical as suas expectativas, “dando um novo rumo a toda a história” (Carvalho, 1999: 159).

Outra importante novidade produtiva da construção de *Teatro* é a inusitada combinação de elementos característicos do romance policial com os da análise psicanalítica. Aproximam o romance da narrativa policial o relato de crimes e investigações, a existência de vítimas e culpados, mas em *Teatro*, diferentemente do que ocorre no romance policial, não se chega a saber de fato quem morreu e quem

matou ou se, verdadeiramente, alguém foi morto e por quem, nem sequer se houve algum crime.

Em «OS SÃOS», Daniel 1 afirma que não matou ninguém e que se limitou a ouvir e a escrever. Explica também que tudo começou com um pó amarelo que causou a morte de O., cujo culpado não foi descoberto, mas cuja ação foi justificada em carta anônima divulgada pela imprensa. O mesmo se passou com crimes subsequentes, de que não havia imagens e cujo único documento era a reprodução jornalística de cartas, na verdade escritas por Daniel, a mando dos seus chefes, compunham, em seu entender, “uma teoria do mundo pelos olhos de um paranoico” (Carvalho, 1999: 38). Essa teoria paranoica, que Daniel considera ter sido posta em prática pelos seus chefes, funda-se na ideia do mal como aglutinador da sociedade, como gerador de solidariedade, e vale-se da tática de antecipação como meio de evitar atentados terroristas.

Também em «O MEU NOME», o cadáver do político de renome que tinha junto de si um guardanapo com o nome e o número de Ana C, não é do senador a quem o astro entregara aquele escrito, pois ele o viu, posteriormente, num programa de televisão. Este dado levou Daniel 2 a formular hipóteses antagônicas e inconclusivas, entre as quais a de que o guardanapo tivesse sido plantado ao lado do corpo do morto para incriminar Ana C, confirmando assim a suspeita de que o político assassinado frequentava o submundo da pornografia, ou a de que Ana C tenha sido implicado no crime por um policial que considerava seu protetor, ou então a de que esse polícia o tenha informado de que ele era suspeito e pudesse escapar, ou ainda de que, fugindo, confirmasse a sua culpa.

Assim nas duas histórias, tudo é duvidoso, suspeito, porque “tudo depende do ponto de vista” (Carvalho, 1999: 14) pois, como a menina Ana C disse ao seu amiguinho Daniel, “a interpretação criava a sua realidade [...] A sua própria mentira” (Carvalho, 1999: 110-111).

Esta completa o seu raciocínio muitos anos depois, quando, no último encontro com Daniel, conversando sobre a história de V. e de N. lhe explica que a visão parcial ao tentar compreender a totalidade do mundo é uma paranoia.

Ao afirmar que o “paranóico é aquele que acredita num sentido [...] que vê um sentido, onde não existe nenhum” (Carvalho, 1999: 40) ou que “O paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. [...] e, não o achando, cria o seu próprio, tornando-se o autor do mundo” (Carvalho, 1999: 40), Ana C penetra no terreno da análise psicanalítica, que constitui a segunda linha de força da construção do romance. As ideias que expõe são corroboradas, ainda que ironicamente, pelo protagonista-narrador de “OS SÃOS”, ao deduzir que, sendo a paranoia “a possibilidade de criação de histórias”, “a literatura também seria um ato paranóico” (Carvalho, 1999: 41).

Cabe, pois, concluir que Daniel 1 e Daniel 2 – protagonistas-narradores-autores textuais de cada uma das partes de *Teatro* – vivenciam e reportam ao leitor um processo paranoico, posto que ambos rejeitam o acaso, os dados desconexos, a ilogicidade do mundo. Constroem um sentido para a realidade caótica e o dão a conhecer nos seus discursos, orais e escritos, pois desejam que se acredite na veracidade da sua interpretação do real. Nesse sentido, Eduardo Prado Coelho observou que os protagonistas de Bernardo Carvalho (e em meu entender também outras personagens do romance)

se movem no plano de uma exacerbada racionalidade cognitiva: vão criando longos encadeamentos de razões que explicitam abundantemente. E, no decurso dessa explicitação, as razões alteram-se, lateralizam-se, transfiguram-se, sem que o mecanismo interno da sua lógica se perturbe. Chegam mesmo ao ponto de se desmentirem, contradizerem ou rasurarem. Contudo, nunca se afastam um milímetro

dos dispositivos da verossimilhança [, concluindo que] Aqui a loucura não vem deformar a racionalidade: a loucura está dentro da racionalidade, alarga-a desmedidamente e só na desmesura da razão se reconhece. (Coelho, 1998)

Regina Dalcastagné, por sua vez, lembra que, nos dois relatos, os acontecimentos do passado têm função no presente e que os seus narradores

lidam apenas com textos que se sobrepõem, se acumulam ao infinito – são cartas, bilhetes, livros, recortes de jornal, antigos documentos, fábulas, até vídeos e fórmulas matemáticas com soluções inconcebíveis. E entre todo esse material, eles buscam a unidade, a coerência, o nexos. Têm [todavia] consciência de que cada discurso é uma versão, no mais das vezes mentirosa, sobre os fatos, mas é dentro desse jogo de imposturas que eles se movimentam, acreditando poder separar o falso do verdadeiro e oferecer a interpretação justa, ainda que inverossímil. (Dalcastagné, 2012: 141)

A busca da verdade e a loucura atravessam, portanto, todo o romance e são trabalhadas a partir de uma labiríntica perspectiva psicanalítica. Obcecados pela verdade, os narradores-autores textuais recusam serem autores do mundo, mas nos dão a ler um “teatro paranoico” (Carvalho, 1999: 36), um “teatro alucinado” (Carvalho, 1999: 84) ou um “teatro claustrofóbico de alucinações” (Carvalho, 1999: 122), expressões que, sugestivamente escolhidas e inseridas na obra por Bernardo Carvalho, apontam para o tema fulcral do romance.

Aspecto igualmente significativo da hipercontemporaneidade de *Teatro* no quadro da narrativa de ficção brasileira da mesma época, é a feição urbana e cosmopolita das suas duas histórias, que não

incluem sinais explícitos de brasilidade. Para Paulo C. Thomaz, a obra literária de Bernardo Carvalho, na década de 1990 (e em meu entender também nas posteriores) evidencia “objeção com respeito a uma ideia estável de nação ou do que pode ser entendido como laços coletivos de uma comunidade” (Thomaz, 2012: 65). E, de fato, os espaços urbanos construídos em *Teatro* se caracterizam pela imprecisão, dualidade e oposição que afetam outros componentes essenciais do romance, com semelhantes traços de ambiguidade.

A intriga de “OS SÃOS” se desenrola nos tempos mais remotos no “país das maravilhas”, também designado como “centro do império”, “metrópole”, “paraíso sobre a terra” (Carvalho, 1999: 15 e 14). O narrador-protagonista diz ainda que habitara na “verdadeira capital do século, onde está o novo dinheiro, o novo poder, o dinheiro da imagem” até ser obrigado a fugir para a terra do seu pai, a que chama “periferia” e que define como o “lado do mundo, onde não há mais nada” (Carvalho, 1999: 12, 13, 17, 20). Neste “continente de sol a pino e revoluções brutais”, nesta “espécie de inferno” e “no meio da guerra” (Carvalho, 1999: 20 e 13), o ex-policial Daniel encontra refúgio numa cidade imensa e imunda, “mais populosa que certos continentes”, onde “Só há miséria. Tudo é de segunda mão [...], como se a cidade tivesse sido construída dentro de uma lata de lixo” (Carvalho 1999: 20 e 21) e onde decide pôr fim à vida.

É de admitir que os acontecimentos narrados em «O MEU NOME» se desenvolvam também no interior da mesma metrópole – aí mencionada apenas como o país em que ilegalmente penetrou Ana C, para viver na “capital da pornografia” (Carvalho, 1999: 129). Igualmente sem nome, nem indicações mais precisas, o país de origem de Ana C – um estrangeiro no espaço em que se tornou mito – é também, no entender do narrador desse segundo relato, o território em que se situa o hospício onde o ator se oculta, após ter atravessado em sentido contrário o rio que divide os dois mundos da sua história

e do romance de Bernardo Carvalho. As demais referências espaciais dos dois relatos são ainda mais imprecisas e se exprimem em termos tais como cidade, estradas, trilhas, deserto, rio, porto, rua, esquina, restaurante, bar, apartamento, quarto.

O quadro de oposições formado pelos dois universos representados em *Teatro* tem sido visto pela crítica como ficcionalização das diferenças existentes na realidade entre os Estados Unidos e o México ou o Brasil. Melhor interpretação, porque mais ambígua e genérica, parece-me ser a dos estudiosos que nele veem a contraposição entre países desenvolvidos e países subdesenvolvidos, com as suas enormes e terríveis discrepâncias. Em contrapartida e malgrado a feição universalizante do romance, Bernardo Carvalho assumiu-se, numa entrevista que concedeu a Jorge Marmelo, como escritor brasileiro, inserido na realidade brasileira, sendo-lhe portanto impossível não falar dessa realidade. Confessou outrossim que, não fazendo uma crítica social explícita, pensa que “alguma coisa está muito errada” e que esse é o “substrato de todos os [seus] livros” (Marmelo, 1999).

A finalizar, cabe ainda apontar como expressões da hipercontemporaneidade do romance: a opacidade irreduzível das personagens; a complexificação da relação real e imaginário; o desnudamento do carácter ficcional da literatura; a desconstrução das noções de referência e realidade; a sobreposição de histórias e micro-histórias labirinticamente encaixadas umas nas outras e centradas nos mesmos temas da procura da verdade e da loucura; a apropriação da história dos misteriosos crimes praticados nas últimas décadas do século xx pelo professor universitário norte-americano Theodore Kaczinsky; a exploração do mundo da mídia e da política, bem como do universo da pornografia e da homossexualidade; a abordagem dos temas da imigração clandestina, do terrorismo e do terrorismo cultural; a problemática da autoria, da escrita e da leitura.

E lembro que Beatriz Resende chamou a atenção para o fato de que na obra de Bernardo de Carvalho, “identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais são questionadas em construções que evidenciam sempre quanto é fictício o texto ficcional”. (Resende, 2008: 78).

De conclusão servem duas afirmações do próprio Bernardo Carvalho: “toda a arte que se preza é uma maneira de transformar em qualidade o que antes podia ser visto ou sentido como defeito” (Carvalho, 2005: 174), ideia com que o escritor defende a necessidade de olhar a arte de forma diversa, e “É espantoso como no fundo ninguém sabe nada de nada” (Carvalho, 1999: 150), frase repetida em *Teatro* e que pode ser considerada o seu *leitmotif*.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Bernardo (1999). *Teatro*. Lisboa: Cotovia [1998].
- CARVALHO, Bernardo (2005). “A linguagem dos patos” in *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas, ficções*. São Paulo: Publifolha: 174-177.
- COELHO, Eduardo Prado (1998). “Até que Daniel pare de sonhar”. *Público*, Lisboa, 21/XI/1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). “O tempo no romance brasileiro contemporâneo”, in Gínia Maria Gomes (org.). *Narrativas contemporâneas. Recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos: 129-143.
- MARMELO, Jorge em São Paulo (1999). “À espera do grande pé”. *Público*, Lisboa, 11/XII/1999.
- RESENDE, Beatriz (2007). “Entrevista com Bernardo Carvalho”. *Revista Z Cultural*. Rio de Janeiro, UFRJ-Programa Avançado de Cultura Contemporânea, ano 3, n.º 2.
- RESENDE, Beatriz (2008). “Bernardo Carvalho e o trágico radical” in *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 77-92.

THOMAZ, Paulo C. (2012). “Desfazer-se do legado nacional: os modos de narrar da contemporaneidade”, in Regina Dalcastagnè e Anderson Luís Nunes da Mata (org.), *Fora do retrato. Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Ed. Horizonte: 63-69.

L'AMITIÉ COMME LIEN CULTUREL ET TRANSNATIONAL DANS TERRA SONÂMBULA DE MIA COUTO

FRIENDSHIP AS A CULTURAL AND TRANSNATIONAL LINK
IN MIA COUTO'S TERRA SONÂMBULA

A AMIZADE COMO LAÇO CULTURAL E TRANSNACIONAL
EM TERRA SONÂMBULA DE MIA COUTO

Glória Alinho

Université Bordeaux Montaigne

RÉSUMÉ

Le roman *Terra Sonâmbula* de l'écrivain mozambicain Mia Couto illustre et préfigure, d'une manière exemplaire, les dynamiques historiques et sociales qui seront articulées dans l'espace littéraire hypercontemporain en langue portugaise. Les liens familiaux, sociaux, communautaires et transnationaux y sont questionnés et jouent un rôle important dans l'errance liée à la guerre, car celle-ci met le personnage à l'épreuve face aux violences identitaires et nationalistes. L'amitié est, néanmoins, le lien qui permet de quitter un territoire connu et s'aventurer dans celui de l'autre en faisant coexister de multiples perspectives sur le chemin et les histoires de vie des personnages. Ce lien est donc placé au centre de la narration et installe une vigilance qui est directement liée au regard sur l'inconnu, l'étrange et le différent. Finalement, dans *Terra Sonâmbula*, l'amitié éclaire l'engagement de Mia Couto envers le Mozambique et invite à une pluralité linguistique, culturelle et ethnique envers le territoire africain.

Mots-clés: Mia Couto, lien d'amitié, mouvement dans le récit, dialogue transnational, vigilance affective

RESUMO

Terra Sonâmbula, do escritor moçambicano Mia Couto, ilustra e prefigura, de uma forma exemplar, as dinâmicas históricas e sociais que se articularam no espaço literário hípercontemporâneo em língua portuguesa. Os laços familiares, comunitários e transnacionais têm um papel importante nesta narrativa pois mostram as tensões e violências provocadas pelas mutações do espaço africano. A amizade surge como uma forma de re-territorializar esse espaço fazendo dialogar múltiplas perspectivas de caminhos e histórias de vida que entrelaçam o destino das personagens. Por essa razão, o movimento desse espaço e o da própria narrativa esclarecem a vigilância do escritor Mia Couto e a sua proposta para um território onde a pluralidade linguística, cultural e étnica vêm celebrar o espaço africano.

Palavras-chave: Mia Couto, amizade, movimento na narrativa, diálogo transnacional, vigilância afetiva

ABSTRACT

Friendship as a family, social and national link, has a central role in *Terra Sonâmbula* because it clarifies the meaning of travel and vagrancy on African tradition and, particularly, in the context of war. This paper offers a reading of Mia Couto's novel according to three main perspectives: the analysis of movement as a narrative procedure visible through the travel and the vagrancy of characters, but also in their own story telling. This interception of lives and narrative lines creates emotional links between characters but also magical moments that alleviate suffering and abandoned feelings; secondly, this reading show how friendship becomes a transnational link that gives a special life and narrative movement to death in the context of war; finally, this paper analyses Mia Couto's awareness and political commitment to Mozambique through an affective vigilance towards the acceptance of cultural difference. *Terra Sonâmbula* invites the reader to explore plural linguistic, cultural and ethnical perspectives on African territory.

Keywords: Mia Couto, friendship, narrative movement, transnational dialogue, affective surveillance

“Quero ir para a Índia, pensa o nosso herói, / e talvez um meio de lá chegar seja a amizade.”

Gonçalo M. Tavares, *Viagem à Índia*.

Dans *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares, le héros Bloom veut voyager en Inde et l'amitié lui semble un moyen pour y arriver. Cette idée a motivé les interrogations liées aux dynamiques que la littérature en langue portugaise annonce à travers le voyage et l'errance. Malgré sa publication dans les années 90, *Terra Sonâmbula* de Mia Couto illustre, et préfigure même d'une manière exemplaire, les mouvements historiques et sociaux qui seront articulés dans l'espace littéraire hyper contemporain. Ceci par le questionnement des liens familiaux, sociaux, communautaires et transnationaux à travers l'amitié. Ainsi, trois questions peuvent s'articuler autour de ce lien qui guideront l'analyse de *Terra Sonâmbula* comme espace de possibilités pour la littérature en langue portugaise et le territoire africain: quel rôle joue l'amitié lorsqu'il s'agit de quitter un territoire connu et s'aventurer dans celui de l'autre? Dans un contexte de dépeuplement total, d'incertitude et de violence, le lien d'amitié permet-il un dépassement de la conscience de ses propres frontières, sociales, culturelles et nationales? Comment s'articule ce lien avec la fiction pour qu'une vigilance s'installe lorsqu'il s'agit de sortir de ce qui nous est familier pour regarder l'inconnu, l'étrange et le différent?

Ces questionnements sont particulièrement intéressants lorsqu'il s'agit de la littérature africaine d'expression portugaise. L'idée de nation a présupposé, au départ, des conflits avec l'Autre dans la figure du colonisateur. L'indépendance a été source de conflits internes et de défis pour la construction de la nation mozambicaine. Dans l'œuvre de Mia Couto et dans *Terra Sonâmbula* en particulier,

cette construction invite à une lecture de l'espace articulée avec la pluralité linguistique, culturelle et ethnique. L'amitié joue donc un rôle important car elle annonce la possibilité d'un chemin pour dépasser les violences identitaires et nationalistes liées à l'imposition d'une géographie issue du colonialisme et d'une guerre interne à la construction de la nation mozambicaine. Nous chercherons à comprendre la manière dont ce lien est au centre de la narration et comment il s'articule avec l'engagement de Mia Couto envers le Mozambique et le territoire africain.

Le mouvement qui structure *Terra Sonâmbula* projette chaque histoire au-delà de ses propres limites géographiques et culturelles et c'est en cela que ce roman annonce, également, d'autres possibilités pour le texte littéraire. La lecture proposée par cet article comprendra, ainsi, trois niveaux d'analyse: le mouvement qui émane du déplacement, et la manière dont il est perçu, vécu et raconté par les hommes ; le sens qui procède de ces déplacements et comment ils sont inventés, réinventés par les personnages sous forme d'une fiction qui s'approprie des univers de la magie et de l'épopée ; la manière dont les histoires construites à l'intérieur de la fiction littéraire s'entrecroisent et montrent l'élaboration du lien d'amitié.

1. LES MOUVEMENTS DE LA TERRE, DES HOMMES ET DES HISTOIRES

La correspondance publiée sous le titre *Lettres à un jeune poète*, donne à voir l'élaboration d'un lien affectif entre deux inconnus, Rainer Maria Rilke et Franz Kappus. Outre son intérêt pour ce qu'il y ait de l'affection d'une personne à l'autre, Rilke affirme le besoin de revoir les théories sur le mouvement dans leurs rapports avec la destinée de l'homme. Plutôt qu'une identité extérieure qui le pénètre, la destinée de l'homme se dégage de lui-même: "L'avenir est fixe, cher monsieur Kappus, c'est nous qui nous déplaçons dans l'infini de l'espace."

(Rilke, 1990: 97). L'idée de mouvement qui anime cette réflexion sur la vie dans le cadre d'un accompagnement et disponibilité envers l'autre, stimule la lecture de l'œuvre de Mia Couto et de sa pensée. La présence du mouvement a été signalée largement par la critique autour de son œuvre (Leite, 2013) et elle est attachée à l'idée de voyage, surtout dans ses rapports à l'identité et à la nation¹. Toutefois, la métaphore du mouvement est, avant tout, intrinsèque à l'expérience humaine de l'espace dans *Terra Sonâmbula*.

Cela est annoncé, aussitôt, par les épigraphes, car elles accomplissent, certes, le rôle d'éléments qui orientent la lecture, mais elles invitent, dans ce texte, à replacer le mouvement au centre de la narration et à le percevoir même au-delà de son existence textuelle. La première de ces épigraphes évoque la croyance des habitants de Matimati sur le mouvement de la terre lors du sommeil des hommes et de son impact dans la conscience des rêves. La deuxième se réfère au rôle des rêves dans le maintien d'un chemin vivant et tourné vers l'avenir. La troisième transcrit l'affirmation, attribuée ici à Platon, selon laquelle il existerait trois sortes d'hommes: les vivants, les morts et ceux qui vont sur la mer. Robert Moser (2003) interprète cette dernière comme une proposition à voir les attributs épiques de *Terra Sonâmbula* par une association entre héroïisations des hommes qui font de la mer un mode de vie et la représentation du voyage. Néanmoins, si l'on considère le choix de chaque épigraphe comme une unité de sens, elles traduisent une expérience humaine du voyage dans ses rapports affectifs à l'espace et au temps.

Terra Sonâmbula commence par la présentation d'une route qui ne se croise avec aucune autre, et qui est déjà morte par l'action violente de la guerre. Mais un homme et un garçon s'y retrouvent et

1 Dans ce contexte, surtout dans son sens politique.

le mouvement de leur marche semble faire partie de tout ce qui les a précédés et de tout ce qui les suivra: “Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante.” (Couto, 1992: 9). Le mouvement ancré dans leurs corps s’apparente à celui de Kindzu, le personnage principal du deuxième récit du roman. Le guérisseur annonce à ce dernier que son voyage s’inscrira dans un mouvement perpétuel: “Que ele falava de uma viagem cujo único destino era o desejo de partir novamente.” (Couto, 1992: 32). Son destin semble déjà croiser celui du garçon et de l’homme qui l’accompagne.

Chacun de ces récits s’initie par la constatation que l’avenir est advenu sur une route où le vivant n’a plus de place. Un chemin qui peut être perçu comme une identité extérieure qui pénètre leur vie, comme une condamnation. C’est ainsi que Kindzu est conscient qu’il portera la route en lui-même malgré les possibles changements de lieux: “Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim.” (Couto, 1992: 23-24). Néanmoins, la manière dont les deux récits se croisent et s’entrecroisent tout au long du roman relève des multiples mouvements de départs, de retours, de pertes liées à la route comme allégorie de la vie. La destinée de chacun semble, ainsi, vouée au mouvement perpétuel de la marche – “como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram.” (Couto, 1992: 9). Ce chemin reste, en effet, toujours en construction, car il sera continuellement créé et recréé à travers des déplacements et des rencontres. Cela est annoncé, aussitôt, par Tuahir, dans le premier récit, “Em vez de esperarmos na estrada, fazemos o nosso caminho.” (Couto, 1992: 97); dans le deuxième, par le guérisseur qui explique à Kindzu l’importance du chemin: “não é o destino que conta mas o caminho.” (Couto, 1992: 32).

Le chemin est ainsi une identité en construction qui peut se réaliser en trois temps: dans la décision de partir ou de rester, qui lui donne un premier sens. Pour Tuahir et Muidinga ce sera la décision de rester,

d'abord, sur la route et après au *machimbombo*. Pour Kindzu ce sera celle de rester ou de quitter son village. Le deuxième temps réside dans la manière dont le personnage va raconter son histoire et la croiser avec les histoires des autres. Le chemin est, lui-même, en mouvement car il est construit et reconstruit sans cesse par les rencontres qui provoquent des changements d'ordre physique et psychique. C'est ainsi que Kindzu part, initialement, pour devenir Naparama² mais, après la rencontre avec Farida, change de route et accepte de retrouver Gaspar, le fils de celle-ci. De même, Muidinga semble cheminer pour retrouver ses parents. Ce désir va se transformer, d'abord, dans celui de suivre le fil des histoires de Kindzu et, plus tard, dans celui de voir la mer. En conséquence, le troisième temps sera celui du cheminement des histoires à l'intérieur les unes des autres. Et c'est dans ce sens que le personnage peut évoluer affectivement, car cela lui permettra d'accepter l'histoire des autres et de réévaluer sa propre histoire. Le lien affectif imprime donc un mouvement qui dépasse chacun des récits pour devenir l'allégorie d'un même récit/vie d'une expérience collective. Il est alors possible de considérer que les personnages sont des mondes narratifs et médiateurs, car ils "traduzem uma experiência de vida, pessoal mas, no entanto, exemplar, didática e crítica, para a comunidade." (Leite, 2013: 187).

Le voyage, la principale expression du mouvement physique, ne pourrait que contraindre les personnages à se transformer et à transformer les autres. Chaque voyageur porte une histoire qu'il va partager, car la fonction du voyage est, avant tout, de raconter sa vie pour construire une nouvelle étape de son chemin. L'histoire de chacun est parfois vitale pour sa propre survie, comme celle que

2 Selon la définition de Robert H. Moser: "guerreiros de uma tribo mística, situada no interior, que lutava contra os instigadores da guerra naquela terra." (Moser, 2003: 138)

Tuahir raconte à Siqueleto pour sortir du piège ou celle que Gaspar raconte à Dona Virginia et aux enfants pour sortir du puits. Les histoires créent du mouvement car elles peuvent se déployer vers l'intérieur de chacun comme s'entremêler pour former une unique et même histoire. C'est ainsi que *Terra Sonâmbula* s'élabore autour de deux récits de voyages qui s'entrecroisent pour redevenir, un seul et même récit:

Uma narrativa de viagens, as viagens (d) escritas por Kindzu, e as do velho e da criança através dos relatos de Kindzu. As duas narrativas acabam confluindo, as personagens da história primeira começam a viver os acontecimentos da segunda, as paisagens misturam-se magicamente e, no final, o romance termina unindo as duas histórias/viagens numa só. (Leite, 2013: 184-185)

Ce roman illustre donc la construction d'un post-espace³ dont la géographie n'est pas celle d'un territoire défini mais, plutôt, en pleine construction à travers des liens qui vont au-delà d'un territoire, d'une nation ou d'une histoire. Il ouvre ainsi la possibilité d'une nouvelle géographie territorialisée par un rhizome d'histoires issu certes de l'expérience d'un passé commun mais, surtout, d'une actualité en pleine mutation.

Dans cette nouvelle géographie il n'y a plus de frontières précises car elle obéit à une fluidité⁴ propre, également, à l'espace africain. Ceci est exploré par Mia Couto à travers l'idée de chemin. Le dynamisme véhiculé par sa construction individuelle ou collective

3 Pour la notion de *post-espace* voire Sara Upstone (2009).

4 Pour la notion de *fluidité des frontières* voire Sara Upstone (2009). Il est particulièrement intéressant la proposition de l'auteur pour une vision de l'état fluide de tout espace, qui correspond à sa diversité, avant toute tentative de control par le processus de colonisation.

(et ceci d'un point de vue littéraire ou anthropologique) offre un exemple de tension entre une pensée qui vise le contrôle d'un espace et la résistance offerte par la diversité de ce même espace.

2. L'EFFACEMENT DES FRONTIÈRES COMME EXPRESSION D'ALTÉRITÉ

La fonction instaurée par le double mouvement des deux principaux récits du roman rend, en effet, la question des frontières peu pertinente. Les morts et les vivants, le réel et l'imaginaire, les origines de chacun s'entrecroisent rendant possible le mouvement d'une histoire et d'un lien en construction. Ceci est montré à travers la découverte des cahiers qui contiennent l'histoire de Kindzu et par l'accompagnement qui dégage la lecture partagée de ces cahiers. Au départ, ce récit est une forme d'attachement à un lieu, le *machimbombo*⁵, pour devenir, plus tard, un attachement à la vie même qui leur permettra de survivre. C'est à côté du *machimbombo* que Tuahir et Muidinga ont trouvé Kindzu mort et qu'ils ont pris possession de ses cahiers. Dans un premier temps, ils viendront toujours vers le bus pour poursuivre la lecture. Plus tard, Muidinga les mémoriserait pour que leur histoire continue à les accompagner, malgré l'éloignement. Il remplira, désormais, la fonction de conteur et les rôles s'inverseront: Muidinga deviendra celui qui annonce la poursuite du chemin.

Ainsi, un lien va se tisser entre Kindzu, l'auteur des cahiers, Tuahir et Muidinga jusqu'à la perception d'une vie commune. Ce lien assurera leur survie, seule valeur possible dans un monde en décomposition. La mort de Kindzu est déjà une réalité, mais ce sont ses cahiers qui vont permettre aux deux personnages de survivre, non

5 Terme populaire pour désigner un bus en Angola et au Mozambique.

seulement par la fiction de sa vie, mais par les liens dégagés de cette fiction. Quand Muidinga demande à Tuahir de théâtraliser la relation entre Kindzu et son père, Tuahir, qui a le rôle du père, déclare:

Nosso mundo de hoje era feito de miséria e fome. O que valia o amor, a amizade? O unico valor, nos dias atuais, é sobreviver. Muidinga, alias Kindzu, queria saber da felicidade; os outros queriam saber da comida. Ele procurava bondade; os outros so queriam saber quanta vantagem podiam tirar. (Couto, 1992: 167)

La vie de Kindzu est, pour le garçon, exemplaire à plusieurs niveaux. Son histoire lui montre la leçon du départ (c'est le chemin qui importe) et elle lui apprend les raisons intrinsèques à cette leçon: l'apprentissage dégagé par ces histoires lui permet de survivre. Comme constate Tuahir: "Não é a história que o fascina mas a alma que está nela." (Couto, 1992: 73). C'est, d'ailleurs, pour cette raison qu'il accueille l'histoire que lui raconte le petit berger, plus tard, comme un cadeau: "Aquela suave estória, concedendo leveza a um apaixonado bovino, soava como uma dádiva de magia." (Couto, 1992: 191). Muidinga s'ouvre à la magie d'une histoire, mais aussi à celle de l'amitié, car il transfère un objet qui symbolisait l'affect de Tuahir (l'amulette qui le protégeait des mauvais esprits) vers une affection naissante entre lui et le berger, comme forme de consolation et de protection.

L'entrecroisement des différentes histoires va jusqu'à rendre les frontières entre la fiction et la réalité poreuses. Le personnage Dona Virginia Pinto mène ce mouvement jusqu'à l'extrême de son sens et, en conséquence, à l'effacement de toutes les frontières possibles, même celles du récit. En effet, c'est par le principe ambulatoire du parcours, à la fois intérieur et extérieur, que le texte, dans ce qu'il semble avoir de plus fabuleux, donne à voir le monde, selon la

proposition de Maria Alzira Seixo (1989). La vieille dame feint la vie d'une telle façon qu'elle inverse les rôles de la vie et de la fiction: "A vida finge, a velha faz de conta. No final, as duas se escapam, fugidias, ela e a vida" (Couto, 1992: 170). Elle vieillit mais elle feint l'enfance; elle continue à être blanche de nationalité mais la couleur blanche n'est plus sa race: "Branca de nacionalidade, não de raça. O português é a sua língua materna e o makwa, a sua língua maternal." car elle saute de l'une à l'autre sans plus distinguer la version originale de chacune (Couto, 1992: 172). Malgré tout, la vérité de sa folie s'impose aux enfants qui l'entourent et à leurs parents qui lui apportent à manger et soignent sa solitude. Toutefois, elle montrera à Kindzu une vérité cachée derrière sa folie quand il sera question de lui raconter l'histoire de Gaspar.

On peut comprendre, dans ce contexte, la lecture de Rita Chaves à propos du trait commun à une écriture littéraire sur le Mozambique: quand la dégradation et/ou la transformation de la vie imposent aux paysages la perte de leur sens premier (dans le cas de *Terra Sonâmbula*, le sens premier de la route), la littérature peut extraire sa densité en créant un *entre-lieu* qui échappe aux coordonnées dictées par l'Histoire et par la géographie (Chaves, 2005: 214-215). La manière dont les histoires entrecroisent vérité et fiction, même pour un seul personnage, fait apparaître la rencontre des réalités apparemment inconciliables dans l'espace du roman (Seixo, 1989: 1070). Chacun devient alors narrateur à l'intérieur du roman et participe à sa construction. C'est dans ce sens que les hommes inventent le paysage⁶ pour que le chemin continue à exister. Le personnage assume le rôle de "narrador-mediador" de culturas transportas no corpo de uma língua que se reinventa pela necessidade de se traduzir noutras."

6 C'est le cas de Muidinga pour qui le paysage est différent chaque matin.

(Leite, 2013: 186). Ana Mafalda Leite nous parle ici plutôt d'un point de vue linguistique, mais le même travail est fait au niveau de la narration. Pour cela, il convient de penser comment Mia Couto va puiser dans la culture africaine la polysémie et richesse culturelle autour du mot *caminho*. Rappelons qu'il peut correspondre à une carte imaginaire du paysage, élaboré dans le temps présent de la marche, par laquelle l'homme construit son chemin.

Dans ce sens, l'espace africain s'ouvre à une multiplicité de points de vue sans jamais exclure l'Autre, en tant que figure de la colonisation, mais en le réintégrant comme élément d'une construction en mouvement. En exposant l'expérience humaine de l'espace comme chaotique et fluide, la lecture colonisatrice de ce même espace est, alors, fissurée et montrée comme inadaptée (Upstone, 2009: 12) pour appréhender la richesse du continent, car comme affirme Mia Couto: "A cultura africana não é uma única mas uma rede multicultural em contínua construção. (Couto, 2008 [2005]: 79-80). Ce sera une des caractéristiques centrales d'une vision d'un post-espace car c'est l'oppression même d'un quotidien postcolonial qui appelle à d'autres conceptions et chemins inconnus où le politique croise le poétique:

postmodern, poststructuralist and postcolonial, post-space moves beyond conceptions of space as fixed towards the empowerment of new possibilities. The chaotic multiplicity of everyday postcolonial oppression is gathered up and subverted into a gateway to the power of unforeseen pathways. What emerges is what Marilyn Chandler has referred to as the 'politics as well as the poetics of space'. (Upstone, 2009: 23)

Elena Brugioni voit, également, une coïncidence fonctionnelle entre le poétique et le politique dans l'œuvre de Mia Couto (2012:

177). En effet, l'idée de nation proposée par l'écrivain s'inscrit entièrement dans ce croisement de possibilités dont le centre serait *l'âme humaine* (Couto, 2008: 96).

3. L'EXPRESSION DE L'AMITIÉ: LE LIEN AFFECTIF DANS LE MOUVEMENT DE LA NARRATION

Il est alors pertinent de s'interroger sur la manière dont le lien affectif est l'expression d'un entrecroisement de différents mondes⁷ dans l'univers littéraire et de quelle position part l'écrivain pour transposer la complexité et la diversité d'un monde en transition. *Terra Sonâmbula* est publié en 1992, au moment où le Mozambique sortait d'une guerre civile sanglante qui durait depuis son indépendance. L'idée de somnambulisme appliqué à la terre, traduisant l'état d'un entre deux mondes, est significative, car elle peut assumer le rôle de métaphore de cet *entre-lieu* dont nous parle Rita Chaves, au-delà des frontières politiquement définies. Jean-Paul Delore parle, à son tour, d'un lieu à partir duquel Mia Couto nous installe qui est celui de l'ambiguïté et du crépuscule. Un *non-endroit* où l'écrivain nous fait "entendre une voix du crépuscule, comme on dit entre chien et loup, entre la vie et la mort. C'est la position de l'auteur dans ce non-endroit, il écrit de ce lieu ambigu" (Martin-Grane, 2008: 53).

L'ambiguïté est évoquée dans un contexte plus politique par Phillip Rothwell lorsqu'il parle de la position de l'écrivain comme interprète de sa nation pour le monde extérieur. Cet auteur considère que son héritage racial est problématique lorsqu'il s'agit de parler de ce rôle ou même de l'innovation linguistique de son œuvre face aux sensibilités linguistiques du Mozambique (Rothwell, 2013: 142).

7 Mia Couto utilise, dans ce sens, la métaphore de l'entrecroisement des mains qui donne, à la fois, l'idée d'une construction collective et celle du lien.

La position de Virgílio de Lemos vient démontrer que, en effet, la lecture de l'œuvre de Mia Couto pose des questions sensibles face à son engagement. Selon cet écrivain, cette œuvre s'inscrit dans le réalisme fantastique et elle traduit un compromis entre deux mondes de façon à ne pas être dérangeante, d'un point de vue politique (Perret, 2008: 59). Fátima Mendonça parlera même d'une position de *mal-aimé* (Mendonça: 2008). A ce propos, Ana Mafalda Leite suggère une lecture qui s'attache plutôt à la particularité de placer la mémoire et la voix du sujet comme le symbole d'une culture:

A insistência sobre a memória e a voz dá ao enunciadador um estatuto específico que o torna sujeito e símbolo de uma cultura. Esta particularidade que faz das obras de Mia Couto uma espécie de alegorias nacionais, formula uma co-enunciação: um público geral (com intenção de o fazer descobrir uma cultura) e um público moçambicano (a que se desenvolve, recriada, a memória e a voz). (Leite, 2013: 183)

Ce sont les mots de Mia Couto qui peuvent éclaircir le mouvement de rendre à chaque public une perspective de la voix et mémoire de la culture africaine. Pour l'écrivain, elle s'inscrit dans l'idée d'un réseau multiculturel en pleine construction. La richesse de cette culture vient alors de cette non-définition et c'est en cela que ce roman ouvre la possibilité d'une écriture elle aussi *multiple, métisse et dynamique*:

Porque esta falta do retrato obriga à procura, a resolver conceitos, a interrogar dogmas. Os africanos estão nessa situação de fronteira: ao aceitarem a sua identidade como sendo múltipla, mestiça e dinâmica eles tem a possibilidade de se reinventarem e não perderem em ilusórias viagens 'essência' da sua identidade. (Couto, 2008 [2005]: 79-80)

La mémoire et la voix qui peuvent être lues, entendues et écrites, autrement dit, transposées d'un monde et d'une culture à l'autre, viennent de ce territoire du milieu, ce *non-endroit*, ce *non-lieu* ou alors, celui de la non-définition duquel parle Mia Couto. Chaque détail dans la construction de ce territoire mérite donc d'être questionné sans être réduit à un point de vue. C'est dans ce sens, probablement, que Mia Couto dit que la Nation qui l'intéresse, en tant qu'écrivain, c'est l'âme humaine et que chaque personne peut être, dans ce sens, une Nation (Couto, 2008: 96). Cette vision nous aide à percer le mouvement qui se dégage de *Terra Sonâmbula* qui pourrait être celui suggéré par Maria Alzira Seixo (1989) à propos du voyage. Dans le contexte de ce roman, nous parlions plutôt d'errance, car le réseau d'histoires qui forme le tissu textuel s'apparente aux voyages de Kindzu ou de Tuahir et Muidinga. Autrement dit, il ne s'agit pas de définir, ni d'apporter une conclusion pour chaque histoire sans qu'elle ne soit pas l'ouverture sur une autre. Comme suggère Patrick Chabal, dans l'œuvre de Mia Couto l'important n'est pas de comprendre, mais de sentir la folie dans laquelle les personnages sont embarqués. (Chabal, 2004: 114). Face à la violence qui entoure les personnages, il n'existe que l'affabulation et le lien pour aider à surmonter la douleur et l'abandon dans cette traversée. Les nœuds – *novelos*⁸ – de l'Histoire, remémorés à travers la contemplation de l'Océan Indien, sont démêlés par Surendra à travers le regard réinventé sur lui, l'indien, et Kindzu, le noir: “– Somos de igual raça, Kindzu, somos Índicos!” (Couto, 1992: 26).

Face au tragique d'une indicible violence qui les a portés au bord d'un Océan ou au bord de l'abîme – comme Siqueleto ou comme Nhamataca – il n'est plus possible d'aller plus loin. La seule issue est

8 Le mot en portugais tel qu'il apparaît dans le roman (Couto, 1992: 26)

l'accompagnement de cette traversée pour y extraire le sens universel de chaque histoire. Comme dit Tuahir à Muidinga à propos de Nhamataca “- Desculpa Muidinga. Nhamataca não está maluco não. O homem é como a casa: deve ser visto por dentro.” (Couto, 1992: 97). L'invitation à un retournement, à une plongée vers l'intérieur est une invitation à découvrir ce qui nous est étrange et étranger. La rencontre avec Siqueleto est d'ailleurs introduite par la phrase: “De repente, o mundo desabala, o chão desaparece.” (Couto, 1992: 70). Le trou noir dans lequel ils tombent est le symbole non seulement d'une difficulté de plus à surmonter, comme suggère Robert Moser (2003: 141), mais une remise à zéro de leurs croyances à chaque étape, nécessaire pour réévaluer la situation et trouver une issue pour continuer le chemin.

La manière dont Maurice Blanchot questionne le mouvement lié à un désir du lointain et de l'inconnu propre à l'ethnologue et, en particulier à Levy-Strauss, s'approche de ce que, dans l'univers littéraire de Mia Couto, rend possible “une confrontation de costumes et de mondes en nous obligeant à reconnaître qu'il y a d'autres manières de voir que la nôtre, constatation [...] qu'il faut sans doute redécouvrir sans cesse.” (Blanchot, 1971: 92). Pour cette raison, quand Mia Couto parle d'identité ou de race, il transmet une image en mouvement qui est désignée et redessinée sans cesse par l'histoire de vie de la personne dans le contexte de l'Histoire (Couto, 2008: 86). Sa recherche, s'apparente à celle de Levy-Strauss, caractérisée par Blanchot comme étant “un besoin d'échapper aux livres et aux bibliothèques, de faire de la recherche une expérience vécue en pensant à l'air libre.” (Blanchot, 1971: 92). Mia Couto parle souvent de ses expériences de contact avec différentes populations qui habitent le territoire du Mozambique comme le *brûler de chemins*. A travers le feu, l'homme accomplit un complexe réseau de liens d'amitiés qui servent à préserver la paix. Quand il est amené à

intervenir comme biologiste pour dissuader les communautés rurales d'arrêter cette pratique en vue de la préservation de la savane, Mia Couto déclare qu'il se sent un étranger face à une logique communautaire et culturelle qui le dépasse. D'autre part, sa propre expérience lui montre que l'amour de l'errance se heurte, aussitôt, dans la savane, à l'absence d'une route. Cela le porte à penser que le rapport au voyage ne vient pas d'une relation objective, car même les anciens chasseurs qui voyageaient sans cesse accomplissaient des rituels d'attachement à l'inconnu. Ceux-ci comprenaient aussi bien la création de narratives autour de ses endroits distants ou inconnus, avant comme après la chasse. Cette démarche réelle est transposée dans la fiction comme s'il franchissait géographiquement une ligne dont le sens ne serait pas pour échapper

au commencement dont notre temps serait la réalisation périlleuse, mais pour réveiller en lui, par l'appropriation de ce qui est l'autre et l'assimilation de l'étranger, la connaissance de l'écart violent qu'exige tout point de départ, toute démarche initiale et que l'impression de la familiarité lorsqu'il s'agit de notre civilisation, nous fait perdre constamment. (Blanchot, 1971: 96)

Ainsi, les voix qui peuvent être lues, entendues et écrites – autrement dit, transposées d'un monde à l'autre – dans ce territoire du milieu, ce non-endroit à partir duquel il est possible d'aborder et de s'approcher de l'inconnu de l'autre. Cette position montre ce que Gonçalo M. Tavares appelle la *vigilance affective*. A travers ce point de vue, le monde/le territoire de l'autre n'est pas hostile, mais il est un prolongement de l'essence qu'il porte en lui et qui est une partie de nous-mêmes. L'essence surgit non pas seulement de la compréhension de la différence, mais d'une vigilance justement sur notre propre familiarité. De ce regard vient toute l'ambiguïté de ce

qui nous est proche et lointain, simultanément. C'est dans cet endroit que l'amitié, comme une lumière inattendue, peut surgir:

Em vez da vigilância que tenta detectar o inimigo ou o erro (o inimigo é, no limite, o erro que nos pode matar), em vez de uma vigilância que tenta impedir o afastamento em relação à norma e ao previsto, na imaginação ha uma *vigilância de louco*, alguém que desvia o olhar, alguém que vigia o lado de onde certamente nenhum inimigo surgirá; estamos face a uma vigilância afectiva: alguém que procura amizade nas coisas que não conhece. (Tavares, 2013: 54)

Dans *Terra Sonâmbula*, il n'y a pas seulement le besoin de traduire les effets dévastateurs de la guerre, ni de s'approcher du sens que la guerre a pour chacun des personnages, mais aussi celui de montrer à quel point chacun est capable d'inventer sa fiction. Les histoires élaborées par les personnages (celle de l'enfance, pour Dona Virginia ; faire un fleuve, pour Nhamataca ; faire pousser et semer des hommes, pour Siqueleto) montrent que la vraie épopée naît du rêve. Ce rêve, comme celui de Nhamataca, est accompagné d'une vraie projection utopique marquée, au niveau textuel, par le conditionnel:

Sim, por aquele leito fundo haveria de cursar um rio, fluviando até ao infinito do mar. As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Par ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas. (Couto, 1992: 94-95)

Ces rêves-épopées, instaurent un mouvement particulier dans le texte, car elles sont de vraies impulsions pour continuer le voyage. C'est la force de la réalité qui émane du rêve du *faiseur de fleuves*, Nhamateca, qui porte Tuahir à considérer qu'ils pouvaient

continuer le voyage faisant leur propre chemin au long de ce fleuve imaginaire. La source du fleuve comme étant la source de leur propre chemin: “Ela acha que devem juntar braços com o fazedor de rios. Tuahir tinha argumento de uma vantagem: quem sabe pudessem aproveitar o nascente rio? A viagem deles se tornaria curta, menos custosa.” (Couto, 1992: 97). Marcher parallèlement au long d’un rêve, comme le long d’un fleuve qui se dirige vers la mer, rendrait le chemin plus court et plus facile. Le guérisseur l’avait annoncé à Kindzu: il fallait toujours marcher au bord de la mer, car elle serait la guérison puisque la terre était lourde de lois et de contradictions (Couto, 1992: 32).

L’amitié peut être, alors, le point de départ du voyage de Kindzu, comme l’allégorie de tous les voyages, car c’est la *vigilance affective* de Surendra qui porte Kindzu à défier toutes les lois contradictoires de sa famille, de sa race et de sa communauté. Kindzu passe des journées entières dans le magasin de Surendra, au point que celui-ci oublie de servir ses clients. Cela reconforte Kindzu, car, auparavant, personne n’avait jamais oublié quoique ce soit pour lui (Couto, 1992: 26). En effet, dans l’amitié de Surendra, il n’existait point de contradiction: “Eu gosto de homens que não têm raça. E por isso que eu gosto de si, Kindzu.” (Couto, 1992: 29). La *vigilance* de Surendra se situe au-delà de la race, de l’ethnie au d’une quelconque nationalité. Elle rejoint, dans ce sens, celle de l’écrivain Mia Couto. La *vigilance affective* est une possibilité d’excéder sa propre histoire et construire une fiction commune: “encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de História e fazedores de futuro.” (Couto, 2009: 116).

La présence de l’amitié comme lien nécessaire à la construction d’un avenir se superpose à toute forme de frontière politique imposée. Cette présence est liée à une expérience humaine qui rend les frontières sociales, familiales, politiques et affectives incertaines

et en mouvement permanent. Une obsession chez Mia Couto, selon Phillip Rothwell (2015: 218), qui continuera à tisser la narrative hyper contemporaine en langue portugaise à travers une lecture de l'espace, autant poétique que politique (Upstone, 2009: 23). Elle se développera, par exemple, dans des auteurs comme Ondjaki, particulièrement dans *A AvoDezanove e o segredo do soviético*, à travers le lien d'amitié entre les personnages qui gravitent autour de la grand-mère, ou dans *Teoria Geral do Esquecimento* de José Eduardo Agualusa, à travers la relation de Ludo et Sabalu. L'entrelacement entre les morts et les vivants, lien vital dans *Terra Sonâmbula* pour la construction d'une géographie poétique possible, est également au centre de l'œuvre de ces auteurs.

Il est intéressant de croiser l'interrogation récente de Phillip Rothwell (2015: 217) sur la possibilité d'ouvrir l'œuvre de Mia Couto au-delà aussi bien du post-modernisme et du post-colonialisme et notre questionnement sur ce qu'elle annonce pour l'espace hyper contemporain en langue portugaise. Pourrions-nous, dans ce sens, conclure qu'une fiction littéraire qui échappe à tout enfermement à travers l'effacement des frontières ne serait-il, tout simplement, une manière de redéfinir l'écriture "como uma fonte de vida sempre em movimento." (Rothwell (2015: 219)?)

Si le post-espace, comme affirme Sara Upstone, est, avant tout, l'ouverture de possibilités (2009: 23), la manière dont le passé et l'avenir, la vieillesse et l'enfance, les morts et les vivants, l'inconscient et le conscient, la folie et la sagesse se rencontrent dans *Terra Sonâmbula* est donc la possibilité d'un *rhizome d'histoires* au-delà d'une seule histoire ou de l'Histoire. Le rhizome est ce qui a permis à Mia Couto, précisément, de définir son écriture: "O rizoma é um caule quase móvel, que viaja no subsolo, visita outras raízes, mais vagabundo que a toupeira. A raiz individualiza. O rizoma irmaniza. A raiz é fundação. O rizoma é abraço." (Couto, 2006: 7). L'utilisation

du mot *abraço* est très significative car il exprime lien et affect mais sans attache particulière à une vie, une nation ou une identité pour se répandre comme un moyen de *fertiliser la vie*, selon l'expression de Phillip Rothwell (2015: 219).

L'avenir est fixe mais la vie est mouvement, comme écrivait Rainer Maria Rilke au jeune Franz Kappus. Le voyage de Kindzu est, également, une expression de cette idée. Toutefois, son expérience de vie nous rappelle que la littérature est aussi lien vers l'infini de l'espace⁹, puisqu'elle irriguera d'autres histoires de vies. Comme pour le héros de *Uma viagem à Índia*, s'aventurant dans un espace traversé par l'Histoire mais toujours réinvesti de nouvelles possibilités, l'amitié est liée au désir du voyage mais elle porte l'écriture au-delà de ses propres limites en créant une fluidité¹⁰ dans l'espace et le temps. L'amour de l'errance pour *le brûleur de chemins*, comme l'amour d'une mer commune en *Terra Sonâmbula*, indique qu'un destin n'est pas seulement celui d'une histoire racontée mais d'un chemin partagé¹¹. C'est, probablement, en ceci que ce texte ouvre les possibilités pour une littérature de "igual raça"¹² où toutes les voix et voies sont possibles.

9 Lui-même comme expression de l'hyper contemporain à travers, par exemple, d'une e-littérature qui enrichi l'expression *l'infini de l'espace* de Rainer Maria Rilke, citée au début de cet article.

10 Pour comprendre cette fluidité en Mia Couto il est important d'approfondir la place de l'eau et, en particulier de la mer, dans son œuvre. Voir, à ce propos, Phillip Rothwell (2015: 219).

11 Cette idée est centrale pour penser le territoire africain pour l'écrivain Mia Couto. Voir, par exemple, sa préface à *África na sala de aula. Visita à história contemporânea* de Leila Leite Hernandez (2008).

12 Comme l'expression du personnage Surendra Valá pour exprimer son amitié pour Kindzu (Couto, 1996: 26).

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo (2012). *Teoria Geral do Esquecimento*. Alfragide: Dom Quixote.
- BLANCHOT, Maurice (1971). *Amitié*. Paris: Gallimard.
- BRUGIONI, Elena (2012). *Mia Couto – Representação, História (s) e Pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- CHABAL, Patrick (2004). “Mia Couto or the Art of Storytelling”, in *Reevaluating Mozambique*. Fall River: University of Massachusetts Dartmouth. 105-129.
- CHAVES, Rita (2005). *Angola e Moçambique – Experiência colonial e territórios literários*. São Paulo, Ateliê Editorial.
- COUTO, Mia (1996). *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho [1992].
- COUTO, Mia (2006). “A Raiz e o Rizoma”, prefácio in Celina Martins, *O Entrelaçar das Vozes Mestiças. Análise das Poéticas da Alteridade na Ficção de Edouard Glissant e Mia Couto*. Estoril: Princípia.
- COUTO, Mia (2008). “Um retrato sem moldura”, prefácio in Leila Leite Hernandez, *A África na sala de aula. Visita à História contemporânea*. São Paulo: Selo Negro.
- COUTO, Mia (2008). *Pensatempos*. Lisboa: Caminho [2005].
- COUTO, Mia (2009). *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Lisboa: Caminho.
- LEITE, Ana Mafalda (2013). “A narrativa como invenção da personagem”, in Fernanda, Cavacas, Rita, Chaves, Tânia, Macêdo (Orgs.), *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas. 183-193.
- MASSA, Jean-Michel (2000). “La mer dans le monde réel et imaginaire de la lusographie africaine: essai de typologie”, in Anne Quataert et Maria Fernanda Afonso (Orgs.), *La lusophonie, voies/voix océaniques*. Lisboa: Lidel. 37-49.
- MARTIN-GRANEL, Nicolas (2008). “Mia Couto à Maputo: entretien avec Jean-Paul Delore”. *Études Littéraires Africaines – Autour de Mia Couto*, 25: 44-55.

- MENDONÇA, Fátima (2008). Mia Couto, le mal-aimé. *Études Littéraires Africaines – Autour de Mia Couto*, 25: 41-48.
- MOSER, Robert, H. (2004). “Terra Sonâmbula: Manifestações de uma ‘Odisseia’ Africana no Moçambique Pós-Independência”, in *Reevaluating Mozambique*. Fall River: University of Massachusetts Dartmouth. 131-151.
- ONDJAKI (2008). *AvoDezanove e o segredo do soviético*. Lisboa: Caminho.
- PERRET, Thierry (2008). “Couto et le Mozambique: littérature métisse, littérature nationale?” Entretien avec Virgílio de Lemos. *Études Littéraires Africaines – Autour de Mia Couto*, 25: 56-60.
- RILKE, Rainer Maria (1990). *Lettres à un jeune poète*. Lausanne: Bibliothèque des Arts [1929].
- ROTHWELL, Phillip (2013). “O império das Nações Unidas e O último voo do flamingo”, in Fernanda, Cavacas, Rita, Chaves, Tânia, Macêdo (Orgs) *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas. 139-156.
- ROTHWELL, Phillip (2015). *Leituras de Mia Couto. Aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Almedina.
- SEIXO, Maria Alzira (1989). “A Peregrinação e a crítica cultural indirecta” in *Peregrinação & Cartas*, 2.º vol. Lisboa: Edições Afrodite. 1063-1070.
- TAVARES, Gonçalo (2013). “Ciência e imaginação – Notas a propósito de Bachelard” in *Colóquio de Letras*, 183: 49-56.
- UPSTONE, Sara (2009). *Spatial politics in the postcolonial novel*. Surrey: Ashgate.

EXPANSION DU RÉEL ET CONNEXIONS À L'INFINI: A BONECA DE KOKOSCHKA, LE LIVRE MATRIOCHKA D'AFONSO CRUZ

DILATAÇÃO DO REAL E LIGAÇÕES INFINDAS: A BONECA
DE KOKOSCHKA, O LIVRO MATRIOSCA DE AFONSO CRUZ

EXPANSION OF REALITY AND LIMITLESS CONNECTIONS:
A BONECA DE KOKOSCHKA, AFONSO CRUZ'S MATRYOSHKA BOOK

Sílvia Amorim

Université Bordeaux Montaigne

RÉSUMÉ

Le roman d'Afonso Cruz *A Boneca de Kokoschka* (2010) s'inscrit dans un réseau d'œuvres d'horizons et de natures diverses qui reprennent la figure de la poupée du peintre Kokoschka. Ces œuvres prolifèrent, suivant des rapports d'inclusion et de contiguïté qui font perdre de vue la matrice originale et favorisent le dialogue interartistique. Dans le roman, la poupée met en relief la tendance à l'expansion de la fiction, en particulier par le jeu de la "transfictionnalité", et la transgression répétée de la frontière réel/fiction, notamment par le biais de la métalepse. Ainsi, *A Boneca de Kokoschka* allégorise certaines tendances du roman contemporain, ébauchant les contours d'un nouveau paradigme littéraire en cours de définition.

Mots-clés: Roman hypercontemporain, Afonso Cruz, transfictionnalité, métalepse, mise en abyme

RESUMO

O romance de Afonso Cruz *A Boneca de Kokoschka* (2010) inscreve-se numa rede de obras oriundas de áreas e campos variados que retomam a

figura da boneca do pintor Kokoschka. Essas obras pululam, tecendo entre elas relações de inclusão e contiguidade, levando-nos a perder de vista a matriz original e favorecendo o diálogo interartístico. No romance, a boneca põe em destaque a tendência da ficção para se expandir, especialmente graças à “transficcionalidade”, e a transgressão repetida da fronteira entre o real e a ficção, nomeadamente através de metalepses. Dessarte, *A Boneca de Kokoschka* personifica algumas tendências do romance contemporâneo, delineando os contornos de um novo paradigma literário ainda por definir.

Palavras-chave: romance hipercontemporâneo, Afonso Cruz, transficcionalidade, metalepse, mise en abyme

ABSTRACT

The novel *A Boneca de Kokoschka* (2010), by Afonso Cruz, forms part of a network of literary and artistic works from various backgrounds and fields which incorporate the figure of Kokoschka’s doll. These works proliferate, weaving between them relations of inclusion and contiguity, leading us to lose sight of the original matrix and favoring the interartistic dialogue. In the novel, the doll highlights the tendency of fiction to expand, namely by the game of “transfictionality”, and the repeated transgression of the border between reality and fiction, notably through metalepsis. Therefore, *A Boneca de Kokoschka* allegorizes some trends of the contemporary novel, sketching out the contours of a new literary paradigm yet to be defined.

Keywords: hypercontemporary novel, Afonso Cruz, transfictionality, metalepsis, mise en abyme

*Não existe mentira na literatura, na ficção, e, digo-lhe
mas, não existe verdade na vida real.*

Afonso Cruz, *A Boneca de Kokoschka*

En 2010, l'auteur portugais Afonso Cruz publie le roman *A Boneca de Kokoschka*. Ce titre évoque l'histoire authentique du peintre d'origine autrichienne Oskar Kokoschka (1886-1980) qui, en 1918, passe commande à une costumière de théâtre d'un mannequin grandeur nature. Cette poupée – destinée à suppléer la maîtresse du peintre, Alma Mahler, après la séparation du couple – donne lieu à une multitude de représentations de natures diverses (sculptures, photographies, toiles...), dérivant parfois les unes des autres, et réapparaît dans le roman contemporain. Cette résurgence se vérifie non seulement au Portugal, mais aussi chez l'auteure canadienne Hélène Frédérick qui publie, elle aussi en 2010, un roman dont le titre est *La poupée de Kokoschka*. Par ailleurs, le roman d'Afonso Cruz contient un livre en abyme, également intitulé *A Boneca de Kokoschka*, dont l'auteur est le personnage fictif Mathias Popa. Ainsi, la création initiale de Kokoschka ne cesse de proliférer, et des liens se tissent entre les diverses représentations de la poupée, qu'elles soient enchâssées ou simplement coexistantes. De plus, ce qui entoure la genèse du mannequin, notamment la correspondance entre Oskar Kokoschka et Hermine Moos, la jeune femme qui confectionne la poupée sur les indications du peintre, donne elle-même lieu à des œuvres dérivées.

Allégorie de la prolifération et du simulacre, la poupée de Kokoschka est ainsi convoquée dans le roman contemporain afin d'y interroger la pratique interartistique, les enjeux de la représentation et la frontière entre réel et fiction. La poupée s'avère être une sorte de matriochka: multipliée à l'infini, dans un rapport à la fois d'inclusion et de contiguïté, sa matrice originelle se perd peu à peu. Le roman

d’Afonso Cruz, comme nous le verrons, reproduit ce fonctionnement en se démultipliant tout en prenant place parmi les nombreuses autres représentations du mannequin. Nous envisagerons cette prolifération en tant qu’écho du phénomène plus général d’expansion de la fiction. L’idée d’une fiction qui se dilate hors de son propre cadre, dans un monde où le virtuel occupe une place de plus en plus privilégiée, trouve son expression dans la transfictionnalité théorisée par Richard Saint-Gelais (2011), une notion amplement convoquée dans le roman d’Afonso Cruz. Enfin, autre caractéristique d’un monde globalisé dont le roman se fait l’écho et sur lequel nous nous pencherons dans cette étude: la prolifération des connexions entre des éléments qui n’ont a priori rien à voir entre eux, faisant du lien l’un des principaux propos du roman contemporain, comme le souligne notamment Jacques Rancière (2017). À partir de ces différents éléments, nous chercherons, en dernière analyse, à dégager certaines tendances du roman hypercontemporain tout en interrogeant la capacité de l’œuvre d’Afonso Cruz à intégrer et à façonner ce paradigme encore en cours de définition.

LA POUPÉE RUSSE, SYMBOLE DE PROLIFÉRATION

Le titre du roman renferme une certaine ambiguïté liée à la multiplicité des référents possibles de cette “poupée de Kokoschka”. Il peut s’agir, en premier lieu, du mannequin qu’Oskar Kokoschka commande à la costumière de théâtre Hermine Moos. En effet, Alma Mahler, veuve du célèbre musicien, vit durant un peu plus de deux ans une idylle passionnée avec Kokoschka qu’elle quitte ensuite pour l’architecte Walter Gropius. En vue de compenser cette perte et de continuer à représenter Alma, poursuivant sa démarche artistique, le peintre adresse à Hermine Moos, sous forme épistolaire, des instructions précises permettant de fabriquer un mannequin à l’effigie d’Alma. Comme le souligne Bénédicte Abraham, Alma a

été la principale muse d'Oskar Kokoschka¹, ainsi “les années 1912 à 1915 comptent, dit-on, parmi les plus fécondes du peintre. Alma est sa muse, sa divinité, son Eurydice – bien vivante toutefois –, sa source essentielle d'inspiration. Tous les portraits de femmes de cette époque ont les traits d'Alma Mahler” (Abraham, 2006: 224). Simulacre de l'être aimé, la “poupée de Kokoschka” renvoie indirectement à la femme de chair et d'os, objet d'amour et de désir. Cette curieuse démarche va essaimer une multitude d'œuvres de natures diverses, faisant dialoguer des domaines variés, comme la sculpture, la peinture, la photographie, la littérature... Ainsi, les lettres destinées à Hermine Moos vont inspirer Hans Bellmer (1902-1975) dans l'élaboration de sa fameuse sculpture, *La Poupée* (1936), laquelle donnera également lieu à une série de photographies. Par ailleurs, la poupée elle-même va servir de modèle à Oskar Kokoschka pour les toiles *Femme en bleu* (1919) et *Le Peintre à la poupée* (1922).

La “poupée de Kokoschka” peut également faire référence au livre en abyme dans le roman d'Afonso Cruz. Cet ouvrage, dont l'auteur est Mathias Popa, est publié par Isaac Dresner, survivant du nazisme et des bombardements de la ville de Dresde², qui s'installe à Paris où il fonde la librairie “Humilhados & Ofendidos” et la maison d'éditions “Eurídice ! Eurídice!”³. Le roman en abyme évoque l'histoire de la famille Varga dont l'un des membres, Adele, cherche l'ancien amant de sa grand-mère Anasztázia. Le lien avec l'histoire de Kokoschka se révèle alors au lecteur bien qu'il apparaisse noyé dans un récit

1 Voir notamment la célèbre toile de Kokoschka, *La fiancée au vent* (1913), où le peintre se représente avec sa maîtresse.

2 Dresde a elle-même fait l'objet de plusieurs représentations dans la peinture expressionniste de Kokoschka au début des années 1920.

3 Notons au passage qu'Oskar Kokoschka est l'auteur, entre autres, de la pièce *Orphée et Eurydice* (1919), en référence à Alma.

rocambolesque. En effet, Anasztázia rencontre son mystérieux amant lors d'un voyage au Nigéria effectué à la demande d'Eduwa, l'un de ses fidèles amis. Celui-ci a possédé chez lui la poupée de Kokoschka jusqu'au jour où Lujza (sœur aînée d'Anasztázia) se substitue à elle. Profitant de la crédulité d'Eduwa, la jeune femme se présente comme la forme humaine du mannequin, laissant également croire à son protecteur qu'il est le père miraculeux de l'enfant qu'elle porte et qui n'est autre que Mathias Popa. Adulte, ce dernier rencontre Anasztázia sur un paquebot et devient son amant, vivant avec elle une relation passionnée bien qu'incestueuse. Mathias Popa est donc à la fois auteur et personnage de son roman dont il transgresse les frontières. Cette transgression se fait par le biais d'une métalepse, un procédé à propos duquel Jean-Marie Schaeffer, à la suite de Gérard Genette (2004), rappelle qu'il consiste en la contamination du niveau du récit par des éléments provenant du plan des événements narrés (cf. SCHAEFFER, 2005: 10-11). Le caractère transgressif de Mathias Popa, visible dans son rôle d'amant incestueux, se voit confirmé par son statut particulier, à mi-chemin entre réel et fiction: être hybride, il est, en quelque sorte, le fils de la poupée de Kokoschka incarnée en Lujza. En outre, le roman en abyme consiste en la recherche de Mathias Popa, comme si le roman cherchait son auteur, une source qui s'avère finalement peu fiable car de nature incertaine.

La poupée de Kokoschka, en français maintenant, est également un titre de l'auteure québécoise installée à Paris Hélène Frédérick. Ce roman, publié en 2010, qui coexiste avec le roman d'Afonso Cruz dans le monde réel, met en scène des lettres adressées par Hermine Moos à Kokoschka⁴ lors de la phase de confection de la

4 La correspondance entre Hermine Moos et Oskar Kokoschka existe, bien que les lettres d'Hermine se soient perdues. En revanche, les douze missives de Kokoschka, publiées pour

poupée. La costumière y évoque la précarité de son existence qui la contraint à répondre aux exigences singulières de Kokoschka et à se soumettre à une forme de manipulation de la part de celui qu'elle nomme son "maître". Celui-ci impose à son "fétiche", "la femme silencieuse", des critères précis de taille, de poids et de texture, obligeant Hermine à chercher des matériaux rares et à mettre au point des techniques innovantes afin de "pouvoir sentir les os affleurer comme à la caresse d'une vraie femme" (Frédéric, 2010: 74). Hermine Moos a ainsi le "sentiment d'avoir à créer un humain" (Frédéric, 2010: 50), voire un double d'elle-même: "[...] sachez que je n'ai pas attendu vos conseils pour penser à toucher mon propre corps lorsqu'il s'agit de mieux comprendre certains mouvements, certaines chaleurs." (Frédéric, 2010: 76), ce qui n'est pas sans troubler la jeune femme: "Je dois faire attention à ce que la poupée ne devienne pas un double de moi-même." (Frédéric, 2010: 64). Ainsi, la poupée interroge les liens complexes entre créateur, modèle et fabricant, trois instances qui se reflètent dans le résultat final puisque le mannequin présente à la fois des caractéristiques d'Alma, d'Hermine et de Kokoschka (d'ailleurs, Hermine nomme parfois la poupée "Arkos", de l'anagramme d'Oskar). Cela explique qu'elle présente un caractère monstrueux, reflet des relations malsaines qui sous-tendent sa création.

Dans des lettres publiées dans le volume *Mirages du passé*, Oskar Kokoschka évoque sa déception au moment de la réception de la poupée: "Je tenais là, dans mes bras, non la chaleur du cœur, la peau palpitante d'une créature féminine séduisante, mais un objet bousillé, un mannequin. Le coup fut terrible et les mots restent impuissants à

exprimer ma déception.” (Kokoschka 2001: 101-102). La poupée finit aux ordures, inapte à dupliquer son modèle avec lequel elle ne peut se confondre, malgré le fantasme de Kokoschka de créer une fiction à même de remplacer la femme aimée. Dans le roman d’Afonso Cruz, en revanche, la fiction prend vie, en quelque sorte, en s’incarnant dans le personnage de Lujza qui elle-même s’avère prolifique puisqu’elle engendre un enfant, Mathias Popa.

La quête que nous venons d’entreprendre du référent possible du titre du roman d’Afonso Cruz met en évidence le caractère indécidable de celui-ci, dû notamment à la profusion de représentations de la poupée de Kokoschka. Ces représentations colonisent le réel de façon exponentielle, rendant la source primitive de plus en plus insaisissable et les liens et hiérarchies entre ces dérivés difficiles à établir. Cette question de la dilatation de la fiction, nous allons le voir ci-après, est au cœur des problématiques du roman.

DILATATION ET POROSITÉS DE LA FICTION

Le livre en abyme dans le roman d’Afonso Cruz n’est pas seulement l’un des nombreux exemples de la prolifération de la poupée de Kokoschka, mais symbolise également la capacité de la fiction à engendrer la fiction. Cette propension se manifeste dans le roman sous la forme d’une multitude d’auteurs, d’éditeurs et de livres générés par des œuvres elles-mêmes présentées comme fictionnelles.

Dans le livre de Mathias Popa, le seul indice dont dispose Adele, sur la piste de l’amant de sa grand-mère, est une carte de visite où figurent un nom et une maison d’éditions, “Kenoma Et Pleroma, Lda.”, dont l’éditeur est Samuel Tóth. Au Maroc, Adele interroge un auteur, Nicolas Marina, qui a lui aussi publié chez “Kenoma Et Pleroma, Lda.”. En 1962, celui-ci a été contacté par Tóth pour mener à bien un singulier projet:

Sugeriu-me escrever uns livros imensos, vastos, obras impossíveis. Ele queria que eu escrevesse vidas de pessoas, vidas imaginárias. Nada que a literatura não fizesse já, disse-lhe eu. Não está a perceber, disse-me ele, isto é completamente diferente, nós não queremos personagens, queremos pessoas e isso implica que haja outro tipo de percepção. Queremos que as personagens interajam na vida real como qualquer outra pessoa. (Cruz, 2010: 131-132)

Nicolas Marina s'est donc employé à écrire des livres attribués aux personnages issus de ses propres fictions: "Portanto, escrevi o livro *As Reencarnações de Pitágoras* e depois fui intimado, digamos assim, a escrever livros supostamente escritos por personagens daquele livro." (Cruz, 2010: 132). Tel Oskar Kokoschka avec sa poupée, Nicolas Marina cherche à transformer la fiction en vie: en attribuant à ses personnages des livres qui existent bel et bien (puisqu'il les écrit), il atteste l'existence de ces auteurs fictionnels. Pour mener à bien ce projet, il a recours à la transfictionnalité comme stratégie de dilatation du réel. Ce concept, forgé par le chercheur canadien Richard Saint-Gelais, peut être défini comme "le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction", sachant que le "texte" est pris dans "une acception large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc." (Saint-Gelais, 2011: 7). Cette transfictionnalité, qui fait "sauter le verrou des frontières du texte" (Saint-Gelais, 2011: 23), est largement convoquée dans l'œuvre pour figurer le caractère expansif de la fiction. Afonso Cruz met ainsi en scène ce procédé qui joue sur le caractère incomplet des mondes possibles de la fiction (cf. Saint-Gelais, 2011: 62), allant à l'encontre d'une conception structurale qui envisage l'œuvre comme un monde clos et autonome: le livre n'en dit pas plus que ce qui y est écrit, certes, pourtant on peut imaginer ce qui se trouve dans ses brèches et dans les espaces laissés

vides. En créant de nouvelles œuvres à partir d'éléments empruntés à la fiction, un univers apparemment clos se dilate. Ce procédé est aujourd'hui en vogue dans un contexte où la fiction possède un statut inédit, comme le souligne Thomas Carrier-Lafleur :

Bien qu'elle ait toujours été dans l'air du temps, la transfictionnalité est aujourd'hui criante d'actualité, elle s'incarne semble-t-il plus que jamais dans l'imaginaire des lecteurs ou encore dans la plume (on devrait plutôt parler de clavier ou d'écran...) des écrivains et des critiques. Nous sommes, pour aborder la question d'un point de vue philosophique, dans l'ère du simulacre et de ses puissances, en cela que le vrai n'a plus de supériorité sur le faux, que leur dialectique a cessé d'être opératoire. (Carrier-Lafleur, 2012: 468)

Ce statut particulier est peut-être lié à ce qu'Olivier Mongin nomme la "troisième mondialisation" (Mongin, 2007: 54) dans laquelle nous sommes entrés par le biais des nouvelles technologies et de la révolution économique initiée dans les années 60. Or, l'une des caractéristiques de ce contexte est la dévalorisation du réel en faveur d'un virtuel perçu positivement comme un "accélérateur des possibles". Tandis que "le réel induit une culture des limites, la libération des possibles par le virtuel, indissociable de la mondialisation, entraîne dans une culture où règne l'absence de limites" (Mongin. 2007: 59), une culture qui se reflète, nous semble-t-il, dans le roman d'Afonso Cruz.

Pour en revenir à la démarche de Nicolas Marino, relevons que le personnage ne se contente pas de prolonger les fictions qu'il crée, mais il leur confère aussi une sorte d'existence en semant des indices dans le monde réel: effectivement, Marino est censé faire circuler des rumeurs sur les personnages et les œuvres qu'il invente. De cette façon, la fiction colonise le réel, et les livres publiés viennent attester

l'existence de leurs auteurs. Réciproquement, cette démarche tend à rappeler qu'une œuvre produite, le fût-elle par un personnage de fiction, est une œuvre réelle (comme l'est, par exemple, celle de chacun des hétéronymes de Fernando Pessoa).

La frontière entre réel et fiction est ainsi montrée comme poreuse: des personnages fictifs peuvent migrer dans le monde réel et des livres réels peuvent avoir pour auteurs des êtres fictionnels. Néanmoins, cette porosité, souvent soulignée dans la production romanesque contemporaine⁵, n'entraîne pas selon nous une abolition de la frontière entre réel et fiction, mais l'interroge tout en la réaffirmant. Nous partageons la position de Françoise Lavocat qui, avec beaucoup de nuancement, écarte l'idée d'une fiction généralisée tout en récusant également l'opposition dichotomique entre réel et fiction. Elle soutient ainsi la nécessité d'une "appréhension de la fiction à travers ses différentes modalités d'hybridation avec le factuel, qui font, la plupart du temps, ressortir les contours de la fictionnalité et de la factualité plutôt qu'elles ne les effacent." (Lavocat, 2016: 522). Ainsi, réel et fiction s'enchevêtrent et interagissent, au point qu'il n'est pas toujours évident de les discerner, toutefois la frontière ontologique qui les sépare persiste, et la transgression de cette frontière est précisément ce qui crée du sens.

Afonso Cruz souligne largement l'interaction entre réel et fiction, notamment en mettant en scène une expansion de l'univers fictionnel qui passe par la création d'éléments dont l'impact sur le monde réel est palpable. Aussi, Nicolas Marina est l'auteur d'une étude sur la transmigration de l'âme chez Pythagore qui contient les biographies et bibliographies de tous les êtres dans lesquels le philosophe se

5 On peut penser notamment, au Portugal, à certains romans de José Luis Peixoto, comme *Livro* (2010).

serait incarné, qu'ils aient existé avant ou après Pythagore, et qu'ils aient ou non une existence attestée (comme Éthalidès, Sémonide d'Amorgos, Pyrrhon d'Élis, Hermotime de Clazomènes, Euphorbe fils de Panthoos). La bibliographie de chacun de ces personnages a été inventée et écrite elle aussi: "Samuel Tóth da Kenoma Et Pleroma, Lda. pedia a outros autores que criassem as obras citadas na bibliographia de *As Reencarnações de Pitágoras*. Apareceram dezenas de livros, publicados como obras clássicas, com uma escrita credível [...]" (Cruz, 2010: 138). Mais ce n'est pas tout: ces œuvres ont donné lieu à de nombreux essais, thèses, critiques... dans le monde réel.

En outre, œuvre plus imposante encore, Nicolas Marina est également l'auteur de *O Livro dos Heterónimos*, un ouvrage de plusieurs milliers de pages en papier bible: "Na obra, o criador do conceito de heterónimo, Fernando Pessoa, era ele próprio um heterónimo. Que por acaso também era heterónimo de outro que poderia, por exemplo ser heterónimo de Álvaro de Campos." (Cruz, 2010: 139). Il est toujours possible de dilater la fiction en en faisant découler d'autres fictions ou en présentant une œuvre comme dérivée d'œuvres préexistantes, dans un jeu d'emboîtement à l'infini. En outre, un auteur, en tant que figure textuelle, est susceptible d'être l'invention d'un autre auteur. Cette figure s'avère d'ailleurs problématique car brouillée par les différentes pratiques transtextuelles, définies par Gérard Genette (1982), qui font qu'un texte est toujours en rapport avec d'autres textes et, par conséquent, avec d'autres auteurs. De plus, l'interférence de pseudonymes ou d'hétéronymes vient également masquer l'auteur tout en questionnant son identité. Si bien que la notion d'auctorialité s'avère cruciale dans le roman car elle cristallise tous les enjeux des rapports entre réel et fiction. Charline Pluvinet relève d'ailleurs la présence accentuée de la figure de l'auteur dans la littérature contemporaine, et se propose d'étudier les modalités de l'inscription des personnages d'auteurs dans la fiction

romanesque. Elle remarque notamment qu'il est fréquent, dans le roman contemporain, que "l'auteur réel s'invente un homologue par lequel sont transposées dans le récit les relations de l'auteur avec le monde littéraire et sa création" (Pluvinet, 2012: 11). On peut ainsi voir en Nicolas Marina une projection de Mathias Popa, lui-même étant une projection d'Afonso Cruz. La démarche de Nicolas Marina qui consiste à donner vie à des personnages fictionnels suggère ce vers quoi tendent, probablement, les œuvres de Mathias Popa et Afonso Cruz: faire interagir fiction et réel.

Pythagore et Fernando Pessoa questionnent de deux façon différentes mais complémentaires cette notion d'auctorialité, en évoquant des cas d'œuvres attribuées à des personnages fictionnels. Pythagore, dont aucun texte n'est parvenu jusqu'à nous, pourrait néanmoins être l'auteur d'une multitude de textes écrits par des êtres dans lesquels son âme aurait migré. Le tout est de savoir à qui, de Pythagore ou des auteurs dans lesquels son âme s'est incarnée, attribuer ces textes. Quant à Fernando Pessoa, une partie de son œuvre est écrite sous des identités feintes: celles des hétéronymes. Dans ce cas, on peut s'interroger sur le statut des différents textes, émanant des hétéronymes ou de l'orthonyme. La réception des uns ou des autres de ces textes est-elle différente?

La question de l'auctorialité se pose aussi, d'une façon quelque peu ironique, à travers l'histoire de Mathias Popa. Le personnage est un auteur sans succès dont les livres sont systématiquement rejetés par les éditeurs. Il dérobe cependant un manuscrit inédit de Thomas Mann, *O Livro do Êxodo*, qu'il publie sous son propre nom. Toutefois, en dépit du talent du prix Nobel, le livre ne convainc ni les éditeurs, ni le public, ni la critique. Après ce nouveau fiasco, vient à Mathias Popa l'idée d'écrire une sorte de métafiction à partir de *O Livro do Êxodo*, intitulée *A Confissão de um Ladrão*, un livre dans lequel il révèle sa mystification qui ne rencontre pas davantage de

succès que les précédents. Ainsi, un auteur réel, aussi fameux que Thomas Mann, peut produire un ouvrage qui tombe totalement dans l’oubli et finit par disparaître.

La fiction, nous l’avons vu, se dilate par tous les interstices dans lesquels elle peut s’engouffrer. Les milliers de chapitres du livre de Mathias Popa, qui n’en compte pas moins de 75025 mais dont seuls 23 sont transcrits, illustrent parfaitement ces failles dans lesquelles la fiction peut proliférer, remettant en question le caractère clos du roman et le présentant comme illimité. La poupée, quant elle, sous ses diverses formes, symbolise cette irruption de la fiction dans le réel. Or, nous pouvons nous interroger sur les liens qui unissent les différentes représentations du mannequin, souvent issues de domaines variés. Plus largement, le roman pose la question des connexions entre des éléments foisonnants, mais à première vue disjointes, dans une œuvre d’une singulière complexité qui repousse ses limites spatio-temporelles.

CONNEXIONS À L’INFINI

La poupée devient le point de départ d’un dialogue interartistique qui traverse les époques et les frontières, établissant des liens entre des domaines aussi variés que la peinture, la littérature ou la sculpture, un dialogue notamment suggéré par les illustrations qui accompagnent certains passages du roman, réalisées par Afonso Cruz qui est non seulement romancier mais aussi illustrateur, réalisateur de films d’animation et musicien. Il est d’ailleurs intéressant d’observer que l’inspiratrice de la poupée, Alma Mahler, a elle-même fasciné des artistes de divers horizons, ainsi que le souligne Bénédicte Abraham:

Qu’on la baptise, un peu méchamment, la “veuve des Quatz’arts”, ou que l’on voie en elle celle qui, pour reprendre l’expression de Françoise

Giroud, a réussi à former “un formidable carré d’as”, en devenant la femme ou la maîtresse de quatre créateurs exerçant leur génie dans des domaines aussi divers que la musique pour Gustav Mahler, la peinture pour Oskar Kokoschka, l’architecture pour Walter Gropius ou la littérature pour Franz Werfel, Alma Mahler demeure une énigme [...]. (Abraham, 2006: 213)

Les différentes représentations auxquelles donne lieu la poupée, dans le domaine de la littérature ou des arts plastiques, ainsi que le phénomène plus général de la transfictionnalité (cf. *supra*), correspondant au processus d’expansion du monde fictionnel, tendent à créer des “communautés fictionnelles”, selon l’expression empruntée à Richard Saint-Gelais (2001: 45), tout en jouant sur le principe d’identité des instances fictives disséminées dans des œuvres distinctes (cf. Saint-Gelais, 2011: 55). Ces réseaux émergent ainsi, renvoyant à des univers fictionnels communs, reliant des époques, des lieux, des artistes souvent très éloignés. Or, dans le monde globalisé qui est le nôtre, à l’ère des réseaux sociaux et des médias en tous genres, le public est plus à même d’effectuer des rapprochements et de percevoir les liens entre des œuvres qui ne sauraient aujourd’hui exister de façon isolée.

Afonso Cruz reproduit, dans son roman, cette idée de réseau fictionnel par la multitude d’indices, de pistes et de clins d’œil qu’il sème tout au long de l’œuvre. Ainsi, dans le livre de Mathias Popa, le détective chargé par Adele de mener l’enquête sur l’amant de son aïeule découvre une série de livres publiés par l’éditeur Kenoma Et Pleroma, Lda.: *Tzimtzum!* de Joaquim Hrabé, *Viagens para Além da Morte* de Moisés Kupka, *Contração Divina* de Nicolau de Cusa. Le lecteur est ainsi lancé sur des pistes diverses, s’efforçant de trouver des liens entre des éléments qui ne semblent pas en avoir, reliant péniblement le dualisme gnostique, des concepts kabbalistiques et

des noms dont les sonorités évoquent des artistes ou intellectuels d'époques diverses, de l'est européen (Václav Hrabě, François Kupka, Nicolas de Cues...). Au fil des pages, le lecteur discerne cependant des réseaux qui relient tous les personnages: Tsília, la femme d'Isaac Dresner, par exemple, a croisé dans sa jeunesse Mathias Popa, et a même eu une relation éphémère et totalement désespérée avec lui à Dresde, alors qu'ils fuyaient tous deux les soldats nazis. Plus loin dans le roman, Isaac Dresner rencontre Mathias Popa à Paris et publie l'un de ses livres, ce même Mathias Popa qui s'avère être le grand-père d'Adele... Ce personnage, Mathias Popa, présente ainsi un caractère central, comme le suggère d'ailleurs son rôle dans le roman en abyme où il est le personnage mystérieux, recherché par les autres personnages.

Le lecteur a également tendance à chercher, assez logiquement, les liens avec le Portugal. Cependant ceux-ci semblent extrêmement distendus dans un roman dont les personnages n'ont a priori rien à voir avec ce pays et qui nous mène jusqu'en Allemagne, en Argentine, en Biélorussie, en France ou encore au Maroc. Toutefois, le lien existe et se révèle, in extremis, à la fin du roman, établi par Miro Korda. La consonance slovaque du nom – une origine qui serait en cohérence avec d'autres aspects du roman – met le lecteur sur une fausse piste. Cependant il s'avère qu'il s'agit là du nom de scène du musicien de jazz portugais Ramiro Corda. Afonso Cruz attire ainsi notre attention sur le caractère cosmopolite de la fiction romanesque portugaise actuelle, lequel se vérifie également chez d'autres auteurs, comme par exemple Gonçalo M. Tavares ou João Tordo. Ce cosmopolitisme est souligné par Miguel Real dans les termes suivants:

[...] a superior característica da nova narrativa portuguesa do século XXI consiste justamente no cosmopolitismo, ou, dito de outro modo, os romances não são escritos exclusivamente para o público português com

fundamento na realidade regional portuguesa, mas, diferentemente, [...] destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico. (Real, 2012: 23)

Comme Mathias Popa, auteur du livre *A Banda dos Sete Minutos*, inspiré de son expérience de saxophoniste, Miro Korda est musicien de jazz. À Paris, il rencontre Adele avec laquelle il noue une relation. Curieusement, Adele migre du roman en abyme de Mathias Popa vers celui d'Afonso Cruz. Par le biais d'une métalepse, le personnage se trouve ainsi sur deux plans narratifs qui devraient, a priori, selon les règles narratologiques, être hermétiques. Or, nous nous apercevons que les deux plans sont poreux: certains personnages du roman hôte ont leur pendant dans le roman de Mathias Popa. À titre d'exemple, Isaac Dresner trouve son homologue dans la figure de Samuel Tóth. Toutefois, Adele Varga, ainsi que toute son histoire familiale, trouvent des répliques dans les deux œuvres: ce que vit la jeune femme dans le roman de Mathias Popa est vécu à l'identique dans le roman qui englobe cette œuvre. D'ailleurs, des bribes de texte sont similaires dans les deux romans. Les passages suivants, par exemple, montrent que le livre en abyme est repris mot pour mot, à quelques nuances près, dans le livre qui l'abrite:

Adele ouviu muitas vezes aqueles suspiros e um dia tomou uma decisão: iria procurar o tal homem que era o seu avô. Estivesse vivo ou morto. (Cruz, 2010: 120)/Adele ouviu tantas vezes aqueles suspiros que ansiavam por Mathias Popa que, um dia, tomou uma decisão: iria procurar o tal homem que era o seu avô. Estivesse vivo ou morto. (Cruz, 2010: 215)

On découvre ainsi que le roman en abyme dédouble une partie du roman hôte, le lien entre les deux consistant en un rapport d'analogie

qui renvoie à l'image de la poupée russe. Cette thématique du dédoublement apparaît fréquemment dans le roman, la fiction offrant la possibilité de trouver des concordances dans un vaste monde et, par la même, un semblant de sens. La ville de Dresde, par exemple, apparaît comme contexte spatial dans les premières pages du roman et ressurgit par la suite dans une toile qui figure dans les locaux de la maison d'éditions d'Isaac Dresner à Paris. Curieusement, ce tableau, qui est une reproduction du *Triomphe de la Mort* de Bruegel, ne représente pas Dresde bien que la légende qui lui est accolée soit "Dresde, 1945". Ainsi, près de 400 ans après sa création, la toile de Bruegel, allégorie de la mort inexorable, trouve son référent dans l'apocalypse dresdois. Autre exemple: la famille Varga possède une maison à Budapest et une réplique exacte de celle-ci à Dresde (Cruz, 2010: 108).

Pour en revenir à Adele, nous avons remarqué plus haut qu'une métalepse lui permet de figurer à la fois dans le roman en abyme et en-dehors de celui-ci. Le recours à ce procédé est l'une des stratégies les plus fréquemment utilisées pour figurer le franchissement de la frontière entre réel et fiction. Cependant, là encore, l'usage de la métalepse n'annule pas cette frontière, comme le souligne Françoise Lavocat:

La fusion des mondes n'a pas lieu, parce que l'enjeu même de toutes les oeuvres métaleptiques est de jouer avec la frontière, de la manifester en simulatant sa traversée. Ce passage n'a pas pour effet de l'abolir, il vise au contraire à la rendre perceptible – concevable, visible, imaginativement palpable: cette expérience de pensée est le privilège de la fiction, et nous en sommes apparemment plus friands que jamais. (Lavocat, 2016: 480)

Dans le roman aussi la frontière perdure puisqu'Adele ne manque pas de s'étonner du fait que dans "la vraie vie" (Cruz, 2010: 206) elle

ait le même destin que le personnage du livre de Mathias Popa. En effet, de façon totalement anachronique, Adele lit sa propre histoire, écrite bien avant qu'elle ne se soit produite. La jeune femme relève d'ailleurs cette anomalie: “É muito curioso que ele, Mathias Popa, tenha escrito este livro antes de eu nascer e tenha imaginado uma neta. É muito mais impressionante que essa neta tenha o mesmo nome que o meu. Como é que é possível?” (Cruz, 2010: 227). Mais Isaac Dresner avance une explication: la fiction a peut-être influencé le réel, Anasztázia a sans doute lu le livre de son amant et a alors poussé son fils à nommer sa propre fille Adele, comme l'héroïne du roman. Les personnages semblent ainsi se laisser guider par une histoire préalablement écrite, dans laquelle ils interviennent, ce qui fait que la fiction et la vie tendent à se rejoindre. Cela peut expliquer le fait que, dans les dernières pages du roman, Adele rencontre Miro Korda, tout comme dans le roman de Mathias Popa Adele rencontre un musicien de jazz. La jeune femme demande à l'orchestre de jouer le morceau *Tears*, de Django Reinhardt, lors de cette rencontre, recréant ainsi l'ambiance musicale décrite dans le roman de son grand-père. Elle fait ainsi coïncider sa vie avec ce qu'elle a préalablement lu.

Les nombreux réseaux évoqués ci-dessus suggèrent que les œuvres, lieux, personnages, époques et événements sont liés par des “fils invisibles” que seule la fiction permet de tisser, comme l'explique d'ailleurs l'un des personnages du roman: “[...] a vida é um emaranhado complexo de fios. A maior parte deles não os vemos e não conseguimos atar os nós das relações entre eles. Mas tudo se toca, todos os acontecimentos estão atados entre si por estas linhas.” (Cruz, 2010: 168). Or, la création de liens et de réseaux se trouve, comme l'explique Jacques Rancière dans son récent ouvrage *Les bords de la fiction* (2017), au cœur du roman contemporain. En effet, celui-ci n'est plus centré sur l'intrigue mais sur les liens entre les diverses composantes du roman. Selon le philosophe, la

rationalité fictionnelle, telle que définie par Aristote, a subi des transformations profondes depuis le 19^{ème} siècle, avec notamment “l’abolition de la division qui opposait la rationalité fictionnelle des intrigues à la succession empirique des faits” (Rancière, 2017: 10). Selon Jacques Rancière, la fiction moderne n’est plus focalisée sur l’enchaînement des événements narratifs selon une logique cause/conséquence, mais s’est décentrée vers ses “bords” (d’où le titre de l’ouvrage), accueillant désormais des situations banales et des personnages communs, l’absence d’événement, des éléments dont le caractère fictionnel est affiché (cf. Rancière, 2017: 15). Dans un chapitre particulièrement éclairant, “Paysages de papier” (p. 119-141), l’auteur montre que ce ne sont plus les intrigues qui sont au cœur de la fiction, mais “le tissage du lien même qui permet de les fabriquer: le lien entre ce qui se passe à tel moment en tel lieu et ce qui se passe à un autre moment en ce même lieu, au même moment en un autre lieu ou à un autre moment en un autre lieu.” (Rancière, 2017: 130-131), c’est-à-dire le “rapport entre plusieurs formes de réalité” (Rancière, 2017: 133). Il nous semble que le roman d’Afonso Cruz illustre ces aspects du roman contemporain où la notion de temps est totalement retravaillée pour devenir un “temps de la coexistence” (Rancière, 2017: 135), reflet d’un monde où l’ici et l’ailleurs, le passé et le présent, l’identité et l’altérité cohabitent étroitement.

Au terme de ces réflexions, il apparaît que *A Boneca de Kokoschka* possède un caractère métafictionnel, fournissant des clés pour saisir le fonctionnement, les caractéristiques et les enjeux du roman hypercontemporain. La présence d’une œuvre en abyme, enchâssée dans le roman, ainsi que le recours à la métalepse, invitent le lecteur à envisager les interactions entre le roman et le réel, ce dernier étant parfois influencé, voire modelé par la fiction. Le roman suggère d’ailleurs que le réel peut copier la fiction en la dédoublant, montrant ainsi que ce n’est pas toujours le réel qui fait l’objet d’une

imitation, la réciproque étant également valable. Marqué par son caractère expansif, voire illimité, perceptible dans les stratégies de duplication et de transfictionnalité, le roman actuel s'intègre dans des "communautés fictionnelles", c'est-à-dire des réseaux d'œuvres avec lesquelles il partage des personnages ou des univers. Le roman est également le lieu de la coexistence et de la fragmentation: intégrant les tendances les plus diverses et hétérogènes, il se présente comme une juxtaposition d'éléments dont les liens et les rapports logiques ne sont pas forcément explicités, et qu'il revient au lecteur de mettre au jour. Enfin, ouvert au dialogue interartistique et profondément cosmopolite, il est le reflet d'un monde décloisonné et marqué par l'hybridisme. La description que nous venons d'énoncer pourrait s'appliquer à d'autres œuvres contemporaines avec lesquelles il conviendrait de vérifier la validité de ces propositions. On peut cependant d'ores et déjà affirmer que le roman d'Afonso Cruz possède des caractéristiques inédites qui l'éloignent du roman tel qu'il était pratiqué jusqu'à une époque récente. Trouvant dans la poupée de Kokoschka sa pierre angulaire, il allégorise le caractère illimité de la fiction, ses incursions dans le réel et la profusion des représentations de toutes sortes destinées à capter un réel qui ne cesse de se dérober.

REFERENCES

- ABRAHAM, Bénédicte (2006). "La vie d'Alma Mahler-Werfel ou la fascination réciproque du mythe et de l'œuvre d'art". *Cahiers d'études germaniques*. Université de Provence-Aix-Marseille. 213-226.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas (2012). "Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*". *Analyses*. vol. 7 n.° 3, 461-481.
- CRUZ, Afonso (2010). *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal.

- FRÉDÉRIC, Hélène (2010). *La poupée de Kokoschka*. Paris: Gallimard. Verticales.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil. Poétique.
- JAMAIN, Claude (2006). *Le regard trouble, précédé de Oskar Kokoschka – Lettres à Hermine Moos*, Paris: L’Improviste.
- KOKOSCHKA, Oskar (2001). *Mirages du passé*. Trad. Louise Servicen. Paris: Gallimard, L’imaginaire [1966].
- LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil. Poétique.
- MONGIN, Olivier (2007). “Le décentrement du monde”. *Esprit*. 54-61.
- PLUVINET, Charline. *Fictions en quête d’auteurs*. Presses Universitaires de Rennes. Interférences.
- RANCIÈRE, Jacques (2017). *Les bords de la fiction*. Paris: Seuil.
- REAL, Miguel (2012). *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho.
- SAINT-GELAIS, Richard (2001). “La fiction à travers l’intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité”, in Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*. Québec: Nota bene/France: Presses Universitaires de Bordeaux. 43-75.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil. Poétique.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

A PERFORMANCE DO ROMANCE: LER A FICÇÃO EXPERIMENTAL DE JOSÉ-ALBERTO MARQUES

TO READ JOSÉ-ALBERTO MARQUES' EXPERIMENTAL NOVELS

*Bruno Ministro*¹

Centro de Literatura Portuguesa

RESUMO

Este artigo centra-se, num primeiro momento, na análise de *Narrativylírica* para, de seguida, mergulhar na constelação de romances experimentais de José-Alberto Marques. Pretende-se mostrar como diferentes obras do autor, cada uma com a sua especificidade embora tendo em comum similares princípios conceituais e estratégias estéticas, cumprem o desígnio do experimentalismo de construção de sentido com base em processos de experimentação disruptivos das estruturas constitutivas da própria obra.

Palavras-chave: romance experimental, expressividade material, relação texto-imagem, escrita combinatória

ABSTRACT

This article focus firstly on the analysis of *Narrativylírica*, followed in a second moment by an immersion in the constellation of experimental

1 Este artigo foi elaborado no âmbito da Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia com a referência PD/BD/105707/2014.

novels created by José-Alberto Marques. It is my intention to show how different novels, having their own singularities but also sharing conceptual principles and aesthetic strategies, contribute to the experimentalist aim of meaning construction through experimentation processes that disrupts the constitutive structures of the work itself.

Keywords: experimental novel, material expressiveness, text-image relation, combinatorial writing

Este artigo partirá do mais recente romance de José-Alberto Marques, *Narrativylírica*, para um estudo comparativo que aborda a sua obra no domínio da ficção, num movimento permanente de ajustamento entre leitura macroscópica e microscópica. Visa-se, deste modo, esboçar uma visão de conjunto da obra ficcional do autor de forma a testar o enquadramento da sua ficção experimental nas linhas abertas da narrativa hipercontemporânea. Os romances de Marques resultam de uma experimentação formal que, como já tive oportunidade de afirmar noutra contexto (Ministro, 2015), se caracteriza pela visualidade, processualidade, descontinuidade e abertura. Nesse sentido, o foco do artigo será colocado na análise da expressividade material intersignica dos romances em apreço, problematizando o modo como os seus elementos verbais, pictóricos e estruturais contribuem de forma decisiva para a construção narrativa e negociação dinâmica de sentido. Nesse sentido, espera-se poder ajudar a entender o contributo da produção ficcional de José-Alberto Marques para a diversificação das formas expressivas da literatura portuguesa do nosso século, ainda que a maior parte dos seus romances – antecipatórios e extemporâneos (talvez por isso os mais contemporâneos de todos, hipercontemporâneos) – tenham sido escritos na segunda metade do século passado.

1. JOSÉ-ALBERTO MARQUES: UM NOME EXPERIMENTAL, COM HÍFEN

José-Alberto Marques (n. 1939) é uma das figuras mais destacadas do experimentalismo literário português, tendo colaborado no segundo número dos históricos cadernos *Poesia Experimental* (1966) e participado – a partir da década de 1960, momento inaugural do experimentalismo em Portugal – em algumas das suas atividades mais emblemáticas. Disso é exemplo a sua participação nas exposições coletivas *Arlington Quadro/Quadlog* (1968, Gloucestershire), *PO.EX/80* (1980, Lisboa) e *Concreta. Experimental. Visual* (1989-1992, Bolonha, Paris, Lyon e Poitiers), bem como no *happening* coletivo *Conferência-Objecto* (1967, Lisboa). Poemas seus surgem em inúmeras antologias nacionais e internacionais, em especial em publicações dedicadas à poesia visual e experimental, tendo organizado, com E. M. de Melo e Castro, a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (Assírio e Alvim, 1973), marco na divulgação das poéticas concretistas e experimentais no país e importante veículo de disseminação da poesia experimental portuguesa no estrangeiro.

Desde a década de 1960 até ao presente, publica diversos livros de poesia, com destaque para *Hoje. Mas* (Liv. Quadrante, 1967), *Estórias de Coisas* (Contraponto, 1971), *Aprendizagem do Corpo* (& etc, 1983), *flexõesREflexões* (& etc, 1985), *Hiperlíticas* (Campo das Letras, 2004) e *I'man* (Pangeia, 2009), volume que reúne uma seleção da sua obra poética e visual. José-Alberto Marques é, sem sombra de dúvida, o autor que mais sobressai em Portugal no campo da ficção experimental, tendo publicado cinco livros que operam um tratamento experimental da narrativa ficcional: *Sala Hipóstila* (1973; 2006), *O Elefante de Setrai* (1977), *Nuvens, no Vale* (1985), *As Tiras da Roupa de Macbeth* (2001) e *Narrativylírica* (2015). Com inúmeras especificidades e pontos de contacto entre si, serão estas as obras objeto da análise comparada desenvolvida neste artigo, com a

exceção de *O Elefante de Setrai*, romance que, embora marcado pela experimentalidade da linguagem, não se enquadra no foco da análise material a desenvolver. A partir desta investigação, que se constitui sempre como uma tentativa de leitura situada entre as tantas leituras possíveis que são potenciadas pelos romances de Marques (no sentido mesmo de *literatura potencial*), procurar-se-á problematizar as principais questões que a sua produção literária articula, de que são faces mais evidentes a visualidade do texto e a abertura da narrativa.

Pese embora a produção ficcional de José-Alberto Marques possa ser entendida como uma prosa de invenção, carregada de inovações e subversora de convenções, há que ter em linha de conta que a sua obra se enquadra numa tradição maior de experimentação gráfico-semântica do signo impresso. Esta dimensão aglutinadora está presente de forma consciente na obra de Marques, em particular, e é um lugar revisitado inúmeras vezes na produção teórica e ensaística dos autores experimentalistas portugueses, que se empenharam em oferecer uma visão transversal a períodos e estilos para melhor explicar o fenómeno do texto-visual que sustenta a poesia experimental, concreta e visual. No domínio da prosa as abordagens da visualidade do texto são escassas, embora estudos recentes mostrem como também neste âmbito há precedentes no exercício de uma visualidade material que, de modo mais ou menos consciente, alimenta as obras contemporâneas que se desenvolvem seguindo as linhas de experimentação gráfico-verbal. Simon Barton (2016), focado na análise de romances contemporâneos que exploram visualmente a superfície da página, traça uma brevíssima genealogia do romance experimental contemporâneo que o leva do modernismo ao pós-modernismo. Inclusive, Barton desconstrói a ideia de que obras marcadas pela experimentação formal são resultado direto e exclusivo da estética pós-modernista (Barton, 2016: 12). Num artigo recente, Sara Augusto (2013) elabora uma análise cuidada da visualidade da

prosa barroca, contribuindo para um entendimento transhistórico do fenómeno visual no texto em prosa, o qual, como ambos os autores constatarem, tem sido deixado à margem dos estudos desenvolvidos, embora se verifique uma atenção crescente à visualidade na poesia, linha de investigação que também no contexto científico português tem conhecido uma renovada expressão nos últimos anos.²

Parafrazeando E. M. de Melo e Castro, parceiro de José-Alberto Marques nas lides experimentais, diríamos que todos os textos são sempre visuais, uma vez que a página é um dispositivo gráfico e a letra tem uma forma física. O que acontece nos romances de Marques é que essa materialidade é radicalizada ao abraçar a subversão da suposta transparência medial do signo verbal e da página, transparência esta dada como adquirida pela banalização das formas tipográficas impressas que, nas obras em apreço, são recolocadas em questão. Para isso contribuem estratégias que desestruturam as convenções gráficas da escrita e fazem emergir a auto-reflexividade precisamente através do estranhamento daquilo que, no texto, como veremos, foi desestabilizado e renegociado.

2. SIGNO, ESTRUTURA, REDE, ENREDO – ANÁLISE DE NARRATIVYLÍRICA

Narrativylírica (2015) abre com um alegado atentado bombista, do qual é presumível vítima Raul Manoel Raposo, candidato a presidente da república apontado como provável vencedor das eleições. A personagem só voltará a surgir de novo no último capítulo do

2 Para um enquadramento problematizador da história, práticas, agentes e obras da Poesia Experimental portuguesa consultem-se, a título de exemplo, os trabalhos mais recentes de Rui Torres (2014; 2016), Sandra Guerreiro Dias (2016) e Álvaro Seiça (2017). Para uma análise de várias obras experimentais e concretistas segundo uma perspectiva de cruzamento entre semiótica e poética cognitiva, que também aflora neste artigo, *vd.* Manuel Portela (2013).

romance, aí se descortinando o plano de fuga orquestrado pelo próprio. Seguindo o desafio de criação de uma obra irrepreensivelmente absurda, expressa desde logo na citação de Albert Camus que é usada como epígrafe do romance,³ a trama desenvolve-se à volta de Albano Raposo, filho de Raul Manoel Raposo, na sua atribulada tentativa de descortinar o caso do suposto assassinato do seu pai em paralelo com a sua própria evolução na carreira política, que o vai levar a ser eleito presidente de câmara e, mais tarde, deputado à assembleia nacional, “após traições, uns biscates, misericórdias, indulgências e profissões e procissões de fé.” (Marques, 2015: 87). Movido por uma visceral necessidade de encontrar os culpados do assassinato, o protagonista mostra ambição de progredir na carreira política de modo a alcançar maior poder para, com isso, estar mais facilmente em condições, segundo ele, de poder solucionar o misterioso crime. No entanto, e não sem uma grande dose de absurdo, todos os alvos servem de bode expiatório. Não vendo desfecho à vista para o burocrático processo – “Cada vez mais o processo do Dr. Raul Manoel era uma constante mudança. De políticas, de Delegados do Ministério Público, de Juízes, de opinião pública. As investigações corriam a passo acelerado, a conclusão, o inverso, a passo de lentas tartarugas.” (*ibidem*: 69) – o protagonista levanta suspeitas até do próprio inspetor da Polícia Judiciária, num passo fortemente marcado pela escalada do absurdo na troca de acusações entre ambos:

Altercaram-se as vozes, do “em prisão preventiva”, passara-se a ofensas várias, “termo de identidade e residência”, pareciam slogans, tantas vezes repetidos e para completar, como crianças brincando com

3 “Paralelamente, devo perguntar a mim próprio: uma obra absurda será possível?” (Marques, 2015: s.p. [5])

o fogo, cuspiram-se com pedófilos e pirómanos, autores de peculatos, como se brotassem daquelas linguagens cogumelos envenenados, nascendo no musgo da base das árvores em campo bravo, quais setas lançadas a um destino desconhecido. Por fim o Inspector acusou o Dr. de desviar da conta do pai um *el gordo* espanhol de alta valia, ilicitamente. (*ibidem*: 84)

Não é só o protagonista que encontra culpados disparatados. Também os órgãos de comunicação social, ou uma sua paródia levada ao extremo, se mostram, desde o início, ávidos por apurar a verdade do caso; enquanto não se vê o seu desfecho, revelam-se interessados sobretudo em conseguir um “**lead** *negrito a itálico*” (*ibidem*: 22) disparando em todas as direções possíveis e imaginárias: os culpados apontados podem ser tanto grupos terroristas, como elementos destabilizadores da Europa e do Euro, apenas dois exemplos dos principais medos que o Ocidente conhece hoje, capturados por José-Alberto Marques do imaginário coletivo português globalizado e misturados pelo autor com uma crítica feroz aos meios de comunicação social, responsável por gerar todo o tipo de teorias da conspiração. Inclusive, há terreno para o surgimento visionário das hoje incontornáveis *fake news*: “Houve mesmo uma cadeia televisiva, americana, que com imagens camufladas e vozes distorcidas entrevistasse o Dr. Raul Manoel Raposo. Rotulada de falsa no dia seguinte não resistiu ao *verdictum* popular.” (*ibidem*). Repare-se na crítica encapsulada na última frase que nos diz que, na era da pós-verdade, não é o apuramento dos factos que revela se uma dada notícia é verdadeira ou falsa, mas sim o que a opinião pública pensa dela.

O exercício das funções de Albano Raposo enquanto presidente da Câmara Municipal de Alva dos Castelos, sendo penoso, traça um retrato satírico da política local portuguesa. Antes ainda de ser eleito,

já o protagonista fazia desfilar, em conversa com os seus amigos, algumas das palavras-chave que, de tão repetidas, são perfeitas banalidades no discurso político:

É lógico que vou ser candidato a Alva dos Castelos, (...) tenho uma força de retaguarda, não vou desistir, estou preparado para todas as situações, programa, novidade, inovação, trabalho, nome, competência, currículo, dom de palavra, uma leve e imperceptível aderência ao partido do poder, qual a admiração, diga? (*ibidem*: 37)

Presidente eleito com a promessa de melhorar os transportes públicos locais, visitar todas as freguesias e, ainda mas não menos sarcástico, dar “pinçeladas de cultura nobre na cidade” (*ibidem*: 72), Albano Raposo não se limita ao programa apresentado em campanha. Em determinado momento, uma das medidas, festejada com fogo-de-artifício, faz com que o presidente seja “levado num andor e com um bastão para ostentar o poder num palco rodeado de luzes, filigranas e lantejoulas.” (*ibidem*: 81). A imagem folclórica do poder local é, também noutras ocasiões, ilustrada com recurso ao mesmo fogo-de-artifício, fonte de despesismo com um lugar muito particular na realidade das autarquias portuguesas. Se a sua vitória nas eleições havia sido festejada com “fogo preso durante toda a noite” (*ibidem*: 68), também o início do seu declínio político, já como deputado, será ilustrado através de semelhante artifício, sendo que um dado discurso por si proferido – antes fulgurantes exercícios de oratória, como é apanágio dos políticos populistas –, é caracterizado através da reação desinteressada da audiência: “as palmas assemelhavam-se a foguetes esquecidos que estrelejavam como pólvora molhada, aqui e além, mais muito além que aqui.” (*ibidem*: 119).

São várias as personagens secundárias do romance. Adriana Pimentel Raposo, esposa de Raul e mãe de Albano, está presente no

momento do atentado. Fica naturalmente em choque com a morte do marido, mostrando-se ainda mais consternada quando, através de amigas, toma conhecimento da intenção do seu filho se envolver na política autárquica: “Não me digam, só sobre o meu cadáver, desculpem, isto é uma maneira de dizer, já sofri muito naquela morte inglória” (*ibidem*: 25). Faz ainda parte da constelação de personagens o Coronel Freitas, frequentemente chamado também por Major ou nomeado por outras patentes militares que, no fim de contas, não possui. A Freitas juntam-se Alfredo Maya de Loroso, Paulo Picciochi e Andrade Lucas que compõem o grupo de amigos do protagonista que o acompanham na sua vida devassa, repleta de festas fartas de comida, bebida e mulheres. Os amigos próximos de Albano foram os amigos de Raul, sendo que, também no capítulo das suas relações interpessoais, o filho parece não fazer mais que seguir as pisadas do seu pai. Conhece-se a consideração que Albano tem pelos seus amigos quando, prestes a tornar-se deputado, reflete sobre como “perdera o pai, a mulher dos sonhos, iria perder os amigos da véspera, mas traí-los-ia sem receio, afinal estava em causa, mais que um projecto, o seu destino de deputado.” (*ibidem*: 88).

A “mulher dos sonhos” de Albano é Celínea, sua pretensa namorada, jovem dividida entre o sonho de ser médica ou escritora e que acaba a prostituir-se. A sua suposta relação amorosa com Albano, combinada entre famílias, nunca se chega a concretizar. Inscrita na esfera do platónico, há no romance uma permanente tensão. Esta tensão tem um pico quando, fora de si, Albano decide rumar a Paris para procurar Celínea, a viver na capital francesa com o seu novo namorado, Tête de Vache Rouge. O nome *sui generis* descreve-o Celínea metonimicamente, em carta à sua mãe, como um nome “gentil, mágico, músico, quase índio” (*ibidem*: 76), isto na mesma missiva em que caracteriza Albano como “uma múmia cheia de talento, incapaz de demonstrar que a existência do céu era azul”

(*ibidem*). A obsessão de Albano parece ser tão maior quanto menos correspondida é a sua vontade: “Celínea, chamou, em vão chamou, dos destinos de Celínea nada sabia ou sabia-a em Paris, rastejou como cão, as unhas a rasgar a carpete até à mala que pusera sobre a secretária (...) para retirar, abrindo o fecho *éclairé* duma das bolsas, o seu retrato amante, mas longínquo.” (*ibidem*: 90).

Albano só voltará a ter notícia de Celínea aquando do regresso desta a Portugal, após a morte de Tête de Vache. Sabendo que Celínea está em casa de sua tia, Albano hesita telefonar-lhe, equacionando também se deve ou não procurar encontrá-la em pessoa. Não faz uma coisa nem outra. Nesse mesmo momento da narrativa, Celínea envolve-se sexualmente com Leandro Claudemiro Santos, padre da paróquia e amante da sua tia, Camila Assunção Netto, “beata confessa de homilias que lhe tocavam o coração até às lágrimas” (*ibidem*: 55).

A trama conta também com vários figurantes, na sua maioria criados das abastadas famílias, como Leonor, empregada de Adriana, ou Lúcia e Túlia, empregadas de Camila, mas também Rudolfo e Eulália, empregados do Coronel Freitas. O romance gira à volta de famílias nobres, ressoando, aliás, algum anacronismo e, por isso, introduzindo mais uma camada de *absurdo* na narrativa que se passa num tempo contemporâneo. O facto de os criados serem relegados para o papel de figurantes ensaia uma coincidência entre a sua função na narrativa e a sua posição social, uma vez mais transportando para a estrutura ficcional uma reflexão sobre a sociedade e a sua organização.

2.1. EXPRESSIVIDADE GRÁFICO-SEMÂNTICA

A narrativa de *Narrativylírica* é potenciada pelo uso expressivo da espacialização e formatação de texto, tendo expressão no tipo e tamanho de letra, uso de itálicos, negritos, caixas altas e baixas, entre

outras estratégias aplicadas ao corpo de letra e às estruturas textuais. São inúmeros os rasgos estilísticos que extrapolam as convenções da escrita, desde uma pontuação que desestabiliza as regras de ortografia até à existência profusa de espaços em branco entre as palavras ou frases. Tanto um rasgo como outro já puderam ser vistos em algumas das citações *supra*. Na figura 1 reproduz-se exemplo de dupla página do romance, onde se veem vários dos efeitos gráfico-semânticos usados por José-Alberto Marques no seu romance.

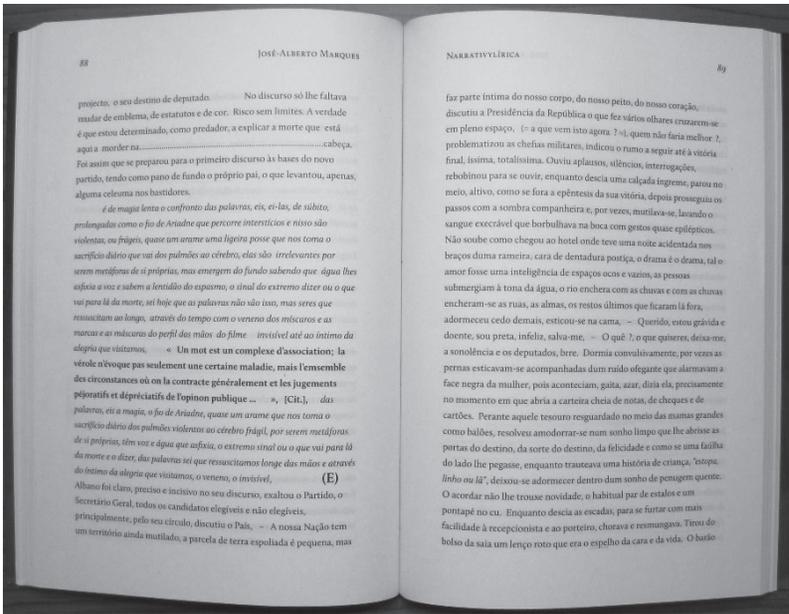


FIG. 1 – *Narrativylírica*, pp. 88 e 89

Espaços em branco ou espaços preenchidos por pontos são exemplos de usos expressivos a nível gráfico que transportam consigo implicações semânticas, encaixando-se perfeitamente no conceito de “fendas textuais” (“textual gaps”), descritas por Simon Barton nos seguintes termos:

Intentional textual gaps as extended or additional blank spaces can represent a number of things, from the complexities of thought in a first-person narrative to a replication of an image that a character in the narrative sees. This is a visual device that assists immersion. The reader is drawn closer into the text, experiencing what the character experiences to some degree. This type of intentional textual gap effectively measures silence that occurs in conversations and in the thought processes of the narrator(s). (Barton, 2016: 42)

No romance encontramos também, ainda numa micro-escala, vários tratamentos não convencionais do texto, como o uso de chavetas (páginas 14-15), duplos parêntesis (pp. 32, 34, 62, 65 e 122) ou parêntesis retos (pp. 32 e 35), sinais de igual (pp. 44, 54 e na 3.^a linha da p. 89, na figura *supra*), entre outra sinalética que desrespeita as regras da ortografia, desafiando-as ao fazer uso de elementos disruptivos significativos. Numa macro-escala, dimensão que mais nos interessa no âmbito do artigo, é imprescindível dar conta de como a aplicação de tipos itálicos e negritos a partes do texto tem uma função expressiva particular no romance de José-Alberto Marques.

2.2. REDE COMBINATÓRIA DE INTRATEXTUALIDADE AUTO-REFLEXIVA

Tomando como exemplo o passo reproduzido anteriormente, topamos com um fragmento grafado a itálico que irrompe na história, toda ela grafada em corpo de texto regular. O texto em itálico divide-se em dois apartados, separados por uma parte central cujo texto se apresenta graficamente em negrito e consiste numa citação, como veremos em pormenor adiante. Este fragmento em itálico começa e termina em minúsculas, muitas vezes em vírgula até, remetendo para uma continuidade relacional com os outros fragmentos do mesmo tipo que surgem noutros momentos do romance, mais de três dezenas no

total. Trata-se sempre de enunciados produzidos na primeira pessoa do singular, sendo o narrador afastado para dar lugar a um monólogo interior com uma intensa focalização interna. Não se revela, contudo, uma corrente de consciência, uma vez que tais momentos não facultam propriamente um acesso ao consciente psíquico do locutor, que inclusive se desconhece quem seja, dado não ser nenhuma das personagens.⁴ Em consonância com isto, não há nesses passos qualquer relação referencial direta com os elementos da história que é narrada entre tais fragmentos, funcionando estes como uma síncope da história. Estes sintagmas representam um meta-discurso sobre a escrita e a leitura através das considerações tecidas, sempre num registo que poderíamos dizer “poético”, porque aberto e polissêmico, sobre a palavra, a escrita e a leitura. É, com efeito, uma síntese entre narrativa e poesia que encontramos em *Narrativylírica*, simbiose tão claramente veiculada na própria formação da palavra composta que dá título ao romance e que encontrara já um nome igualmente sugestivo em *O Romance do Poema*, título provisório que foi dado à obra pelo autor enquanto estava a ser escrita. Na contracapa de *Narrativylírica*, em texto eventualmente redigido pelo autor, está patente uma chamada

4 Porque a interpretação também se faz de leituras arriscadas, tanto mais quanto mais abertamente dissimulados forem os textos em análise, permito-me abrir esta nota para dizer o seguinte: se estes fragmentos sincopados são voz de alguma das personagens do romance, essa personagem só pode ser Célinea. Primeiro, porque é ela quem, a dado momento da narrativa, abre diante do leitor os diários que escreve de forma incessante, reproduzidos numa formatação semelhante ao dos fragmentos em apreço (vd. pp. 62-65). Em segundo lugar, porque o seu nome se aproxima do nome de Célia, elemento central na série *Homeóstatos*, elaborados por José-Alberto Marques em 1965, e que, conjetura minha, encripta em Célia a figuração da poesia e do próprio ato criador. Célia e Célinea seriam, assim, uma só entidade, presentificada pela sua recursividade simbólica. A propósito desta série de textos visuais combinatórios vd. o dossier de homenagem a *Homeóstatos* publicado no *Arquivo Digital da PO.EX* e, posteriormente, na revista *Texto Digital* com organização de Rui Torres (2015).

de atenção que faz notar que “este romance é preenchido com textos em itálico, como se o leitor, por vezes, sem desviar os olhos, escutasse uma poética-musical que integra o sentido e a escrita, a performance do Romance.” Esta última expressão é, a meu ver, tão certa que fez todo o sentido desviá-la para o título deste artigo, assim se ajustando à tese central de que os romances experimentais de José-Alberto Marques se constituem enquanto superfície material de inscrição de um processo performativo que deixa visíveis, perante o leitor, as suturas da escrita, do texto e da leitura.

No exemplo que é dado na fig. 1, afirma-se que as palavras são “irrelevantes por serem metáforas de si próprias” (p. 88) e isso parece revelar algo sobre estes apartados textuais do romance: estas unidades que se intrometem na narrativa são metáfora da própria escrita do romance, “irrelevantes” para a progressão narrativa, mas “metáforas” em si mesmas da própria construção da narrativa e, por isso, centrais para a fruição da obra. Aí emergem momentos meta-discursivos e auto-reflexivos, os quais, contudo, não são meta-descritivos. Isto é, a problematização que é mantida nesses sintagmas não tem qualquer tipo de vínculo explícito com a história que é narrada. A meta-discursividade aponta para uma dimensão meta-narrativa mas não torna a narrativa *transparente*. Ao contrário do que se poderia esperar, torna-a *opaca*, problematiza-a num novo nível. Nesse sentido, é também muito importante notar que o sujeito da enunciação é desconhecido, como acima se disse, e assim permanecerá até ao final do romance. Não se pode, portanto, atribuir-lhe de maneira inequívoca a voz de um dado personagem, do narrador ou ver nessa voz uma figuração do autor. É esta uma voz baça. “Voz” na aceção que lhe dá a narratologia, mas também na sua dimensão de matéria oral/aural, ou musical como afirma o autor. “Baça” no sentido em que não lhe percebemos o sentido, o lugar emissor, os contornos exatos do timbre. Perante isto há que lembrar algo que,

por estar hoje naturalizado, acabou esquecido: no séc. XV os tipos itálicos foram inventados de modo a assemelharem-se à letra cursiva. Em *Narrativylírica* a caligrafia da mão é a voz da boca. E a boca não sabemos de quem é mas sabemos que é para nós, leitores, que ela fala.

Tanto a oralidade como a escrita são dinâmicas, porque fruto de um ato dinâmico de linguagem, uma “escrita performativa”, diria Marques (*ibidem*:74); contudo, essa dinâmica tem, convencionalmente, uma índole linear e contínua. O que sucede em *Narrativylírica* é que a linearidade é desconjuntada para dar lugar a uma descontinuidade com dinâmica própria, respeitando apenas as regras internas que ela própria forja. A não-linearidade tem expressão a nível visual através da espacialização gráfica dos significantes no espaço da página, como já vimos, de igual modo manifestando-se a nível estrutural por meio da combinação e recombinação das suas unidades de significação. Isto é, os fragmentos em itálico são uma recombinação deles mesmos, como se pode comprovar pela transcrição, anotada com grifos meus, que abaixo se segue.

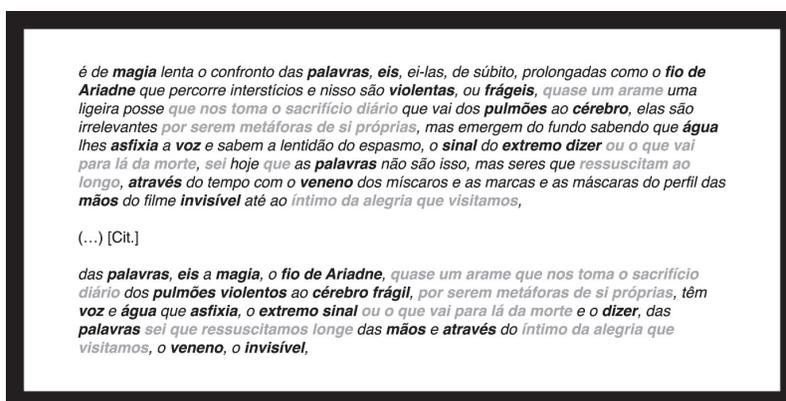


FIG. 2 – Transcrição e anotação de *Narrativylírica* [frag. 24]

Os grifos a negrito destacam as repetições de palavras (a preto) e de sequências de palavras (a cinza). Como se pode observar, a segunda parte do fragmento é constituída apenas por palavras que já se encontravam presentes na primeira parte, pelo que se pode afirmar que esta última resulta de um exercício de recombinação da primeira. Esta recombinação não segue regras rígidas ou constrangimentos (no sentido que lhe é dado na *literatura constrangida* da Oulipo), de modo que se pode observar uma combinação livre com variantes relativas como “violentas” e “violentos” ou “frágeis” e “frágil”, mas também variações por aproximação fonética como “ressuscitam ao longo” e “ressuscitamos ao longe”. Mais do que anotar manualmente todos os fragmentos, hoje é possível aplicar processos automáticos de análise que talvez forneçam alguns dados interessantes para a discussão. Usando um algoritmo que, baseado no modelo vetorial de análise, mede a similaridade do cosseno, sabe-se que as duas partes do fragmento analisado, o vigésimo-quarto no romance, têm uma percentagem de proximidade de 55,43%. Este fragmento enquadra-se, assim, na média de similaridade que é possível aferir através desta análise algorítmica, uma vez que, do total de 35 fragmentos, 21 pertencem ao intervalo entre 40% e 59%, com 9 fragmentos situados na ordem dos 20% a 39%, 2 no intervalo entre 0% e 19% e 3 com interessantes resultados localizados entre os 60% e 79%.

Uma análise deste tipo, inscrita no âmbito das práticas dos emergentes campos das humanidades digitais ou dos estudos literários digitais, não pretende constituir-se como uma contra-hermenêutica ou um exercício de aplicação estatística simples, embora os métodos quantitativos de análise estilométrica e de *leitura distante* (Moretti, 2013) possam fornecer dados relevantes para uma análise micro e macroscópica dos textos que têm por objeto. Com o breve levantar do véu sobre esta leitura de padrões pretende-se, isso sim, colocar a descoberto o modo como o romance de José-Alberto

Marques explora o poder combinatório da linguagem (“mágico”, dir-se-ia, uma ideia também muito presente em *Narrativylírica*), reinventando novos significados a partir de um delimitado conjunto de significantes.

2.3. REDE DE CITAÇÕES E INTERTEXTUALIDADE META-REFLEXIVA

Voltando ao exemplo fornecido na fig. 1, o fragmento a negrito é uma citação do linguista Pierre Guiraud, referida enquanto tal por meio do uso de aspas mas também pela indicação entre parêntesis retos que, indicando que se trata de uma citação, não refere contudo a fonte. Como nota de abertura de *Narrativylírica*, o autor facultamos uma listagem das obras citadas ao longo do romance, sempre nestes mesmos moldes, de igual forma ali argumentando que “[a]s citações enunciadas ao longo do texto não são citações ao longo do texto, são parábolas do discurso, tão intrínsecas que o autor entende-as como suas, não sendo.” (Marques, 2015: 7) Acrescenta ainda que estas citações “não são ilustrações literárias... sobre a própria escrita. Por isso a recusa suplementar e explícita de nomes e páginas.” (*ibidem*). É bastante relevante esta recusa em tomar as citações como ilustração daquilo que antes ou depois delas é dito, como se fossem meros objetos desdobrados em duplicação dos símbolos da história que se desenrola entre eles. Com efeito, estas citações não são uma duplicação narrativa nem uma auto-legitimação erudita da narrativa através de teorias de outrem; os fragmentos são parte integrante da narrativa tal como ela se codifica. Cada fragmento citacional relaciona-se com o passo do texto em que se insere (texto itálico) e, num segundo nível, com o momento da história que interrompeu (texto regular). Neste sentido, a interrupção implica uma suspensão momentânea da história mas não um corte definitivo no fluxo da narrativa, uma vez que a citação aponta para ela de forma interligada (mas não direta), contribuindo inclusive, poderíamos sustentar, para

a problematização do complexo de associação (o mesmo “complexe d’association” da citação que é exemplo na figura reproduzida *supra*) ao criar um elo intertextual que, partindo da apropriação de palavras externas ao texto, opera uma transposição que lhe vem atribuir renovados sentidos. A prática de citação resulta, com efeito, como Patrick Greaney (2014) observa a propósito do seu uso na arte contemporânea, de um movimento complexo que desafia, num primeiro nível, as noções convencionais de autoria e de originalidade, afirmando-se, num segundo nível, como uma prática crítica que torna possíveis outras formas de subjetividade. É precisamente através desta altercação das subjetividades que, no romance de José-Alberto Marques, os sujeitos de enunciação disputam o lugar de locutor, transportando regularmente o leitor, seu alocutário próximo, dos vários tempos e espaços da narrativa (corpo de texto regular) para um não-lugar de enunciação feito de silêncio ruidoso e suspensão do tempo (corpo de texto itálico), por sua vez interrompido por vozes que ressoam na câmara da história de outros textos (corpo de texto negrito).

3. SILÊNCIO DE ESPELHOS NA MORTE DO TEMPO

– ANÁLISE COMPARADA

O romance de José-Alberto Marques, não recusando ser resultado do período em que é escrito, ecoa de forma ampla um percurso de experimentação que remete para os anos 60, data de elaboração do romance *Sala Hipóstila* (1973). Com efeito, já nessa obra, publicada apenas vários anos após ter sido escrita⁵, encontramos uma atenção

5 Tal é dado a conhecer ao leitor através de uma nota que precede o romance. Por ter relevância no âmbito da exposição que é realizada neste artigo, reproduz-se a nota na íntegra: “Após recusa em quatro editoras por isto ou por aquilo ou pelo que só os deuses sabem, o autor chateou-se./Entretanto passaram sete anos e, antes da tipografia, o texto apenas

demorada à materialidade da escrita e da leitura. A expressividade material encontra um lugar cimeiro em *Sala Hipóstila* quando, em página não numerada situada entre as páginas 80 e 81, o leitor se depara com uma folha de papel espelhado que o reflete de forma turva, sendo que na página à esquerda se lê “tu:”, com os dois pontos a apontar para a sua figura baça (fig. 3).



FIG. 3 – *Sala Hipóstila*, p. 80 e folha espelhada]

sofreu uma re/leitura e uma incapacidade de emenda./Apresenta-se, pois, a versão original que fez trânsito nas gavetas, entre o desprezo e a naftalina.” Apenas em 1973 a então recém-formada Assírio & Alvim acolherá o manuscrito, curiosamente no mesmo ano em que José-Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro publicam nessa casa editorial a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. O romance terá uma 2.^a edição, corrigida, em 2006 (Ed. Triunvirato).

Esta presença do leitor no próprio livro é proporcionada pelo surgimento de um meta-autor – “não sou capaz de viver uma história completa – escrevi” (Marques, 1973: 78) –, captado por Ana Hatherly quando descreve a obra de Marques como “um longo *tracking shot*, mas não o acto de realizá-lo: antes o acto de pensá-lo por reflexo.” (Hatherly, 2006 [1974]: 147) e por Leopoldino Serrão quando afirma que “[é] assim um pouco como se o autor de Sala Hipóstila ‘pensasse’ uma história para depois a narrar – e em vez da história optasse então por nos dar a ideação dela, no fantástico da linguagem e das livres associações” (Serrão, 2006: 23).

De resto, cabe dizer que o lugar que o *espelho* ocupa na obra de José-Alberto Marques, acompanhado pela recorrência da figuração do *silêncio* e do *som* também transversal a todos os seus romances, merece uma análise dedicada, a qual, por motivos de espaço e de foco, não pode ter lugar neste artigo. A título de exemplo, verifica-se em *Narrativylírica* uma elevada ocorrência da palavra “espelho” com funções expressivas bastante específicas. Recorrendo a *software* de análise de corpora e mineração de texto, observamos que os vocábulos “espelho” e “espelhos” possuem, no seu conjunto, 27 ocorrências no romance. Não obstante, as palavras com relevância semântica (i.e., excluindo artigos, pronomes, preposições, etc.) mais frequentes são “tempo” (69), “morte” (66) e “silêncio” (64), repetidas mais vezes do que o nome do próprio protagonista (41). Esta triangulação é constante ao longo do romance, inclusive em destacados momentos da narrativa em que se verifica uma co-ocorrência próxima, como as “*mil cicatrizes [que] invadiram pelo tempo e pelo silêncio, abrindo bocas como se fossem uivos um corpo de estames com ramificações exuberantes e excelsas e roxas, eram úlceras transformadas em elefantes à procura da morte branca*” (Marques, 2015: 121-122).

Também a repetição, dimensão já aflorada anteriormente a propósito das estruturas combinatórias que encontramos em

Narrativylírica, tem um lugar particular noutros romances do autor. Em *Sala Hipóstila*, por exemplo, o discurso iterativo, entrelaçado em constantes repetições de palavras e expressões (“ideia circular”, p. 16) liga-se a um certo acolhimento da aleatoriedade do ato criativo (“ao acaso escolhendo a palavra osso que se impõe vertiginosa como um texto/é este o movimento inalterável”, pp. 78-79), conduzindo à dessemantização parcial dos signos do texto (“carne subitamente sem símbolo”, p. 22) e à formalização não-linear das suas estruturas.

Os romances de José-Alberto Marques assentam numa aposta radical de exploração da topologia da página através da frequente manipulação gráfica da palavra e das estruturas narrativas. Não raras vezes, a somar ao labor visual do signo verbal, há elementos pictóricos que interrompem o fluxo textual, funcionando, não como apontamentos isolados, mas como parte integrante da narrativa. Se tal não se verifica em *Narrativylírica*, obra na qual o tratamento visual toma sempre como matéria o signo verbal, em *Sala Hipóstila* e em *Nuvens, no Vale* (1985) a inclusão de signos visuais nos romances resulta numa hibridização da textualidade. Nenhum elemento pictórico serve de ilustração ao que é dito, da mesma forma que nenhum elemento verbal serve de legenda às imagens que ali se podem ver. Também não se trata de um fenómeno categorizável como efrástico. A incorporação verbo-visual é una e simultânea e não resultado de uma simples combinação de ambas ou da transposição de significado da palavra para a imagem ou vice-versa. Inscreve-se, por isso, no domínio daquilo a que Claus Clüver (2006; 2007), no seu atento estudo da relação entre palavra e imagem, chamou de *signo intermedial*.

Em *Sala Hipóstila* esta fusão entre signo verbal e visual encontra-se presente sobretudo na parte final do romance, respeitando uma cadência crescente de introdução da visualidade na obra. No momento imediato às páginas espelhadas antes referidas, uma tabela surge no final da página com duas colunas, “autoretrato (a)

e “autoretrato (b)”, sendo precedida da seguinte inscrição dirigida ao leitor: “podes parar aqui e ver de novo e retratar-te com palavras (a) ou com linhas (b) e comparar” (Marques, 1973: 81). Mais adiante, entre a página 115 e a 119, encontramos a ilustração de um tabuleiro de xadrez que, ao longo da mencionada sequência de páginas, faz um caminho de abstração das suas formas até se tornar apenas uma estrutura de grafismo rizomático imperceptível. A título de exemplo, veja-se na figura 4 o modo como texto e imagem estabelecem uma relação narrativa não redundante, dialogando um com um outro em lugar de se repetirem na informação que fornecem.

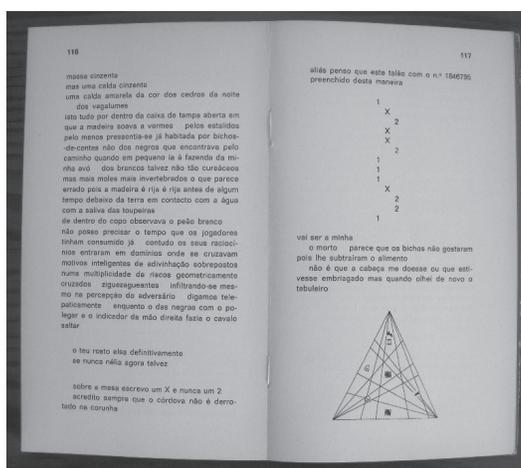


FIG. 4 – *Sala Hipóstila*, pp. 116 e 117

Romance dividido em três partes, *Nuvens, no Vale*⁶ desenvolve-se num cruzamento do género narrativo com o registo diário — em

6 Excertos da obra estão disponíveis no *Arquivo Digital da PO.EX* (coord. Rui Torres), podendo ser acedidas através do seguinte endereço: <http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jose-alberto-marques-nuvens-no-vale-excertos>.

entradas assinadas pelo protagonista, Alex Emídio H. Portugal –, igualmente incluindo elementos discursivos e materiais como excertos de partituras musicais, desenhos, fotografias, colagens e outros artefactos e estratégias de comunicação visual. A história apresenta-nos um grupo de pseudo-revolucionários, parodisticamente referidos como “passageiros à procura duma revolução que, afinal, já estava feita” (Marques, 1985: 92), centrando-se sobretudo nas vivências do protagonista. A passagem da primeira para a segunda parte é marcada pela decisão de Alex Portugal abandonar o grupo, tomada de posição essa que dá origem à primeira emergência da figura do meta-autor, aqui, ainda em sobreposição com a voz do protagonista-narrador:

Devia parar aqui a reflectir. A reflectir sobre a história que conduzo através das insónias nocturnas, através das próprias experiências e das experiências dos outros, através fundamentalmente da linguagem que utilizo para conduzir a história. (*ibidem*: 89-90)

As incursões meta-reflexivas sobre a própria obra e, sobretudo, sobre o próprio ato de escrita e montagem do romance, processos expostos e questionados à medida que se vai constituindo o próprio corpo textual numa corrente de (auto-)consciência que se aproxima da designada meta-ficção, têm lugar frequente na segunda parte de *Nuvens, no Vale*, suspendendo o fluxo da diegese em deambulações discursivas que se relacionam com aquilo a que, numa dessas intervenções, o protagonista-autor chama “narrativa dentro da narrativa.” (*ibidem*: 109). Porque “a arte da narrativa é a arte de inventar estruturas” (*ibidem*: 101) e, por isso, “Falamos da morte romântica. Da estória linear já impossível.” (*ibidem*).

No que à estrutura diz respeito, os conceitos de núcleo e catálise, pertencentes ao campo da narratologia, que José-Alberto Marques mostra conhecer bem, são usados para apresentar uma

fórmula de construção do romance – “Apenas isto: núcleo e catálise. 50% para cada. Isto é: 100% de núcleo, 100% de catálise. Ah ah diz o narrador do texto criativo.” (*ibidem*: 104). Para além do sarcasmo presente nestes números e no próprio ato de apresentar uma fórmula ao leitor, esta afirmação adquire uma dimensão expressiva na medida em que nela Marques propõe uma subversão das convenções da narratologia. Segundo o estudo seminal de Roland Barthes (1975), uma narrativa é composta por funções (ou núcleos) e as catálises são unidades de natureza completiva que preenchem o espaço entre núcleos. É seguindo esta premissa que no *Dicionário de Narratologia* se afirma que “as catálises, quando suprimidas, não alteram directamente a história, mas introduzem modificações significativas a nível do discurso.” (Reis & Lopes, 2002: 55). Assim, o que José-Alberto Marques propõe ao afirmar que catálise e núcleo estão em pé de igualdade na construção de um romance é a negação da condição marginal da catálise, defendendo a sua inclusão no “corpo estranho” do romance em paridade com os momentos charneira da narração – “a grande evidência deste corpo estranho (...) são mini-sequências encadeadas como argolas de vida, cheias de veneno útil e provocatório.” (Marques, 1985: 109). Isto tem especial relevância se pensarmos que as catálises de *Nuvens, no Vale* são inteiramente compostas pela justaposição entre o plano da escrita e o plano da narração. Através da segmentação do discurso e da interrupção da diegese, Marques problematiza a escrita e a leitura numa meta-escrita que exige do leitor uma meta-leitura. Nas suas palavras: “é na releitura que a leitura se insinua, dimensionada. Ou antes: a metaleitura motiva-se no(s) núcleo(s) e a ele(s) se prende(m). Aí se rasga a leitura «aberta».” (*ibidem*: 104). Esta leitura é tanto mais “aberta” quanto os signos verbais e visuais se interligam para complexificar o espaço da página. O tratamento da página enquanto meio intersígnico intensifica-se na terceira

parte do romance (*ibidem*: 121-148), momento da obra em que é dada a ver uma sequência de artefactos verbo-visuais que simulam o registo jornalístico, a entrevista, o comunicado, a crítica literária, o anúncio classificado, constituindo mesmo uma espécie de jornal dentro do livro, com secção de palavras-cruzadas, informação sobre espetáculos e horóscopo, num jogo que brinca com os géneros e com os registos discursivos por puro divertimento. Como bem deu conta Eduarda Mota, em *Nuvens, no Vale* “destaca-se o aspecto lúdico no seu dúplice significado de «jogo» e de «humor»” (Mota, 2009: 39).

A prática de citação presente em *Narrativylírica* encontramos-a também em *Nuvens, no Vale*, aqui igualmente sem uma referência bibliográfica que remeta diretamente para o autor ou texto original, sendo que, ao contrário do que acontece em *Narrativylírica*, em *Nuvens, no Vale* tal informação nem sequer figura em lugar peritextual. Seria interessante saber quem terá sido o autor a asseverar que “[c]ada personagem, mesmo secundário, é o herói da sua própria sequência” (Marques, 1985: 98), mas a verdade é que, em *Nuvens, no Vale*, os fragmentos marcados como citações são paródia do próprio ato de citar. Atente-se nas supostas citações entre aspas no final deste fragmento, o qual encerra a discussão a que se aludiu anteriormente sobre núcleo e catálise:

Ouve-se do lado uma vozafiada, gritando: catálise. E ainda do outro: indício. A realidade é que não são várias vozes, mas uma só, única. Em síntese: é importante dizer-se, rindo com a boca escancarada na cara crítica: «tem aí a garrafa entretenha-se». Melhor síntese: «o autor tem sempre razão». (citação). (*ibidem*: 107)

Se *Nuvens, no Vale* encerra uma narrativa dentro narrativa, parece que o autor deste artigo acabou de produzir algo semelhante ao incluir uma citação dentro da citação, depois acrescentando uma auto-referência (esta que está ainda a ser escrita) na qual usa a

terceira pessoa do singular quando podia perfeitamente ter usado o plural majestático. Interrupções do meta-investigador à parte, uma perspectiva comparada permite afirmar que *Sala Hipóstila* e *Nuvens, no Vale* são *metalivros*, porque inscrevem uma meta-narrativa nas suas narrativas, numa intensa problematização das figuras do autor e do leitor, logo, da escrita e da leitura, da ficção e do real. Por seu turno, *As Tiras da Roupa de Macbeth* (2001) funciona como um *hiperlivro*, uma vez que é possível encontrar vários livros dentro do livro. Este romance começa com uma vírgula (Marques, 2001: 9) e acaba com uma assinatura em letra anunciada como ilegível após ali se lavrar “Este livro foi escrito por mim” (Marques, 2001: 197). O romance é materialmente marcado pelo uso de vários tipos e tamanhos de letra e por formatações cambiantes, na linha gráfica do que encontramos em *Narrativylírica*, embora aqui com uma função diferente: a formatação do texto a itálico ou em corpo de letra regular, em regra, marca a oscilação entre as várias vozes presentes na narrativa. A exploração tipográfica da letra é acompanhada por uma espacialização dos caracteres no espaço da página semelhante ao labor que preside a *Sala Hipóstila*. Estando o romance dividido em três partes, poder-se-ia afirmar que cada parte de *As Tiras da Roupa de Macbeth* constitui um livro dentro do *hiperlivro*: a primeira parte é um livro organizado em 17 unidades textuais; a segunda parte é um livro ininterrupto, como um longo fluxo textual sem compartimentações; a terceira parte usa criativamente a segmentação ao evoluir do capítulo *A* ao capítulo *J – A* de Alberto, *J* de José, assim inscrevendo, também a nível estrutural, o traço do meta-autor.⁷ Liga as três partes uma repetição textual recortada

7 Também em *Narrativylírica* encontramos um uso criativo das estruturas convencionais, sendo que cada capítulo está dividido em alíneas, de que é exemplo na fig. 1 a alínea “(E)” que ali se abre após término da alínea “(D)”. A abertura de novas alíneas evidencia a mudança

diretamente do prólogo do romance (9) e que, sob a forma de lexias grafadas duplamente a itálico e negrito, vai ressurgir no final da segunda parte e a meio da terceira (110 e 155 respetivamente):

, disseram-lhe que nascera num barco sobre os balanços regulares das ondas com uma cortina de névoa, por cima da cabeça, no lugar do tecto. Deram-lhe um nome e salgaram-lhe a testa. O barco estava preso por uma âncora ao fundo do mar. (ibidem: 9, 110, 155)

O fragmento, repetido e recombinação ao longo da história, é pois um recorte que aponta para o protagonista do romance, tal como, num outro passo, um diferente tipo de recorte aponta para a própria construção do texto, num jogo de palavras com o título da obra: “eu passava horas a (*com uma tesoura a cortar tiras, longas tiras de ódio, (...) Macbeth na minha memória de tanto ouvir a repetição, o nome do silêncio da morte*) ver o desfile das palavras” (*ibidem*: 109-110). Outro interessante momento deste tipo ocorre quando, com destaque gráfico na página, é escrito “**E/recusa/o/TEXTO/aqui.**”, ao que se segue a afirmação: “Quer dizer qualquer coisa importante, mas é impossível forçar as palavras. Porque não são consentâneas com o que pensa. Porque se continuar a escrever não conseguirá pôr, apreensível, um pensamento.” (*ibidem*: 150). E, também neste artigo, se suspende o desfile das palavras e se recusa o texto, interrompendo o recorte da análise e descontinuando a repetição de perspetivas em perspetiva.

de um dado tempo e espaço da história para outro, equiparando parodicamente o romance a um texto burocrático.

NOTAS FINAIS

A não-linearidade dos romances de José-Alberto Marques, expressa através da descontinuidade material e narrativa, dá a ver o significante como organismo vivo, elemento em permanente mutação no espaço transitável da página, *transformado* pela ação da escrita e, nesse mesmo movimento relacional, *transformador* pelo ato da leitura. A ficção experimental do autor obriga o leitor a uma deambulação exploratória dos múltiplos caminhos interpretativos da narrativa. Esta pluralidade de percursos adjacentes e entrecruzados incluem aquelas linhas de significação visíveis à superfície – percebidas pelo olho que vê as páginas subitamente abertas diante de si antes de as poder ler sequer – mas abarcam também, num grau de microscópica complexidade, os trilhos potenciais que cada leitor descobre no seu processo imersivo de leitura, muitos dos quais, eventualmente, poderiam surpreender até o próprio autor.

A hipercontemporaneidade de *Narrativylírica* advém do facto de este romance só poder ter sido escrito hoje, ainda que ele próprio seja resultado rizomático de uma constelação que ali conflui. Ali encontramos, em primeiro lugar, a tradição da visualidade e fragmentação que percorre os séculos de forma (paradoxalmente) invisível. Em segundo lugar, uma acentuada consciência dos mecanismos da ficção e significação acompanhados por um conhecimento profundo das obras e dos autores da teoria da narrativa, frequentemente nomeados, questionados e problematizados. Em terceiro e último lugar, uma inclinação devoradora do cânone literário português esgrimida através de uma experimentação temática profundamente enraizada na crítica dos costumes que atravessa os últimos séculos da literatura portuguesa, aqui renovada.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sara (2013), “*Ut pictura fictio*. Ficção romanesca do maneirismo e do barroco”. *Veredas*, 19: 177-200. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/34568> [consultado em 30/12/2017].
- BARTHES, Roland (1975) “Introduction to the structuralist analysis of narratives”. *New Literary History*, 6.2: 237-272.
- BARTON, Simon (2016). *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction: Gaps, Gestures, Images*. New York, Palgrave Macmillan.
- CLÜVER, Claus (2006). “Inter textus/inter artes/inter media”. *Aletria*, 14: 10-41.
- CLÜVER, Claus (2007). “Intermediality and Interarts studies”, in Jens Arvidson (ed.), *Changing Borders: Contemporary positions in intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press. 19-37.
- GUERREIRO DIAS, Sandra (2016). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal* [tese de doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/29608> [consultado em 28/01/2018].
- HATHERLY, Ana (2006). “Recensão crítica à 1.^a ed. de *Sala Hipóstila*”, in José-Alberto Marques, *Sala Hipóstila*. 2.^a ed. Matosinhos: Edições Triunvirato. 147-148. [Texto originalmente publicado em *Colóquio/Letras*, n.º 18, Março de 1974, 75-76.] Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/trans textualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-sala-hipostila-recensao> [consultado em 10/01/2018].
- MARQUES, José-Alberto (1973). *Sala Hipóstila*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARQUES, José-Alberto (1985). *Nuvens, no Vale*. Lisboa: Ulmeiro.
- MARQUES, José-Alberto (2001). *As Tiras da Roupas de Macbeth*. Lisboa: Teorema.
- MARQUES, José-Alberto (2006). *Sala Hipóstila*. 2.^a ed. Matosinhos: Triunvirato.
- MARQUES, José-Alberto (2015). *Narrativylírica*. Matosinhos: ORO.

- MINISTRO, Bruno (2015). “Contextualização e mapeamento do romance experimental em Portugal”, em *Um buraco na boca: edição crítica do romance experimental de António Aragão* [tese de mestrado]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanadas da Universidade Nova de Lisboa. 22-35. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/14562> [consultado em 30/01/2018].
- MORETTI, Franco (2013). *Distant Reading*. London: Verso.
- MOTA, Eduarda (2009). “O papel de José-Alberto Marques na Poesia Experimental Portuguesa”, in José-Alberto Marques, *I'man*. Lisboa: Pangeia. 19-44. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/eduarda-mota-o-papel-de-jose-alberto-marques> [consultado em 2/01/2018].
- PORTELA, Manuel (2013), *Scripting Reading Motions: The codex and the computer as self-reflexive machines*. Cambridge – MA: MIT Press.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Macário Lopes (2002). *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed. Coimbra: Almedina.
- SEIÇA, Álvaro (2017). “The freedom adventure of portuguese experimentalism and kinetic poetry”, in Joseph Tabbi (ed.), *Handbook of Electronic Literature*. London: Bloomsbury. 165-179.
- SERRÃO, Leopoldo (2006). “Na Sala Hipóstila, com espelho e jogo de xadrez”, in José-Alberto Marques, *Sala Hipóstila*. 2.^a ed. Matosinhos: Edições Triunvirato. 13-32. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/leopoldino-serraona-sala-hipostila> [consultado em 10/01/2018].
- TORRES, Rui (2014). “Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa”, in Rui Torres (ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Edições UFP. 9-31. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/poesia-experimental-portuguesa-contextos-ensaios-entrevistas-metodologias> [consultado em 30/01/2018].

TORRES, Rui e Álvaro Seça (2016). “O Experimentalismo como Invenção, Transgressão e Metamorfose: A PO.EX Revisitada Através de Po-ex.net”. *Colóquio/Letras*, 193: 9-17.

TORRES, Rui, ed. (2015). “Homeóstatos de José-Alberto Marques: Uma Homenagem pelo Arquivo Digital da PO.EX”. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/homeostatos-de-jose-alberto-marques-1965-2015-uma-homenagem-pelo-arquivo-digital-da-po-ex> [consultado em 30/01/2018].

VIAGEM(S), HISTÓRIA(S) E ESPAÇO(S) EM GONÇALO M. TAVARES: TRAVESSURAS E TRAVESSIAS FICCIONAIS

JOURNEY(S), STORIES, SPACE(S) IN GONÇALO M. TAVARES:
MISCHIEFS AND FICTIONAL CROSSINGS

Ana Isabel Correia Martins

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Maître de Langues – Université de Rennes 2

RESUMO

Gonçalo M. Tavares tem a consciência aguda da inextricabilidade do bem e do mal na natureza humana e assumindo esse pano de fundo, a nossa análise incide sobre três obras em particular: *Uma Viagem à Índia*, *Histórias Falsas* e o *Bairro* (*O Senhor Calvino*). No seu universo ficcional, desfila uma galeria de personagens pós-modernas que são frágeis, traumatizadas, obsessivas, angustiadas pela culpa e pelo tédio mas que não deixam de convocar as heranças epistémicas da Antiguidade Clássica, neste processo de *aemulatio* e *variatio*. O presente estudo procura dar um contributo na análise da matriz temática e estético-literária do autor, na sua tendência para a representação das sombras e do lado mais indefensável do *ethos* do indivíduo, nas suas disforias e distopias. A par, tentaremos demonstrar que Gonçalo M. Tavares se insere na tendência da ficção portuguesa chamada hipercontemporânea, mapeando as principais coordenadas deste itinerário. A narrativa privilegia aquilo que é múltiplo, plural, heterogéneo e ambíguo derrogando o que é uno, indivisível e dando lugar a muitas dialéticas e a dinâmicas de justaposição, disjunção, numa predileção clara pela natureza ensaística e pelo fragmento.

Palavras-chave: viagem, histórias, vizinhança, Post-Modernismo, hipercontemporaneidade, Gonçalo M. Tavares

ABSTRACT

M. Tavares has an acute awareness of the inextricability of good and evil in human nature. On this assumption, our analysis focuses on three works in particular: *Uma Viagem à Índia*, *Histórias Falsas* e *o Bairro* (*O Senhor Calvino*). Even though his fictional universe represents a gallery of fragile, traumatized, obsessive characters anguished by guilty and boredom, Gonçalo M. Tavares does not fail to summon the epistemic legacies of Classical antiquity, based on a process of *aemulatio* and *variatio*. My goal is to present a comprehensive study on author's thematic and aesthetic-literary matrix, in its tendency to represent the darker and the most (in)defensible side of human's *ethos*. At the same time, I aim to demonstrate that the author's literary production engages a recent trend called Hypercontemporary. This trend privileges what is multiple, plural, heterogeneous and ambiguous and derogates what is one, indivisible, giving place to dialectics and dynamics of juxtaposition, disjunction, having essay and fragment as preferential literary genres.

Keywords: travel, histories, neighborhood, Postmodernism, hypercontemporaneity

I. MAPEAMENTO DAS COORDENADAS NO ITINERÁRIO HIPERCONTEMPORÂNEO

*Belo e sinistro me parece o mundo conforme a posição
que oferece ao nosso olhar: volve de luz em sombra e sombra em luz.
Mas se lutamos é porque ainda o queremos transformar e a nós nele*

António Vieira, *O Regresso de Penélope*

É sob o olhar cru e inquietantemente lícido de Gonçalo M. Tavares, com a consciência da inextricabilidade do bem e do mal na natureza humana, que nos propomos analisar viagem(s), história(s) e espaços

ficcionais em três obras do autor: *Uma Viagem à Índia* (2010), *Histórias Falsas* (2014) e o *Bairro* (2002-2010)¹. A Viagem é uma epopeia que se edifica à revelia dos tons apolíneos e ao arrepio homérico, que mais não é do que a metáfora coletiva da *não viagem* de nós próprios; as histórias são despojadas de lirismo, à contra luz dos finais felizes, falsas mas verosímeis e subvertem heranças culturais e convertem, metalepticamente, figuras históricas em figuras literárias; por fim, o *Bairro* constrói um urbanismo mais abstrato do que geográfico de manias e pulsões, seguindo uma dinâmica transficcional na construção da sua vizinhança.

A escolha metodológica destas três obras, representantes de três géneros distintos dentro da ampla e polifónica produção do autor, procura dar um contributo ao estudo da matriz estético-literária, indubitavelmente dotada de uma tendência para a representação das sombras e do lado mais escondido e indefensável do Humano. A respeito da heterogeneidade das suas obras, o autor sublinha:

Os livros são quase todos de um mundo híbrido e não se colocam em géneros literários predefinidos. Daí que tenha sentido necessidade de os colocar em mundos – investigações, canções, bairro, enciclopédia. Gosto da ideia de os livros serem animais únicos, muitas vezes sem pertença a uma espécie. E fico contente que estes livros híbridos – por vezes com desenhos ou fotografias, por vezes entre ensaio, ficção e poesia – tenham encontrado belos leitores. (Bertrand, 2017: 9)

¹ “Há uma parte de indiferença em relação ao outro ser humano que temos que assumir, isso não tem mal nenhum. O que funda a espécie humana, por um lado, é aquele gesto amoroso, o da bondade; por outro, é uma coisa muito terrível. Se formos lúcidos temos de dizer: ‘prefiro que morras primeiro que eu’. Sobrevivemos porque temos este instinto e este instinto é o da maldade. Felizmente não somos expostos ao limite de ter que matar o outro para sobreviver, mas em pequenas escalas é isso que vamos fazendo” (Ribeiro, 2015: 79).

Esta posição de Gonçalo M. Tavares perante o conceito de género literário confirma o seu perfil pós-moderno, pois há que percorrer caminhos vários, sob múltiplas perspetivas para se responder às diferentes necessidades de apreensão do mundo². Nesse sentido, antes ainda de nos debruçarmos sobre a *res* ficcional, teça-se uma breve consideração no que concerne aos *verba* e à expressão. Esta nota serve de pano de fundo para sublinharmos dois territórios colossais de Gonçalo M. Tavares: *Uma Viagem à Índia* e o *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Apesar do gigantismo destas cartografias, que exigem fôlego intelectual ao seu leitor, a *Viagem* dialoga com o *Atlas*, qual Gaia mitológica na sua força fecunda e geradora. Por seu lado, o *Atlas* revela o fulgor científico no mapeamento de filósofos, ensaístas, dramaturgos, na inesgotabilidade da imaginação, do pensamento inquieto e do saber inseguro, tendo o corpo como método e o fragmento como predileção formal³. Mesmo que num primeiro instante sejamos impelidos a achar incompatível o fragmento literário com a leitura das obras, como um todo, no seu sentido amplo, à medida que nos detemos na leitura esbatemos esta percepção errónea⁴. A falaciosa desagregação textual promovida

2 “Critics and theorists who write about postmodern texts often refer to “genres” as a term inappropriate for characterizing postmodernist writing. The process of suppression results from the claim that postmodern writing blurs genres, transgresses them, or unfixes boundaries that conceal domination of authority and that “genre” is an anachronistic term and concept” (Cohen, 1995: 11).

3 “Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta” (Tavares, 2013: 28).

4 “A utilização do fragmento como característica fundamental da orquestração e da condução de determinadas tessituras narrativas (isto é, como prática metaficcional), mas também ao aproveitamento relacional de microepisódios como pista importante e básica (e

pelo fragmento não derroga a coerência narrativa nem vai coartar sentidos semântico-pragmáticos. Pelo contrário, promove a *ecfrasis* destes mapas, territórios e geografias, facilitadora do processo hermenêutico, pelo qual a(s) parte(s) leva(m) ao entendimento do todo.

Sob o ponto de vista da substância temática, Gonçalo M. Tavares alinha-se a uma tendência da literatura, escrita a partir do ano 2000, que espelha um paradigma sociocultural massacrado pelos efeitos da globalização, das tecnologias, na vertigem de ciberespaços e de dinâmicas de (des)aprendizagem do indivíduo. Apesar de não integrar o *corpus* da nossa análise, veja-se o caso de *A Mulher-Sem-Cabeça* e o *Homem-de-Mau-Olhado* em que se constrói uma mitologia que coloca em movimento homens, mulheres, animais na sua bestialidade, elementos naturais e máquinas num mesmo plano. *Mitologias* não têm espaço nem tempo delimitados porque importa focar o (des)humano em toda a sua extensão, num cenário labiríntico em que se aborda a lobotomia, a obsessão com o caminho em linha reta e a invenção de patologias psiquiátricas. Esta série dialoga num mundo paralelo ao da tetralogia *O Reino* (2003-2007) – *Um Homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém*, *Aprender a Rezar na Era da Técnica* – e reflecte, indubitavelmente, o ADN do nosso século XXI. O barulho das balas, das granadas, das máquinas mais destrutivas não apresenta vestígios verbais, orgânicos, naturais. Se um homem não consegue repetir duas vezes o mesmo som, com a mesma entoação, prosódica e intensidade, tal não acontece com uma bala que repete exata e mecanicamente o seu som saindo da mesma arma. Esta infalibilidade da cópia assustava Klaus Klump.

quase sempre tentativa) para o dilucidar de pontos de indeterminação ou, se preferirmos, para a redução do *indecifrável* ao *decidível* ou, no mínimo, ao ambíguo". (Arnaut, 2006: 217).

Elevar à potência superlativa esta agonia da contemporaneidade, oscilante entre a culpa e a vergonha, o sofrimento e o tédio convoca a mundividência de Gilles Lipovetsky, tão bem representada na sua *Sociedade da Deceção* e na *Era do Vazio*. O nosso horizonte de expectativas não visa rebater este *status quo*, mas antes escrutinar o efeito exponenciador destes sintomas nas obras do nosso autor. Barbarena apresenta uma leitura da realidade consentânea com esta matriz hipercontemporânea:

Vislumbra-se uma trágica existência catastrofista que deriva dos escombros da modernidade. Ao vivermos sob a égide do gigantismo hipernarcísico, buscamos satisfazer falsas sensações de fluidez e flexibilidade que celebrem o *aqui-agora*. [...] A realidade parece estar superpovoada e asfíxiada por temporalidades divergentes e tentaculares, alimentadas por um desejo de um “tudo já” e de um *just in time*. Do gozo à angústia, vivemos uma era do vazio na qual a sedução e a alienação caminham juntas face a uma espécie de hedonismo individual. O ritmo hipermoderno desagrega questões humanas fundamentais, preconizando-se uma competição de falsas aptidões de transcendência e perenidade comercial. Comandado por um cinismo generalizado, o indivíduo procrastina frente às responsabilidades de valores democráticos. Talvez estejamos vivendo então um determinado niilismo moral, matizado pelo fascínio da frivolidade dos comportamentos políticos e sociais. (Barbarena, 2016: 458)

Desta feita, coordenadas de fragmentação, dispersão, vazio, ausência de sentido, multiplicidade, heterogeneidade criam uma narrativa que reverbera a diluição de fronteiras físicas, de limites morais, de género para agudizar as limitações e o desassossego da (des)humanidade, numa exacerbação de urgências e imposição de velocidades.

Do espaço da narração ao espaço do texto, a literatura hipercontemporânea coloca as suas personagens num cenário amiúde politizado, altamente tenso – a questão poderá ser aqui a do papel da literatura actual na vida social e política dos diferentes países de língua portuguesa. Terá ela uma verdadeira influência nas nossas sociedades? [...] A sua criação é um testemunho de uma evolução tecnológica, económica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já. (Binet, 2016: 447)

Assumindo este diapasão, o autor faz desfilhar uma galeria de personagens frágeis, traumatizadas, obsessivas, trágicas, angustiadas pela culpa e pela ansiedade, por vezes até com requintes sofisticados de patologias e psicopatias⁵. A herança clássica ressoa nesta mundividência, sendo um manancial epistémico passível de ser subvertido, reinventado e atualizado, através de dinâmicas mais de rutura do que de continuidade mas não deixando de assumir uma presença obstinada e pervivente⁶.

5 “Um homem não conhece a sua verdadeira ambição/até passar por uma tragédia forte,/ uma tragédia individual. Só se sabe olhar, depois de se aprender” (Tavares, 2010: IV. 97).

6 As ressonâncias clássicas são explicitamente audíveis em muitas obras contemporâneas, veja-se a título de exemplo José Miguel Silva com *Ulisses não mora aqui*, António Vieira com o seu *Regresso de Penélope*, Pedro Reis em *Cuidado com as Mulheres*, ou ainda Derek Walcott com o seu *Omeros* e Alice Oswald em *Memorial*.

II. DEAMBULAÇÕES POR ESPAÇOS DISTÓPICOS: DECEÇÕES, PERSEGUIÇÕES, VINGANÇAS E OUTRAS BRUTALIDADES

*Tão espontânea é no cidadão a brutalidade/que jamais
se verá a abertura de espaços académicos/para a sua
aprendizagem./Porém é claro que Bloom também não é uma
obra-prima da ética./Não sendo ladrão nem um cabrão traiçoeiro,/
também não é santo (provavelmente porque tal ainda não lhe foi útil).*

Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*

Se a epopeia de Homero abre com a palavra Homem, a (anti)epopeia de Gonçalo M. Tavares encerra com a palavra herói, um quiasmo estrutural e temático delineado *ab initio* e que se amplifica ao longo de toda a obra⁷. As expectativas do leitor são afinadas desde logo nas primeiras estrofes “não falaremos de heróis que se perderam/em labirintos/nem na demanda do Santo Graal/(Não se trata aqui de encontrar a imortalidade/mas de dar um certo valor ao que é mortal)” (Tavares, 2010: I. 3). Eduardo Lourenço articula o conceito de anti-poema e de híper-poema, sem que sejam inconciliáveis na sua

⁷ O conceito de (anti)epopeia pretende aqui denominar a hibridização do género literário. Não deixando de lhe fazer reverência, Gonçalo M. Tavares subverte a tradição épica tanto ao nível da *res* como dos *verba*. “O alinhamento e a *dispositio* das estrofes por cantos, a abertura da acção *in medias res*, a presença de um narrador onisciente e de um herói individual no centro da narrativa – com toda a dimensão simbólica na representação das angústias e dos traumas de um povo –, a revalidação do *topos* da viagem por mares nunca dantes navegados (pelo menos para Bloom) e a considerável amplitude temporal da acção seriam argumentos suficientes para legitimar a aproximação desta Viagem à tradição épica. Se analisarmos a Proposição, a Invocação e a Narração nos seus vários planos, completamos e reforçamos a matriz clássica da epopeia. Contudo, a Proposição não explana, como dita a tradição clássica, o assunto sobre o qual se irá falar mas anuncia do avesso, uma apresentação das suas ausências e omissões, uma fotografia em negativo, com recurso à figura retórica da *praeteritio* ou *occultatio*” (Martins 2017: 38).

convivência terminológica, nesta desafiante tentativa de categorização da obra:

Este prosaico poema, antipoema e híper-poema, com a consciência aguda da sua ficcionalidade, navega e vive entre os ecos de mil textos-objectos do nosso imaginário de leitores.[...] As peripécias da aventura dramático-burlesca de Bloom – referência híper-literária, só existe em diálogo com outras de *Os Lusíadas* onde encontram nele motivos de reinvenção surpreendente. (Tavares, 2010: 13)

Nesta genealogia, o protagonista Bloom surge na reminiscência do epónimo de Joyce, em primeiro grau, e de Ulisses de Homero, em segundo, contrariando o ideal de herói apolíneo, uma vez que é acima de tudo um protagonista que foge dos seus traumas e das suas contingências trágicas, numa “epopeia luminosa da decepção”⁸. Na sociedade contemporânea, debatemo-nos com promessas pífias, somos enredados numa espiral de vergonha, (auto)punição e hedonismo, como se a vida fosse um pêndulo oscilante entre o sofrimento e o tédio. Nesse sentido, é como se o mecanismo de “desencanto reactivo” (Barrento, 1995: 163) regesse as movimentações de Bloom que se operam e desdobram por vários pontos cardeais: fuga, encontro, deslocação, travessia, partida, distância, demanda, errância, superação, (auto)revelação, (ultra)passagem.

⁸ “Uma decepção à altura do desespero e da agonia ocidental no momento mesmo em que a sua história e meta-história, como pulsão conquistadora e épica converteu o Ocidente inteiro e a sua cultura sob o signo de Ulisses em êxtase vazio, fascinado pelo esplendor do seu presente sem futuro utópico, glosando sem descanso a sua proliferante ausência de sentido.” (Tavares, 2010: 14). É incontornável lembrar Bloom, Maria Bloom, Georg e Gregor, personagens da obra *A perna esquerda de Paris* (2004) de Gonçalo M. Tavares.

Um duplo homicídio motiva a sua viagem, uma itinerância para o outro lado do mundo para a personagem conhecer o outro lado de si própria e para se (des)apre(e)nder. Esta vai ser uma navegação parada mas fulgurante com a diluição dos papéis de fugitivos e perseguidos. O protagonista é um herói problemático para quem a viagem tem um carácter escatológico e pedagógico, com a função primordial de o levar a questionar o sentido da vida, que se revela precária e falível (Lukács, 1963). “Na sociedade actual, o homem está desumanizado e alienado filosoficamente, o que quer dizer que é estranho a si mesmo” (Soares, 2005: 39-40). O nosso herói melancólico habita a substância de um “terceiro tempo” (Lourenço, 1994: 214), esvaziado de sentido ideológico e simultaneamente sinónimo de um tempo perdido, de um tempo abandonado e de um tempo ausente. Afinando este pensamento pelas palavras de Augé:

da sobremodernidade, poderíamos dizer que é a face de uma moeda da qual a pós-modernidade nos apresenta apenas o reverso – o positivo de um negativo. Do ponto de vista da sobremodernidade a dificuldade de pensar o tempo está ligada à superabundância de acontecimentos do mundo contemporâneo, e não à derrocada de uma ideia de progresso há muito posta em xeque, pelo menos sob as formas caricaturais que tornam a sua denúncia particularmente cómoda; o tema da história iminente, da história que não nos larga os calcanhares (quase imanente a cada uma das nossas existências quotidianas), surge como um preliminar problema do sentido ou do não-sentido da história: (...) os sinais de um crise do sentido, por exemplo, as decepções de todos os desiludidos da terra. (Augé, 2016: 31-32)

Desengane-se o leitor se este aparente estado de deriva e de perdição ceifa a lucidez do protagonista:

Como a estaca de madeira que marca/um limite importante, a lucidez é uma/qualidade que modera os movimentos. E/Bloom é um homem lúcido. Vindo de uma família/turbulenta, mistura de homens fortes/que fazem suar e de homens fracos que suam, /amigo de nascimentos singulares e de outros que deram origem a infâncias duras, Bloom gosta de pensar em cada manhã, que à sua frente existe um dia possível (Tavares, 2010: IV. 3).

Em boa verdade, os obstáculos e adversidades conferem densidade e lucidez: “[...]certos fracassos/foram, [...] / uma rápida educação da coragem. / [...] existiu sempre a confusão/entre dois conceitos assimétricos: fracassar e terminar. /Um fracasso excelente produz inumeráveis formas/de um homem se levantar” (Tavares, 2010: IV. 22).

O abandono dos deuses é um traço que emoldura esta hiper-epopeia, eles atuam como se não existissem e assim não existem de facto, com extrema eficácia, deixando o homem entregue a si mesmo, à sua precaridade e ao vazio da sua condição: “E a religião é encantadora como tudo o que não tem/função particular que possa ser avaliada objetivamente. /O que é vago e abstrato acerta sempre/porque nunca definiu o que é não acertar” (Tavares, 2010: VII. 37). Chamemos-lhe Deuses ou Destino, certo é que há uma rejeição irónica e uma indiferença tácita pela transcendência que coíbe uma ética e uma moral em nome de uma qualquer recompensa ou punição *post-mortem*. Os homens conhecem-se pelos livros que leem, pela forma como matam, pelas armas que usam, pela forma como se apaixonam, pela forma como denominam o mundo e, principalmente, pelos medos que alimentam. É fácil arriscar quando as condições são perfeitas num espaço conforto, ter coragem significa arriscar em pleno inferno, empreender algo desconhecendo os riscos e sem se poder antecipar as consequências: “Não há coragem com bom tempo. Bloom/sabe isso; e também aquilo. / Sabe tantas coisas

que até tem medo⁹”. O medo é o contraponto da coragem e um dá sentido ao outro, disciplinam-se mutuamente porque nem sempre se avança, nem sempre se pára, são antes dois polos que se anulam para neutralizarem a ação. No âmago do indivíduo, as dialéticas e os sentimentos ambíguos convivem osmoticamente, ouçamos o sujeito poético:

Eram doze valentes e doze cobardes/que ali iam,/sendo apenas doze homens no total. E isto porque/cada homem tem, de modo telegráfico, as duas faces: tem medo e mete medo./Um homem unilateralmente corajoso não existe,/a não ser que seja unilateralmente pouco inteligente./É que o raciocínio começa no abc de estar vivo:/quando vês o abismo alto, debes afastar-te cuidadosamente./Eis tudo. Ou quase. (Tavares, 2010: VI. 53)

Estas dualidades são igualmente expressivas em *Histórias Falsas* nas quais o imaginário eufórico *Era uma vez* empalidece para dar lugar à distopia, às fissuras e fracturas do carácter vingativo e obsessivo de algumas personagens, à lucidez e ao estoicismo de outras. Não espere o leitor histórias no domínio do fantástico até porque o autor assume o seguinte:

«Quando as escrevi o que me interessava era, em primeiro lugar, exercer um ligeiro desvio do olho em relação à linha central da história da filosofia; por outro tinha curiosidade em perceber o modo como a ficção – verosímil ou nem tanto – pode se encontrar suavemente num fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme». (Tavares, 2015: 11)

9 Cf. Tavares, 2010: VII. 5

A epígrafe de Jorge Luís Borges – *Já não me lembro se fui Abel ou Caim* – com que iniciam *Histórias Falsas* – deixa-nos de sobreaviso para a indissociabilidade do lado luminoso e do lado obscuro do *ethos* do indivíduo, nas suas ambiguidades e ambivalências ético-morais. Afinada a expectativa, nestas nove pequenas histórias, independentes e autónomas – *História de Listo Mercatore*; *História de Metão, o pequeno*; *a História dos tiranos*; *História de Aurius Anaxos*; *História de Elia de Mircea*; *História de Julieta – a Santa da Baviera*; *História de Lianor de Mileto*, *História de Faustina – a medrosa*; *História de Arquitas* – a infâmia e o macabro agigantam-se e os actos sublimes e hediondos convivem osmoticamente. Constate-se: “Aurius primeiro decidiu agir de modo a que a última das paixões, que sempre aparece nos instantes anteriores a qualquer massacre, não o fizesse abandonar o caminho que sentia ser o único que valia a pena ser percorrido até ao fim. Determinado a matar Anaxágoras e tornar-se assim, um pequeno deus, pelo bem e o mal acumulados num só acto” (Tavares, 2014, 64).

Gonçalo M. Tavares revela, reiteradamente, em diversas circunstâncias, as suas preferências pela corrente filosófica do estoicismo, repare-se em *Uma Viagem à Índia* quando o protagonista troca com o sábio *As Cartas a Lucílio de Séneca*¹⁰, ou mesmo o *Senhor Calvino do Bairro* que se manifesta um estoico em muitas das suas qualidades e motivações¹¹. Em *Histórias Falsas* a alusão é explícita aos filósofos pré-socráticos das diversas escolas – Heraclito de Éfeso, Tales de Mileto, Empédocles, Diógenes, Zenão, Anaxágoras –, assim

10 Cf. Tavares, 2010: VIII. 77.

11 Em entrevista à Revista *Somos Livros*, o autor é questionado sobre o livro ao qual volta recorrentemente, a sua resposta é perentória: “Continua a ser o mesmo de sempre: *Cartas a Lucílio de Séneca*. Tem dois mil anos” (Bertrand Livreiros, 2017: 12). A propósito do perfil estoico do Senhor Calvino, vide Martins, 2017: 423-436.

como a figuras históricas da Antiguidade Clássica e a personagens mitológicas – Platão, Procrustes, Píndaro, Homero, Alexandre o Grande. Inclusivamente, uma das histórias é sobre a mulher de um dos mais célebres estoicos – o imperador Marco Aurélio – Faustina, *que recebeu no amor o pouco que pode dar quem do mundo se defende não esbanjando emoções*. Seguidor da máxima primeira dos estoicos: nada em excesso e tudo com parcimónia, Marco Aurélio não ignorou Faustina, mas não a acompanhou (Tavares, 2014: 77). Ouve-se ainda, implicitamente, os ecos da Antiguidade no episódio de Listo Mercatore, na aprendizagem gradual que o conduz a uma vida despojada e desprentensiva. Este episódio reaviva na nossa memória o hipertexto de Álcman “Sopa de ervilhas” (fr. 17 PMG)¹².

O corpo de Listo, o asceta – como ficou conhecido nos últimos anos –, transmitia uma calma incomum. Morreria no meio do sono, tranquilo. Um último facto: naquele dia os vizinhos abriram o apertado compartimento onde ele guardava os alimentos. Estava praticamente vazio. Apenas algumas garrafas de água; e lentilhas. (Tavares, 2014: 37)

A reescrita da história Shakespeariana de Romeu e Julieta, mantendo a tragicidade e a morte dos amantes como denominador comum, modelou e diluiu todos os traços de perfectibilidade e romantismo. Simultaneamente, não dissolve a noção de incondicionalidade amorosa mas *mutatis mutandis*, é agora assimétrica e unilateral, manifestada apenas por Julieta. Romeu revela-se falível, intempestivo e vertiginoso, exacerbado nas suas emoções, sem

¹² “E um dia eu te darei uma trípode,/na qual...poderás reunir./Ainda não estive ao lume, mas depressa./Estará cheia de sopa de ervilhas, aquela que Álcman,/O comilão, adora comer quente depois do solstício./Ele não come coisas finas, mas procura comida popular./Como o povo” (Lourenço, 2006: 19).

escapar ao tédio hipercontemporâneo, nos antípodas de uma atitude prudente e sábia, apesar de seguidor de Heraclito: “Obcecado pela procura era excessivo na rapidez com que passava pelas coisas. Julieta era bela; ele aproximou-se e “dois animais se entenderam”, isto é, apaixonaram-se, juraram o amor, e no dia seguinte acordaram. Ela embevecida. Ele, com tédio” (Tavares, 2014: 16). O individualismo de Romeu da Baviera vai-se desenvolvendo nesta teia de traição e amoralidade, apaixonara-se por Julieta como antes se apaixonara por outras, e como depois se apaixonaria de forma arbitrária por objetos, coisas, acontecimento, factos e pessoas, nesta labilidade de sentimentos, sempre volúveis e inconstantes. A violência é uma característica que o retrata condignamente: impiedoso, dizimara metade de um povo, apenas na ambição de que a outra metade o tornasse célebre, nesta desmesura hedonista e egocêntrica, sem sabedoria para viver o que quer que fosse além do momento presente. O final da história em nada é surpreendente, porém os requintes e contornos da violência sofrida pelos corpos dos amantes, queimados pelo fogo, dá conta de um último sacrifício de Julieta da Baviera, apelidada por “a que quase trai” quando afinal sempre fora fiel. Ela que foi atacada, queimada, massacrada e saqueada, consegue ter um derradeiro gesto de sublimidade, no momento da morte: consagra-se primeiro do que Romeu. Provavelmente, seria ele capaz de suportar as agruras muito mais tempo do que qualquer comum dos mortais. Os impulsos persecutórios, de violência crua e ostensiva são o fio condutor em toda a obra, seja no ódio do imperador Conrado III, seja na criada de Tales de Mileto – trocista e sádica – ou ainda no tirano (falaciosamente anónimo, já que todos os tiranos têm o mesmo nome). Certo é que todas as personagens estão no encalço de alguém ou são perseguidas. Instintos vingativos e perversos invadem estas páginas testando a coragem daqueles que por intermédio da sagacidade desafiam a imortalidade, com

tonalidades masoquistas e de escárnio em relação ao próprio sofrimento:

Zenão via com indiferença os ferros afundarem-se na carne, torcerem-na, arrancarem pedaços, queimarem outros. Nos intervalos dizia: a dor não existe. E acrescentava, provocador: o rei não existe. Cristo, séculos mais tarde, mostrou-o aos homens: a resistência da carne é bem menos do que aquela que a História deseja. Torturado até ao limite Zenão acabou por morrer. (Tavares, 2014: 55)

Veja-se ainda a História de Aurius Anaxos que radicalizou, obsessivamente, o entendimento do termo latino *concepere*, ‘tomar algo’, assumindo como sinónimo último de assassinato, uma vez que ‘agarrar algo por completo’ era fazer com que isso deixasse de existir. A sua obstinação patológica, causadora de alguma perplexidade no leitor, não servia se não para mostrar o relativismo dos acontecimentos e das acções, mesmo que para isso fosse necessário matar o próprio primo filósofo Anaxágoras:

Decisão tomada: demonstraria que não há o mal absoluto. Facto: na cabeça e no corpo o destino da sua vida era agora um único: matar Anaxágoras. O que provaria ele com este gesto? Provaria que um acto aparentemente condenável e injusto – matar um familiar cuja sabedoria e bondade eram inegáveis – seria, ao mesmo tempo, um acto louvável pois não seria mais do que pôr em prática ideias do próprio Anaxágoras, isto é, e por outras palavras, seria como obedecer a uma ordem do filósofo. (Tavares, 2014: 63)

A consistência deste ato radica na falácia das premissas:

Aurius Anaxos ao assassinar Anaxágoras faria, com esse acto vindo do mal – o assassinio –, um acto que caminha para o bem: mostrar que as

ideias do assassinado são correctas. O pensamento de Anaxos chegava a este ponto: se não mato Anaxágoras provo que ele não tem razão e que afinal podemos separar todas as coisas, moralmente e com clareza. Concluí: não o matar é cometer a maior injustiça sobre um filósofo: não levar a sério as suas ideias. (Tavares, 2014: 63)

Pergunte-se o leitor pelo desfecho da história, pois encerra com laivos da mais profunda piedade e sabedoria.

A violenta vingança de Marco Aurélio por ter sido traído pela mulher Faustina contou com o assentimento do imperador. Este é igualmente um episódio bizarro, na distorção da culpa do filósofo: “mas que fazer agora se o homem foi dotado de memória? [...] Reflectiu Marco Aurélio: morrer não basta, por vezes as paixões resistem ao túmulo” (Tavares, 2014:79). Nesse sentido, as nuances tétricas, perversas, sanguinárias na representação da brutalidade animalasca do Homem sobem ao palco, apesar do homem ser “animal com coração maior que o corpo” (Tavares, 2014: 79). O plano era tão simples quanto macabro, matar intrepidamente o centurião amante de Faustina, e verter o seu sangue sobre o corpo dela pois “só o asco pode fazer esquecer com rapidez o amor” e para que a memória retivesse apenas o horror. Assim foi. Marco Aurélio antes de ser estoico era um marido traído, empossado dessa legitimidade, na pulsão da sua raiva e na exacerbação do ódio. Quanto ao imperador “diga-se, não existia o ódio do enganado, apenas razão, prudência, planeamento” (Tavares, 2014: 79). Já em Faustina vislumbrava-se rasgos de arrependimento, rogando por clemência e piedade, e no fim apenas um sentimento de culpa que a acompanhara pelo resto da vida, obsessiva e doentamente.

Sem sairmos do campo sémico da obsessão, passemos à série o *Bairro*, focando um vizinho, em particular, o *Senhor Calvino*

que dará corpo a esta atitude analítica e obstinada na leitura dos acontecimentos.

No seu conjunto [...] é um projecto enorme. [...] Acho que no final vai ficar algo como se fosse uma história da literatura, mas em ficção[...]. São personagens que, embora guardando o espírito do nome que levam – quer seja pelo tema, pela lógica de pensamento, escrita etc. – são ficcionais, autónomas, personagens que fazem o seu caminho. (Entre Livros, 2007)

A vizinhança reúne-se pelo recurso metalético, da realidade para a ficção, e apesar de não revelarem este lado patológico tão exacerbado, como algumas figuras anteriormente mencionadas, apresentam posturas igualmente obsessivas, analíticas, curiosas, ávidas e ansiosas, com pensamentos redundantes e ruminativos, aqui em particular o *Senhor Calvino*. A propósito da lucidez, o Senhor Calvino lembrou-se “daquela personagem descrita pelo escritor T., personagem que era tão vesga que às quartas-feiras olhava, ao mesmo tempo, para os dois domingos. E Calvino pensou: isso sim, é um olhar lúcido”. (Tavares, 2005: 69)

O sonho e o universo onírico ao mesmo tempo que representam uma fuga para um mundo abstrato contribuem também para o entendimento da realidade como um efeito complementar¹³. As

13 Veja-se o simbolismo em *Uma Viagem à Índia*: “E Bloom sonhou. Especulações abstractas e fugas do planeta/através de escadas que voam, a Natureza a ser cortada/em dois como um bolo de anos: metade da realidade com a vela ridícula a ser apagada/pelo seu sopro. Sonhou ainda com uma nuvem/que não subia mais do que três metros acima do solo:/e crianças no escadote a empurra-la para cima. /E no tal sítio que não se sabe onde é,/sítio onde aparecem os sonhos, /apareceu-lhe ainda um país repugnante e húmido/composto de lama e de um palco elevado por estacas em que os habitantes faziam o que todos os habitantes fazem/mas um pouco mais acima.” (Tavares, 2010: II. 62); Veja-se ainda em *Histórias Falsas*: “Uma noite,

aventuras deste vizinho começam com uma trilogia de sonhos, o primeiro dos quais em vertigem e em queda do alto de trinta andares. Depois da adrenalina e do contratempo desta queda, sem sequer ter tempo para pensar, o *Senhor Calvino* repara numa *personagem estratégica* e na atividade incansável da sua preguiça: “apenas avançava o suficiente para poder recuar (...) dormia, umas vezes aqui, outras ali. Mas nunca mais além” (Tavares, 2005: 27). O itinerário de Bloom era pelo tédio e pela melancolia, o de Calvino contraria a inércia através desta pulsão analítica e pela observação do mundo. A consciência da fragilidade da natureza humana é perscrutável no episódio do balão:

No fundo, o balão era um sistema simples de apontar para o Nada. Este sistema, a que vulgarmente se chama balão, no fundo rodeava com uma camada fina de látex uma pequeníssima parte da totalidade do ar do mundo. Sem essa camada colorida, aquele ar, agora como que sublinhado e salientando-se de resto da atmosfera, passaria completamente despercebido. (...) E a quase insuperável fragilidade do balão obrigada ainda a um conjunto de gestos protectores que lembravam a Calvino a pequena distância que existe entre a enorme e forte vida que ele agora possuía e a enorme e forte morte que andava sempre, como um insecto desconhecido mas ruidoso a cada momento a circular em seu redor. (Tavares, 2005: 16-17)

porém, a intensidade que ensina entrou no sonho. Viu-se num mosteiro, submisso. Imitava até ao ponto de repetir o gesto de levantar o dedo indicador da mão direita quando lhe faziam uma pergunta, exactamente como costumava fazer o mestre. No sonho o mestre perguntou – porque levantas o dedo indicador?” (Tavares, 2014: 72)

Os exercícios que desenvolvem os músculos da paciência e testam a resiliência sucedem-se, veja-se o episódio das varas paralelas, em que Calvino tenta quantificar o esforço despendido para transportar duas varas paralelas ao solo, numa ânsia de ajustar o seu esforço às exigências do mundo, nem mais nem menos; acrescente-se o episódio da colher em que para transportar o monte de terra de um ponto A para um ponto B, Calvino preferia uma colher de café a uma pá por sentir que aprendia na proporção inversa às suas dimensões. Em suma, só se apreendem grandes coisas nos pequenos gestos e nos mínimos esforços se forem constantes e persistentes. Toda a sua atitude se ajusta à infinitude e imperfectibilidade do mundo, numa escrita fragmentada, tal como é fragmentado e parcial o nosso conhecimento da realidade. A sua problematização reivindica formas, fórmulas, geometrias e trajetos para quantificar a natureza humana e para torná-la mais palpável, há que pesar expectativas, adequar desejos e vontades.

O Senhor Calvino tem a obsessão pelo movimento, tal como Bloom, no desdobramento de todas as coordenadas – espaço, tempo, distância e velocidade – ora com ritmos sincopados, ora em contratempo, porque a inerência da morte na vida é irrevogável. Sendo esse o foco da sua angústia, frustração e decepção há que reajustar ritmos e ajuizar sobre os esforços empreendidos. A pulsão deste vizinho radica na necessidade de delimitação da existência, confirme-se pelo léxico: exatidão, verificação, aceleração, contratempo, velocidade, atraso. A escolha verbal desdobra-se na coerência destes sentidos proactivos e de responsabilização do indivíduo: pensar, compreender, lembrar, ver, verificar, fazer, conhecer, descobrir, acelerar, saber. O Senhor Calvino, tem a consciência de que cinco sentidos não abarcam a realidade nas suas inteiras dimensões mas e se se convertessem em dois pares e meio de asas? Vejamos o episódio de *Archaeopteryx* que conclui o seguinte:

No fundo, sobem através do ar (ou mantêm-se estáveis nas alturas) e não caem. Não cair está dentro da sua natureza, e têm sabido mantê-la, o que não é de todo um desastre. Poderíamos dizer que os pássaros não esquecem a sua essência: têm boa memória. Desde o *Archaeopteryx* que não se esquecem daquele modo particularmente invejável de não cair, que é voar. (Tavares, 2005: 35)

As aventuras de Calvino começam em queda e encerram com um voo, nesta ciclicidade vertiginosa que é a contemporaneidade. A cisão e o trauma são inerentes a estes urbanismos da pós-modernidade como último reduto de nos olharmos e nos apre(e)ndermos na possibilidade sisifista de sublimação e superação¹⁴.

III. HAVERÁ ESPAÇO PARA UM FINAL FELIZ NA HIPERCONTEMPORANEIDADE?

*O Senhor Calvino parou então (até porque não podia avançar mais).
Havia encontrado o que tantos procuravam: o infinito”.*

Gonçalo M. Tavares, *O Senhor Calvino*

Em tom de conclusão, no presente trabalho tentámos demonstrar o lado mais escondido e obtuso da natureza humana, inevitavelmente dotada de traços disfóricos e distópicos. A par, tentámos escrutinar

14 *N'Uma Viagem à Índia*, o topos da queda, dos traumas, da viagem enquanto fuga e reencontro do herói é central: Tudo cai na terra com urgência, mas tudo/se levanta ou voa, sem pressas – o mundo não tem/os dois sentidos equilibrados. Como se existisse/um estilo perfeito e antigo na queda e uma novidade/motora (que ainda não funciona) no levantar voo. Mesmo naquilo que não se move: o que é mais antigo/não faz força para respirar” (Tavares, 2010: III. 67). (Vide Martins, 2017: 379-389).

algumas características transversais à matriz literária do autor, na tendência *in fieri*, denominada hipercontemporânea. Torna-se relevante sublinhar que esta análise não pode ser desenvolvida arredada da tradição clássica, pois vivemos sempre nas intermitências de Ariadne e Pandora, Prometeu e Sísifo. O autor d' *Uma Viagem à Índia* acredita que um clássico pode ser muito mais contemporâneo do que um livro escrito na contemporaneidade. Lembremos ainda a obra *Os velhos também querem viver* (2014), um texto dramaturgico que dialoga com *Alceste* de Eurípides, numa reinterpretação que atualiza a mundividência helenista com os conflitos nos Balcãs no final do século xx.

A narrativa das três obras em análise constrói-se pelo jogo de ironia e antinomias – descrição versus desconstrução; texto versus intertexto; antinarrativa versus pequena história –, numa dinâmica de justaposição, coordenação, disjunção, na senda do que é múltiplo e plural, em detrimento do que é uno e indivisível¹⁵. O fulgor e mérito de Gonçalo M. Tavares radica na sua capacidade de hibridizar os géneros literários, com particular fascínio pelo fragmento e pela natureza ensaística. *Uma Viagem à Índia*, não deixando de prestar reverência ao épico, exhibe tonalidades romanescas e ensaísticas, da mesma forma, a escrita em fragmento do *Bairro* e até na própria contenção e assertividade das *Histórias Falsas*, numa *dispositio* internamente desarticulada, na acumulação de pequenas narrativas¹⁶.

15 Por cima da catástrofe, de um ponto de vista aéreo, /o homem é capaz de ironizar,/porém, já debaixo da catástrofe,/ debaixo dos escombros,/a ironia será a última a aparecer/depois da acção instintiva de defesa,/do desespero que ainda emite ordens e tentativas,/e do último grito que assinala o fracasso (Tavares, 2010: l. 25).

16 O ensaio é o menos imaculado dos géneros, a sua atitude é a menos hierática e hierárquica. [...] Quando começa a configurar-se um ensaio, é uma dupla configuração que acontece, em simultâneo: impõe-se-me a ideia, vislumbro-lhe o corpo (a forma). Mas desconheço a lei por que se rege. O ensaio é um género sem género, mas tem sexo(s). [...] Neutro é o ensaio, não

João Barrento chama a atenção para esta anatomia do fragmento e do ensaio, *géneros intranquilos*, osmósicos e movediços tanto mais quando os tentados definir. Certo é que a *brevitas* se impõe como lei, por sua vez, directamente proporcional à expressividade que veiculam: “cada colectânea de fragmentos é um contínuo sempre em aberto” (Barrento, 2010: 65).

Na post-modernidade, a história narra-se de forma parcial, fragmentada, na descontinuidade do tempo e da memória, um fenómeno cultural e artístico que subverte os próprios conceitos que desafia, no qual o leitor é também responsabilizável pela revelação da multiplicidade de associações que cabem em cada leitura¹⁷. No fundo, é como se se operasse um resgate de materiais, num exercício subjetivo e parcial – *aemulatio* e *variatio* – vestígios arqueológicos que somos levados a reconstruir e a recompor na procura de nossos sentidos.

O despojamento niilista do mundo, a errância angustiada e atormentada, definiu a viagem de Bloom, reverbera nas ações de muitas das personagens falsas e assume lugar cimeiro no urbanismo de

por não ter marca mas por um excesso de marcas, por um indefinido que se acre a todas as possibilidades do Como e do Quê, que traz a marca do outro, do múltiplo e mutável, da experiência do in-fixável que o informa: o Isso do inconsciente. [...] O seu princípio é o da contaminação, e não rejeita o incesto. (Barrento, 2010: 24-25).

17 “Para um certo número de intelectuais, o tempo já não é hoje um princípio da inteligibilidade. A ideia de progresso, que implicava que o depois pudesse explicar-se em função do antes, naufragou de certo modo nos recifes do século XX, ao deixar para trás as esperanças ou as ilusões que haviam acompanhado a travessia do mar largo no século XIX. Esta questão, para dizer a verdade, refere-se a várias constatações distintas umas das outras: as atrocidades das guerras mundiais, dos totalitarismos e das políticas de genocídio, que não são testemunhos é o mínimo que se pode dizer – de um progresso moral da humanidade; o fim das grandes narrativas, isto é, dos grandes sistemas de interpretação que pretendiam dar conta da evolução do conjunto da humanidade, e que não o conseguiram, do mesmo modo que se extraviaram ou se apagaram os sistemas políticos que se inspiravam oficialmente nalguns deles”. (Augé, 2016: 27)

um *Bairro*, por onde Calvino deambula e passeia. A ausência de um regresso, no sentido de final feliz ou de finalização de um processo, o retorno inconcluso e em aberto é transversal às três obras. Estas personagens agem numa autossabotagem do seu espaço conforto para se incitarem a novas ações e para empreenderem novas demandas:

Conta Júlio César que certos povos, quando se sentiam preparados para atacar e conquistar outros países, incendiavam as suas próprias cidades e habitações, queimando todos os alimentos que não eram necessários para a expedição. Com este gesto deixavam atrás de si a devastação completa, impossível de ser refeita, e deste modo obrigavam os soldados à maior coragem possível: não havia regresso. (Tavares, 2014, 63)

As personagens que por aqui desfilaram percebem que o fracasso e desistência medem forças com a coragem e altruísmo, na descoberta de uma moral e de uma ética que regulem a sua relação com os outros: “Fácil é vencer quando se é mais forte, difícil é utilizar a força para os outros não perderem; mas só isto é justo” (Tavares, 2014:70).

Na tentativa de sistematizar os principais traços e perfis das personagens, apresentamos o quadro seguinte que reitera a articulação entre as obras em análise:

	<i>Uma Viagem à Índia</i>	<i>Histórias Falsas</i>	<i>O Senhor Calvino (Bairro)</i>
Vertigem/queda	+	+	+
Homicídio	+	+	+
Perseguição	+	+	+
Exacerbação das emoções e obsessão	+	+	-
Melancolia	+	-	+
Decepção	+	+	+

	<i>Uma Viagem à Índia</i>	<i>Histórias Falsas</i>	<i>O Senhor Calvino (Bairro)</i>
Lucidez e análise	+	+	+
Memória <i>versus</i> esquecimento	+	+	+
Ausência divina	+	+	+
Consciência da fragilidade e pequenez	+	-	+
Tragédia e catástrofe	+	+	+
Curiosidade e ansiedade	+	-	+
Individualidade/Individualismo	+	+	+
Frieza	+	+	-
Força e violência	+	+	-
Vingança	+	+	-
Medo	+	+	-
Animosidade e inveja	+	+	-
Perversidade e psicopatia (sadismo e masoquismo)	+	+	-
Ambiguidade e dialéctica	+	+	+
Conhecimento <i>versus</i> sabedoria	+	+	+
Sonho	+	-	+
Morte	+	+	+
Amoralidade/imoralidade	+	+	-
Traição	+	+	-
Tédio e ataraxia	+	-	+
Ressonâncias clássicas/ Intertextualidades	+	+	+
Ironia	+	+	+
Impulsos persecutórios	+	+	+
Fracasso	+	+	+
Relativismo e relatividade	+	+	+
Fragmento	-	+	+
Natureza ensaística	+	-	+
Transcendência	-	-	-

Matriz de denominadores comuns

O espaço e o tempo são dois conceitos inalienáveis na contemporaneidade, pelos quais se afina a ação e as expectativas humanas, na tangibilidade das aporias ontológicas, e contradições filosóficas, na alternância de utopias e distopias: morte, doença, tecnologia, técnica, loucura, morte, ciência. Nesse sentido, a decepção e a frustração são os pontos nevrálgicos das sociedades contemporâneas, onde apenas há lugar para um humor atrabiliário e uma ironia subliminar. O protagonista pós-moderno é solitário, herdeiro da destruição e dos seus resultados, preferindo o exercício do esquecimento ao da lembrança, num frio conflito com o mundo. O *ethos* vincadamente marcado pelo individualismo, leva-o a perceber que afinal “estamos sós com tudo aquilo que amamos... a nossa solidão tem o tamanho das nossas ligações”¹⁸.

Na etimologia grega, utopia consente a ambiguidade de *outopos* ‘não lugar’ e de *eutopos* ‘bom lugar’. Se em Thomas More e no fulgurante século XVI a tendência era para um lugar perfeito, idílico, no século XXI caminhamos à contraluz, do avesso, na ausência e no vazio, numa relativização de tudo¹⁹. Em suma, felicidade talvez não seja um conceito consentâneo com o estado anímico destas personagens, que tentámos definir como hipercontemporâneas, ou talvez estas personagens nos convidem a reconsiderar o próprio conceito. O Senhor Calvino “Lembrava-se bem, aliás, da infelicidade

18 Gonçalo M. Tavares em entrevista ao *Jornal de Letras* (13 a 26 de Novembro, 2015).

19 “O lugar e o não-lugar são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se consuma totalmente – palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação” [...] A distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. Ora Michel de Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço, uma análise que constitui aqui um preliminar obrigatório. Não opõe, pelo seu lado, os “lugares” aos “espaços” como os “lugares” aos não lugares”. O espaço, para ele, é um “lugar praticado”, “um cruzamento de mobiles”: são os transeuntes que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo. (Augé, 2016: 70-71).

que acontecera a um seu amigo que, como tinha uma paralisia facial, estava sempre a rir, acontecesse o que acontecesse” (Tavares, 2005: 55). A este responde Bloom: “A intensidade com que se é esmagado não importa,/de facto o que importa é a intensidade que nos resta/ depois de sermos esmagados./A realidade não é coisa física, /mas pressentimento que nos cerca, /nojo – ou por vezes, raramente,/um certo assombro feliz” (Tavares, 2010: III. 75).

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula (2006). “O todo e a(s) parte(s): o prazer do fragmento”. *Forma Breve*. 4: 217-228.
- AUGÉ, Marc (2016). *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.
- BARBARENA, Ricardo Araújo (2016). “A hipercontemporaneidade ensanguentada de Ana Paula Maia”. *Letras de Hoje*. 51. 4: 458-465.
- BARRENTO, João (2010). *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio Alvim.
- BARRENTO, João (1995). “O Astro Baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno”. *Colóquio Letras*. 135/136: 157-168.
- BERTRAND LIVREIROS (2017). *Somos Livros*. (entrevista). 15 Primavera: 8-12.
- BINET, Ana Maria; Angelini, Paulo Ricardo Kralik (orgs.) (2016). “Literatura hipercontemporânea”. *Letras de Hoje*. 51.4: 447-449.
- COHEN, Ralph (1995). “Do postmodern genres exist?”, in Marjorie Perloff (ed.). *Postmodern Genres*. Norman: University of Oklahoma Press. 11-27.
- LOURENÇO, Frederico (2006). *Poesia Grega de Álcman a Teócrito* (trad. e org.). Lisboa: Livros Cotovia.
- MARTINS, Ana I. C. (2017). “Uma Viagem à Índia: as itinerâncias melancólicas de um (anti)-herói clássico”, in Cristina Pimentel e Paula

Morão (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação. 379-389.

RIBEIRO, Anabela Mota (2015). “Literatura: para ver o lado escondido do Humano”. *LER*. 140. Inverno: 72-79 (entrevista).

SOARES, Rodrigo (2005). “Novo Humanismo”, in Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. IX: *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo. 39-40.

TAVARES, Gonçalo M. (2005). *O Senhor Calvino*, Lisboa: Editorial Caminho

TAVARES, Gonçalo M. (2010). *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2014). *Histórias Falsas*. Lisboa, Caminho.

TERRON, Joca (2007). *Entre Livros*, edição 29. http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m__tavares_-ler_para_ter_lucidez-_5.html [consultado em 11/12/2017].

UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE VISÍVEL EM GONÇALO M. TAVARES

AN ART EXHIBITION VISIBLE IN GONÇALO M. TAVARES

Reginaldo Pujol Filho

PUCRS

RESUMO

Este ensaio vem propor um deslocamento do olhar sobre o autor português Gonçalo M. Tavares. Cruzando ideias de artistas e autores ligados à arte conceitual com trabalhos artísticos e exposições que lidam com o uso do texto e a desmaterialização do objeto nas artes visuais, revê cenas e passagens da obra do escritor (além de observar a inespecificidade de seus livros, uma marca não só sua, mas de parte da produção hipercontemporânea) para pensar nas possibilidades de se ler esta literatura também como arte conceitual.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, literatura portuguesa contemporânea, arte contemporânea, arte conceitual, escrita criativa

RESUMEN

Este ensayo propone dislocar la mirada sobre el autor portugués Gonçalo M. Tavares. Cruzando las ideas de artistas y autores colgados a el arte conceptual con trabajos artísticos y exposiciones que tratan con el uso del texto y de la de desmaterialización dele objeto en las artes visuales, repasa escenas y pasajes de la obra del escritor (además de mirar para la inespecificidad de sus libros, una característica no solamente suya, pero de una parcela de la literatura hipercontemporânea) para pensar en las posibilidades de se leer esta literatura como arte conceptual.

Palabras-clave: Gonçalo M. Tavares, literatura contemporânea portuguesa, arte contemporaneo, arte conceitual, escritura creativa

ABSTRACT

This essay proposes a displacement of the Portuguese author Gonçalo M. Tavares. Crossing the ideas of artists and authors involved in conceptual art with artistic works and exhibitions that deal with the use of text and the dematerialization of objects in the visual arts, reviews scenes and passages of the writer's work (besides looking at the non-specificity of his books) to think about the possibilities of reading this literature as a conceptual art.

Keywords: Gonçalo M. Tavares, contemporary Portuguese literature, contemporary art, conceptual art, creative writing

1. Talvez este ensaio, embora seja um teste de ideias, uma errância por meus pensamentos, não seja exatamente um ensaio, mas uma peça de ficção. Para seguir adiante com ele, será necessário usar a imaginação. Visitar exposições inexistentes, tentar ver peças que não existem, olhar coisas como se fossem outras. Mas também é possível propor que tropeçar nos limites entre ensaio e ficção ou em quaisquer outros limites, como os estabelecidos entre arte e literatura, texto e imagem, ver e imaginar, seja um dos centros destas reflexões.

Dito isso, comecemos com um pouco de história:

Em novembro de 1968, o norte-americano Seth Siegelau, representante de artistas e ex-proprietário de uma efêmera galeria, lançou “*Douglas Huebler*, um catálogo-exposição com trabalhos da série do artista *Variable Pieces and Duration Pieces*. Pela primeira vez, o catálogo era a exposição”. (Martinetti: 2012). E, no mês seguinte, em parceria com Jack Wendler, lançou a publicação *Carl*

Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, que se tornaria conhecida como o *Xerox Book* (Idem). Siegelaub havia fechado em 1966 sua galeria, entre outros motivos, por razões financeiras e encontrava nessas publicações um novo meio, espaço, formato para expor trabalhos de arte, independentemente do cubo branco e em conformidade com as ideias da arte conceitual, do minimalismo, da desmaterialização da arte, noções vigentes no campo artístico dos Estados Unidos no final da década de 60. É o que passou a ser conhecido como *catálogo-exposição* ou *livro-exposição*. Em *Xerox Book*, por exemplo, Siegelaub convidou os setes artistas que dão título à mostra para criarem trabalhos específicos para o livro, que seria originalmente impresso com uso de fotocópias¹. Desenhos seriais, instruções, legendas, esquemas preencheram as páginas dessa que seria um marco das exposições impressas. Sem objetos de arte, apenas páginas. Ao longo dos três anos e meio que se seguiram ao *Xerox Book*, Siegelaub produziu outros 21 projetos independentes (Kaur: 2015), muitos deles seguindo a mesma lógica, como *March 1969*, um livro-exposição em forma de calendário para o qual Siegelaub convidou 31 artistas. Cada artista deveria escrever a instrução de um trabalho de arte para um dia do mês de março de 1969². Ou seja, as obras de arte do livro-exposição eram os textos com as instruções ou descrições para a materialização ou realização dessas obras. Por exemplo, no dia 5 de março lemos o trabalho de Robert Barry, de nome *Insert gas series*: “Em algum momento, durante a manhã de 5 de março de 1969, dois pés cúbicos de hélio serão lançados na atmosfera”. (Barry: 1969: 8).

1 Descobriu-se, ao longo da produção, que a impressão offset seria mais barata que a fotocópia.

2 *March 1969* e outros livros-exposição estão digitalmente disponíveis em <http://www.primaryinformation.org/pdfs/>

Agora saltamos um pouco no tempo. Em 1993, a partir de uma conversa com os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier, o curador Hans Ulrich Obrist começou a por em prática um novo projeto de exposição. Trata-se da *Do It*, uma exposição *in progress*. Inicialmente, Obrist convidou 12 artistas para que propusessem, cada um, uma instrução para um trabalho artístico. Estas instruções foram compiladas em um livro traduzido para nove línguas para circular internacionalmente. O objetivo: que instituições, museus, galerias, promovessem exposições *Do It* nas quais o público encontraria as instruções e poderia criar materialmente suas interpretações para os trabalhos propostos. Eram textos para objetos, instalações, performances que poderiam ser executados no próprio espaço ou mesmo em casa. A ideia não era acumular objetos e expô-los (em verdade, os objetos sequer ficavam guardados), mas gerar interpretações. No texto de apresentação no site do projeto³, o curador faz a comparação da exposição e dos seus textos com a noção de partitura musical. Passados mais de 20 anos da criação do projeto, *Do It* já aconteceu em mais de 50 locais diferentes ao redor do mundo, de acordo com a Independent Curators International⁴, e reúne instruções de dezenas de artistas como Marina Abramovic, Matthew Barney, Lygia Clark, Felix Gonzalez-Torres, Bruce Nauman, Yoko Ono, Nam June Paik e Lawrence Weiner entre tantos outros que podem ser conferidos no site do projeto.

Por enquanto, fiquemos com estas duas ideias:

- livros como exposições;
- arte como instruções para execução de objetos e performances.

3 http://projects.e-flux.com/do_it/itinerary/itinerary.html [consultado em 31/1/18].

4 <http://curatorsintl.org/special-projects/do-it> [consultado em 31/1/18].

2. Agora, adentremos uma exposição:

A primeira coisa que se vê é o registro de um processo: um homem que, durante certo tempo, ia até as lixeiras nas calçadas de sua rua e recolhia latas de refrigerante torcidas, cascas de frutas, copos partidos, utensílios de cozinha e outros restos. Munido de balde, esponja, escova de dentes, lixa, toalhas brancas, ele limpava os lixos, polia. Higienizadas as peças, levava-as embora. Depois, desamassava as latas, preenchia com líquido, recompunha o lacre; enchia a casaca de uma banana com materiais diversos e, delicadamente, costurava o invólucro da fruta. Restaurava, um a um, os lixos que havia resgatado. Finda esta etapa, saía pela manhã levando os novos objetos numa sacola. Entrava num supermercado qualquer e os recolocava em circulação: a lata entre as latas; a fruta entres as frutas; e assim por diante.

Seguimos adiante pela exposição e encontramos um novo trabalho. Nele vemos um senhor: ele dispõe, no solo, lado a lado, uma pá dessas usadas em obras e uma colherinha de café. Ao lado dos instrumentos, um monte de terra, cinquenta quilos de terra, nos é informado. Do outro lado da cena, um ponto marcado no chão. O senhor aproxima-se da pá e da colherinha. Pega a colherinha, vai até o monte de terra, dá uma colherada no monte de terra. Com todo cuidado, carrega a porção de terra até o ponto no outro extremo da cena. Coloca a terra no chão e volta para o monte de terra, onde ainda há cinquenta quilos menos uma colherada. Ele mete mais uma vez a colherinha no monte, acumula mais um tantinho de terra, atravessa a cena e deposita uma segunda colherada sobre a pequena porção transportada anteriormente. Volta ao monte de terra. Nova colherada. Nova travessia. Novo depósito de terra sobre o mesmo ponto. Vemos o senhor repetir incontáveis vezes esse gesto mínimo até transportar todos os cinquenta quilos de terra de um extremo a outro da cena. A pá não é tocada em nenhum momento da ação.

Deixamos a ação do homem com a colherinha para trás. Avançamos pelo espaço expositivo e, numa sala, encontramos uma cômoda. As suas gavetas estão completamente cheias de coisas cotidianas. Mas há uma gaveta vazia. Não há nada na gaveta. Poderia se distribuir melhor os objetos, aproveitando essa gaveta ociosa, é o pensamento natural. Porém, não é possível fazê-lo. Somos informados pelo texto do artista de que é uma gaveta *de guardar vazio*.

Caminhamos mais um pouco pela mostra, e outro trabalho nos faz parar. Estamos diante de uma prateleira. Ela está cheia de cadernos. Retira-se o primeiro caderno, olha-se a primeira página. Nela, registrada à caneta, uma sequência de números: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12... e então a sequência de números escritos manualmente se interrompe. No lugar da continuação dos números, digamos 834, 835, 836, o que lemos é a anotação de uma data aparentemente aleatória. Depois do registro dessa data, a sequência de números é retomada e prossegue, dando continuidade ao numeral que havia sido grafado imediatamente antes do surgimento da data. Essa continuação só é interrompida pelo surgimento do registro de uma nova data ao pé da página. É o dia seguinte ao que víamos antes. Percebemos: as datas se referem ao dia em que a sequência numérica foi grafada no caderno. E assim por diante, página a página, a sequência de números não para, a cada dia são registrados no caderno: a) mais alguns números respeitando a contagem e; b) a data marcando o dia em que se registrou esse trecho da sequência numérica. Devolvemos o caderno à prateleira e retiramos outro volume. Números e mais números, cada vez maiores, mas sempre na sequência crescente. Sempre com o registro do dia em que se anotou os números. Todos os cadernos são assim, um depois do outro, registrando essa anotação, dia após dia, da sequência numérica crescente. Do 1 até? Folharemos todos os cadernos, reviveremos todos os números?

Se seguirmos pela exposição, ainda encontraremos o registro de uma ação que espalhou a palavra *não* pela cidade, através da colagem de cartazes, pichações, inscrições, etc. E depois, a história de um hotel cuja planta reproduz o formato de um inusitado mapa: a área formada por linhas ligando as localizações dos campos de extermínio nazistas. E a lista de trabalhos é longa. E variada.

Contudo, recorro o comentário que fiz no primeiro parágrafo desse texto: a ficção também anda por essas páginas que escrevo. E a imaginação seria convocada para a leitura. Pois bem: os trabalhos de arte citados nesse capítulo são descrições minhas de cenas extraídas de livros de Gonçalo M. Tavares, mais especificamente, de *Matteo perdeu o emprego*, *O senhor Calvino*, *O senhor Juarroz* e *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Essa exposição pela qual passeamos, portanto, não existe. Ou não existe *ainda*? Ou existe?

3. Aproximar o trabalho do escritor Gonçalo M. Tavares das artes visuais não chega a ser uma ousadia. Fui seu aluno na pós-graduação em Artes da Escrita na Universidade Nova de Lisboa em 2012. Lembro-me que nossa sebenta de conteúdos para o semestre trazia trechos de Nietzsche, Clarice Lispector, fotos de performances de Marina Abramovic e trabalhos de Ilya Kabakov. Mas até aqui estaríamos presos a um biografismo rasteiro. Sim, Gonçalo tem interesse por artes visuais. E quantos outros escritores também o têm?

Podemos aproximar Gonçalo do campo das artes visuais por meio de seu trabalho. De um modo bastante explícito, essa relação é visível no seu contato com o coletivo artístico português *Os espacialistas*. Na obra de Gonçalo, nota-se a presença do coletivo em projetos gráficos, capas, intervenções gráficas, como se pode ver, por exemplo, em *Uma viagem à Índia*, *Matteo perdeu o emprego* ou em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Mas é no projeto *Atlas do corpo e da imaginação* que a relação se torna ainda mais evidente. Há uma

simbiose entre os trabalhos de Gonçalo e dos Espacialistas neste livro que tem origem no texto do doutoramento do escritor. Texto que virou objeto de uma série de projetos e narrativas fotográficos dos artistas, que, por sua vez, receberam a interferência de novos textos de Gonçalo. As fotos e as notas unem-se formando as margens, ou as molduras, das páginas do *Atlas*, provocando os olhos, suscitando novas direções e possibilidades de leitura, imantando o texto original com novas camadas de sentido.

Em outra abordagem, também não nos é impedido traçar um paralelo entre uma das lógicas que regem a escrita de Gonçalo até hoje e uma das lógicas das artes visuais desde a segunda metade do século 20 para cá. Quanto à lógica relativa às artes visuais, Michel Archer nos diz:

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas [...] Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material de arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal, e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida [...] Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, ao lado dos artistas tradicionais há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou cultivo de plantas. (Archer, 2013: IX)

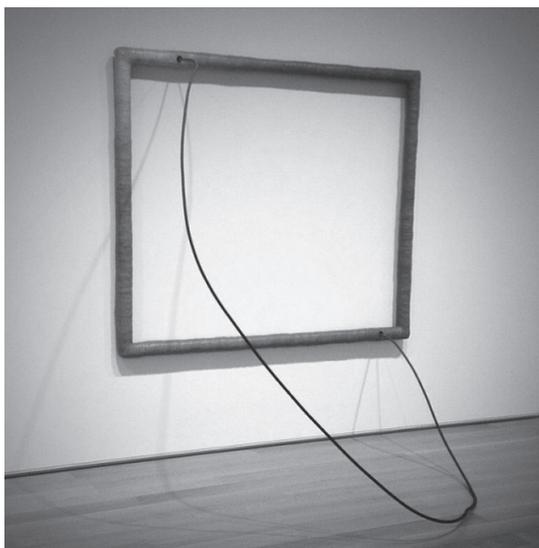
Archer está nos falando do que Arthur Danto chama do “desaparecimento do puro” (Danto, 2006: XV) nas artes, referindo-se à explosão de suportes e materiais artísticos para muito além da pintura e da escultura, as manifestações sinônimo de arte até o modernismo (apesar dos *assemblages* e de toda a variedade do dadaísmo). Um dos efeitos mais conhecidos desse cenário é a inespecificidade do que é

arte. É comum o público de exposições de artes deparar-se com objetos, estruturas ou performances e indagar-se: o que é isso? Não há mais o conforto da definição: é um quadro. É uma escultura. É preciso lidar com o que não tem nome, com o que ainda não possui uma gaveta mental onde possa ser guardado junto com seus semelhantes.

De certo modo, esta lógica é observável na produção de Gonçalo M. Tavares. Se todos os seus livros são livros, não fugindo do suporte tradicional da escrita literária, podemos afirmar que a especificidade termina aí. Não que Gonçalo seja o único autor a bagunçar conceitos anteriormente estáveis na literatura, a produzir “frutos estranhos”, como nos fala Garramuño (2014) sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Poderíamos, inclusive, afirmar que a desestabilização das categorias literárias é uma característica do hipercontemporâneo. Mas Gonçalo o faz com muita intensidade e frequência. Se nas artes falávamos de pintura e escultura como suportes tradicionais e anteriormente puros, acredito que possamos estabelecer um paralelo literário com as formas do romance, do conto, da poesia e do ensaio. Pois, no conjunto de mais de quarenta livros de Gonçalo M. Tavares, será muito raro encontrar títulos que se adequem não sem muito esforço à tradição dos gêneros literários. Pensemos em *Short Movies* (2011). Em um primeiro momento, um leitor que folheie este livro encontrado na prateleira de ficção, observará textos breves e pensará que a soma de ficção com textos breves certamente oferecerá a leitura de contos. Contudo será muito difícil que alguém que busque narrativas ficcionais à moda de Poe, Cortázar, Tchekhov, ou mesmo Borges, saia satisfeito da leitura deste livro. As ações são mínimas, quando não existentes. Gonçalo faz um esforço de pintar ou filmar com palavras. Interessa-se muito mais por formar imagens na mente do leitor, por construir cenas, do que por contar histórias, revelar acontecimentos, narrar ações. Ou como diz o autor em uma breve nota na edição brasileira:

Tentativa de levar a escrita do cérebro aos olhos e de não a deixar sair daí. Evitar que se pense, transferir tudo para uma questão óptica. Não penses, vê – e vê, não penses. Mas ver o que nos é mostrado e ver ainda o resto. Ao lado, em cima, em baixo, antes, depois. (Tavares, 2015)

Poderíamos aqui também tratar dos livros da série *O Bairro*, no seu conjunto e também individualmente, ou das tabelas literárias de *A perna esquerda de Paris seguida de Roland Barthes e Robert Musil*, ou de *Canções Mexicanas* e *Animalescos* ou de *O homem ou é tonto ou é mulher*⁵, *Matteo perdeu o emprego* e, claro, do já citado *Atlas do corpo e da imaginação*. O que são esses livros? Em que prateleiras os encaixo? Segundo quais expectativas começo a ler?

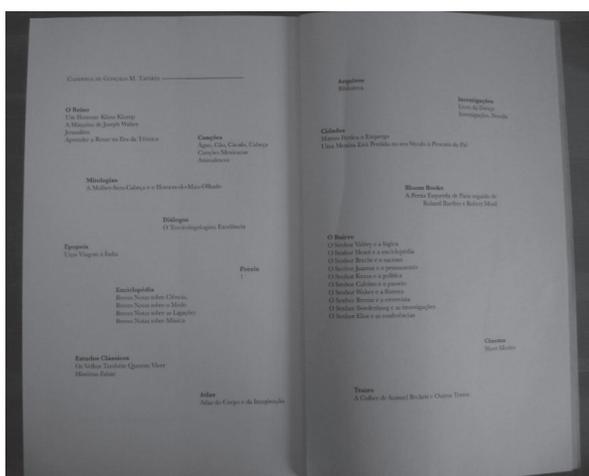


Eva Hess, *Hang up* (1966)

Créditos da imagem: Mark B. Schlemmer CC BY 2.0

5 Escrito originalmente para teatro e catalogado nas livrarias brasileiras como poesia.

O que é *Hang up*, de Eva Hess? Analiso-o como um quadro ou como uma escultura, pode-se perguntar alguém numa exposição. Imagino que muitas vezes seja esse efeito desestabilizador uma das reações provocadas pelos livros de Gonçalo. Deve-se desenvolver uma nova rede de expectativas e de modos de pensar para lidar com esses produtos classificados pelo próprio autor fora do sistema romance-conto-poesia-ensaio. Ou, como declarou Gonçalo, em uma entrevista por ocasião do lançamento de *Uma viagem à Índia*: “Prefiro sempre a palavra texto, precisamente porque dá espaço para tudo. Mesmo outros dos meus livros, em que o género parece melhor definido, nunca estão numa categoria, num cânone” (Tavares, 2011).



“Mapa” do universo de livros de Gonçalo M. Tavares, encontrado nas páginas finais de *A Mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado* (2017)

Parece-me que esta é uma perspectiva a se desenvolver na aproximação do trabalho de Gonçalo M. Tavares com a produção contemporânea de artes visuais. Porém, não é por aí que vou andar.

4. Quero retomar os livros-como-exposição de Siegelau. Quero retomar a ideia do livro de instruções para obras de arte que serve de base para a exposição em processo *Do it*, de Hans Ulrich Obrist. Quero retomar as cenas dos livros de Gonçalo que descrevi como se fossem partes de uma exposição. E a isso quero acrescentar algumas ideias.

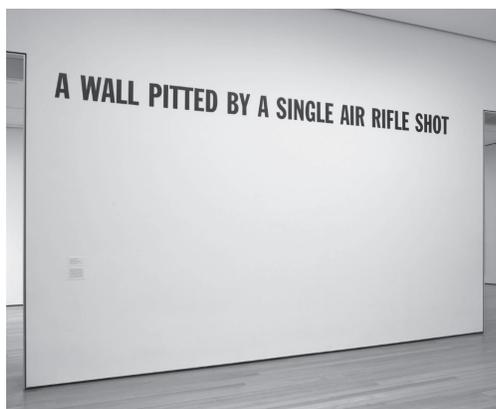
Em 1968 a revista *Art international* publicou um texto de Lucy Lippard e John Chandler que trazia o título *A desmaterialização da arte*. Leiamos o primeiro parágrafo:

Durante os anos 60, os anti-intelectuais e emocionais/intuitivos processos de produção artística – característicos das duas últimas décadas – começaram a ceder lugar a uma arte ultraconceitual que enfatiza quase exclusivamente o processo de pensamento. À medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo. **Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto.** (Lippard & Chandler, 2013: 151) [Grifo nosso]

Sabemos hoje que o objeto não chegou a ficar obsoleto no mundo da arte. Mas é possível pensar que ele não reina mais sozinho. Ainda na década de sessenta, alguns artistas, como Sol LeWitt já declaravam que “Na Arte Conceitual, a ideia do conceito é o aspecto mais importante da obra [...] Este tipo de arte [...] Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como um artesão”. (LeWitt, 2013:176-177). Ainda com Sol LeWitt, lemos que “Ideias em si podem ser trabalhos de arte [...] Nem todas as ideias precisam ser transfor-

madas em algo físico” (LeWitt, 2013b: 206) e também que “Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores. Mas pode ser que ele nunca alcance o observador, ou pode ser que nunca saia da mente do artista” (Idem).

A década de 60 e o início dos anos 70 são um momento muito poderoso (seja por questões conceituais, seja pelo enfrentamento ao mercado de arte) de desestabilização do objeto artístico até o nível da defesa de sua desmaterialização como podemos observar pelas colocações de Lippard e Chandler e de Sol LeWitt e pelos livros-exposição de Siegelau e por uma série de trabalhos que começavam a tomar forma nesse período, como, por exemplo, a obra de Lawrence Weiner, que, num resumo de todo o seu processo, teria percebido que “os observadores poderiam experienciar o mesmo efeito que Weiner desejava simplesmente lendo uma descrição verbal do trabalho”⁶ (Guggenheim, *n.d.*)



Lawrence Weiner, *A wall pitted by a single air rifle shot*

Crédito da imagem: MoMA

6 Em inglês no original (tradução nossa).

Weiner, aliás, tem reconhecida como obra *Statements*, uma declaração em três tópicos, que vai ao encontro de Lippard e Chandler, LeWitt e da desmaterialização da arte: “1) o artista pode construir a peça; 2) a peça pode ser fabricada; 3) a peça não precisa ser construída”⁷.

Retomo essas ideias fundadoras da arte conceitual que, se não se tornaram hegemônicas, ecoam até hoje para cruzá-las com as ideias da exposição *Do It* e dos livros-como-exposição de Siegelaub. E, com estes cruzamentos, olhar para uma parte relevante da escrita de Gonçalo M. Tavares. Levo ainda em consideração a provocação de Arthur Danto: a respeito do ensaio seminal *Art after philosophy* (1969), no qual o artista Joseph Kosuth se posiciona sobre a arte conceitual com declarações como “a viabilidade da arte não está conectada à apresentação de uma experiência de tipo visual” (Kosuth, 2013: 223) e “Um trabalho de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte” (Idem: 221), Danto arrisca que o ensaio “pode ser na verdade ele próprio uma obra de arte” (Danto, 2006: 17). Assim, pensando que livros podem ser exposições, que instruções podem ser arte, que ensaio pode ser uma peça de arte visual, proponho olhar para uma série de cenas, páginas e capítulos de Gonçalo M. Tavares como trabalhos de arte conceitual.

Este olhar extraliterário sobre o autor português tem um primeiro fundamento no fato notório de que Gonçalo valoriza em alta medida as ideias e os conceitos, talvez até acima de questões literárias da tradição do romance, como construção de personagem, enredo, cena, diálogos. O poder de uma ideia para gerar pensamento para si e

7 No original em inglês: “1) The artist may construct the piece. 2) The piece may be fabricated. 3) The piece need not be built.” (tradução nossa)

para os outros. Ele já declarou tantas vezes que “livros são máquinas de pensar”, que seria impossível citar aqui a fonte original desta sua expressão. Mas fiquemos com outra resposta dele a uma entrevista:

Por exemplo, eu designo alguns livros que fiz como “bloom books”, outros como “investigações”. Enfim, tento por vezes dar-lhes o nome que me parece mais próprio. Mas alguns textos não sei mesmo o que são. O importante é que façam pensar, aumentem a lucidez do leitor, provoquem se possível reações, outras criações etc. (Tavares, 2007)

Quero dizer: assim como artistas conceituais, Gonçalo dá ênfase na ideia e no que essa ideia tem de poder de produzir pensamento para si e para os outros, independente da forma adotada.

Avançando nesse raciocínio, sobre a ênfase no poder das ideias, parece-me que Gonçalo pensa voluntaria ou involuntariamente objetos, performances, ações, happenings como veículos para conseguir ativar a máquina de pensar na qual pretende transformar seus livros. Se não chega a materializar *as peças* ou a escrevê-las explicitamente em forma de instrução, ele nos faz ver esses objetos e ações. E aí lembro do alerta de Lippard e Chandler: “Não visual não deve ser confundível com não visível” (Lippard & Chandler, 2013: 160)

Por exemplo, não consigo ler em *Matteo perdeu o emprego* a cena do personagem Baumann, que “restaura lixo” e devolve ao mundo do mercado e do comércio, sem, de alguma maneira, pensar no *Projeto Coca-Cola* do artista brasileiro Cildo Meireles⁸. O mesmo se

8 Em 1970, Cildo Meireles imprimiu em letras brancas, em uma série de garrafas de vidro retornáveis de Coca-Cola, mensagens que questionavam a ditadura brasileira ou ensinavam a fazer coquetel molotov, por exemplo. Essas garrafas, por serem retornáveis, voltavam à fábrica, onde eram preenchidas com o líquido escuro criando um alto-contraste com as letras brancas das mensagens. Assim, as mensagens impressas passavam a circular por supermercados, armazéns, bares, etc.

dá quando leio em, *O senhor Calvino*, o capítulo no qual o senhor transporta o monte de terra de um lado a outro com uma colherinha de café sem ceder à tentação da pá que está à sua disposição: visualizo essa cena e sou remetido diretamente a trabalhos como *Sometimes making something leads to nothing*⁹ e outras performances e ações que lidam com a exaustão, o vazio, a repetição, a disciplina, a insistência, ou a resiliência.

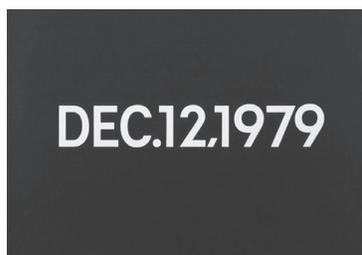


Crédito da imagem: frame do Youtube

Ou, ainda, quando leio em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* sobre o homem que, diariamente, segue preenchendo cadernos com a sequência numérica do 1 ao infinito e registrando a data de cada dia em que realizou a atividade, quando leio sobre isso e imagino este esforço, sou remetido, por exemplo, a On Kawara

⁹ Nessa ação, o artista Francis Alÿs empurrou um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México, por cerca de nove horas, até o seu total derretimento.

e trabalhos como a *Today series*¹⁰ ou *One million years*¹¹ e a outras manifestações artísticas que lidam com a passagem do tempo e sua apreensão.



On Kawara, *Wednesday, Dec. 12, 1979 (Today series)*

Crédito: MoMA

Em resumo: vejo muitos trabalhos de arte conceitual quando leio Gonçalo M. Tavares e muitos mais poderia citar aqui em um texto praticamente interminável. E é importante notar que não estou sozinho nesse olhar. Para narrar um pequeno episódio, recupero antes mais uma citação de Lucy Lippard e Chandler:

Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em alguma data futura. O artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica que não é menos arte do que trabalhos concretos. (Lippard e Chandler, 2013: 160)

10 Entre 1966 e 2013 (data do seu falecimento), seguindo regras bastante restritas (quanto ao uso de cor, disposição dos elementos na tela, etc.), o artista pintou um quadro para cada dia. O modelo era simples e sempre o mesmo: fundo monocromático com a data registrada no centro. Foram mais de três mil quadros.

11 São dois livros. No primeiro, chamado *Past*, estão registrados todos os dias dos anos entre 998.031 A.C. e 1969 D.C. O segundo livro se chama *Future*, e começa no ano de 1993 DC e vai até o ano 1.001.992 DC.

Assim como o trabalho de Gonçalo me remete a uma série de manifestações artísticas, ler esse trecho de Lippard me remeteu a Gonçalo e a uma notícia. Explico: entre os tantos textos do autor nos quais vejo ideias para arte conceitual, está um capítulo de *Matteo perdeu o emprego* intitulado *Kashine e o não*.

Kashine, o tal rapaz de dezasseis anos, de facto decidiu fazer isto: espalhar o *não* por onde passasse. Simplesmente esta pequena palavra, sem qualquer comentário: *não*.

Nos cartazes que anunciavam uma estreia de teatro, Kashine, sem ninguém ver, escreveu *não*.

No muro que dividia duas propriedades, Kashine escreveu *não*.

Numa série de panfletos publicitários que anunciavam produtos alimentares, de higiene, e os seus preços, Kashine escreveu *não*.

Na caixa de correspondência de um condomínio, *Kashine* escreveu *não*. (Tavares, 2010:109)

Assim começa *Kashine e o não* e assim segue: com o personagem espalhando *nãos* pelos mais variados pontos de sua cidade. Obviamente ao ler este texto pensei em projetos de intervenções urbanas, imaginei como seriam, tracei paralelos com outros projetos. Contudo, materializando a predição feita por Lippard de que “Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em alguma data futura”, descobri uma notícia no site *Shifter*: “Crianças escrevem ‘não’ em novo projeto de arte urbana”. Eis: o artista português Barato levou a cabo em 2016, em conjunto com um grupo de crianças da cidade de Abrantes, o projeto intitulado *Kashine e o não*. Ele e as crianças espalharam a palavra *não* por diversos pontos de Abrantes e registraram o resultado do trabalho.



Barato, Kashine e o não

Foto do site do artista

De certa forma, é como se o texto de Gonçalo houvesse ido parar em um livro como o volume que reúne as instruções da exposição *Do It*, de Hans Ulrich Obrist. A proposição escrita para uma potencial manifestação física ganhou corpo e forma. O que era visível tornou-se visual.

5. É claro que não estou tentando dizer que a produção de Gonçalo M. Tavares não é literatura. Talvez esteja dialogando com uma citação de Mario Bellatin feita por Natália Brizuela, de que em nosso tempo tudo é arte, de que “a literatura assume a categoria de prática artística” (*apud* Brizuela, 2014: 81). A já debatida ideia da hibridização e do desfazer-se das fronteiras não só entre gêneros, mas também entre campos artísticos. Talvez.

Mas de fato o que se arrisca aqui é a ideia de se ler e olhar Gonçalo como escritor e também como artista conceitual. A narração, a ficção e o uso da palavra e do suporte livro, sabemos por trabalhos como os de Sophie Calle, Joseph Kosuth, Joan Fontcuberta e outros tantos e tão variados nomes e aplicações, já são ferramentas assimiladas pelas artes visuais há décadas. A desnecessidade do objeto é uma questão posta há quase 50 anos. Há toda uma corrente artística com suas raízes em Duchamp e mais claramente em Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Art & Language, Fluxus, entre outros artistas, coletivos e movimentos, que coloca a ideia, o conceito como ponto central do trabalho com artes. Pensando assim, parece-me que é muito plausível chamar Gonçalo de artista. Um artista literário, um escritor conceitual, um artista da literatura. Alguém que encarna a proposição de Lucy Lippard e John Chandler, que afirma que “Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor” (Lippard & Chandler, 2013: 164).

Mais do que a busca por um carimbo ou uma nova prateleira para a escrita de Gonçalo, o que se propõe ao perceber esta ambivalência entre escritor e artista é a possibilidade e talvez até a necessidade do deslocamento ou da complementação do nosso olhar ao encarar seus livros. Uma ideia de ler Gonçalo M. Tavares, sim, com ferramentas dos estudos literários, da teoria da literatura, mas também com o olhar de quem vai a uma exposição de arte conceitual. É possível que muitos já lancem esse tipo de olhar de modo instintivo, porque Gonçalo nos convoca para isso. Mas, tendo essa postura em mente, é possível, por exemplo, não apenas colocá-lo em diálogo com Kafka, com Calvino, com a literatura portuguesa, como se costuma fazer. É possível pô-lo em diálogo com Duchamp, Marina Abramovic, Francis Alÿs, On Kawara. E isto é um reflexo mínimo. Também é possível se receber um livro de Gonçalo pensando no seu peso, no

seu volume, na disposição visual das informações, por que não? É um pensamento que se abre e que começo a elaborar: como olhar a escrita literária enquanto arte conceitual¹²? O que me parece justo é que, no marco da hipercontemporaneidade, se aceitamos falar em campo expandido da literatura, se a literatura expande seu campo, é necessário também que nós leitores alarguemos os seus modos de ler (e ver) os livros.

Por fim, é possível que, para definir Gonçalo M. Tavares como um artista, falte o gesto de Duchamp: deslocar o objeto e chamá-lo de arte. Quem deve fazer esse gesto: os leitores ou o autor?

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michel (2012). *Arte contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- BARRY, Roberto (1969). *Inert gas series*. In: SIEGELAUB, Seth (ed). *March 1969*. Disponível em <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf> [consultado em 31/01/2018].
- BRIZUELA, Natalia (2014). *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DANTO, Arthur (2006). *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora.
- GARRAMUÑO, Florencia (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GUGGENHEIM MUSEUM (n. d.). *Lawrence Weiner*. Disponível em <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/lawrence-weiner> [consultado em 31/01/2018].

12 Acredito que esta condição não é exclusiva de Gonçalo M. Tavares e que há uma série nomes que vem exigindo uma ampliação do olhar. Cito rápida e brevemente a brasileira Veronica Stigger e a portuguesa Patrícia Portela.

- LEWITT, Sol (2013). “Parágrafos sobre arte conceitual”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 176-181.
- LEWITT, Sol (2013b). “Sentenças sobre arte conceitual”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 205-207.
- KAUR, Diana (2015). *Seth Siegelauub’s manifesto – A discourse analysis of The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. Tese de Mestrado em Art History, Criticism and Conservation – Södertörn University, Huddinge. 89 pp.
- KOSUTH, Joseph (2013). “Arte depois da filosofia”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 210-234.
- LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. “A desmaterialização da arte”. *Arte & ensaios*. 25: 151-165. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf [consultado em 31/01/2018].
- MARTINETTI, Sara (2012). *Cronology*. RAVEN ROW. Disponível em <http://www.ravenrow.org/texts/39/> [consultado em 31/01/2018].
- SHIFTER. *Crianças escrevem “não” em projeto de arte urbana*. Disponível em <https://shifter.pt/2017/01/criancas-escrevem-nao-em-novo-projeto-de-arte-urbana/> [consultado em 31/01/2018].
- TAVARES, Gonçalo M. (2010). *Matteo Perdeu o Emprego*. Lisboa: Porto Editora.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007). *O senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007). *O senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- TAVARES, Gonçalo M. (2014). *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Lisboa: Editorial Caminho.

- TAVARES, Gonçalo M. (2010). *Uma viagem à Índia*. Rio de Janeiro: Leya Brasil.
- TAVARES, Gonçalo M. (2011). *Short Movies*. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2015). *Short Movies*. Porto Alegre: Dublinense.
- TAVARES, Gonçalo M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2011). *Entrevista com Gonçalo M. Tavares: Epopeia de Prémios*. Disponível em <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/entrevista-com-goncalo-m-tavares-epopeia-de-premios=f610015> [consultado em 31/01/2018].
- TAVARES, Gonçalo M. (2007). *Entrevista: Gonçalo M. Tavares “Ler para ter lucidez”*. Disponível em http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-_imprimir.html [consultado em 31/01/2018].

SOB O SIGNO DE CHRONOS E KAIRÓS: A NARRAÇÃO DO TEMPO EM LOBO ANTUNES

UNDER THE SIGN OF CHRONOS AND KAIRÓS:
THE NARRATION OF TIME IN LOBO ANTUNES

Tatiana Prevedello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O projeto literário de António Lobo Antunes engloba, entre as muitas peculiaridades de sua técnica romanesca, a produção de sentidos ficcionais que questionam a linearidade temporal. O propósito do presente estudo é analisar, no romance *Eu hei-de amar uma pedra*, a forma como a organização do tempo está articulada sob o signo de Chronos e Kairós. No âmbito interpretativo são consideradas as formulações hermenêuticas de Paul Ricoeur, explanadas, sobretudo, em *Tempo e narrativa*. Para Ricoeur o ato de ler é o responsável pela efetuação do texto, pois tanto na produção historiográfica, quanto na literatura, essa ação concretiza uma intencionalidade que tem por base a refiguração do tempo, comum à história e à ficção. A representação do tempo histórico, configurado na narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra*, utiliza elementos que Ricoeur denomina “conectores do tempo vivido e do tempo universal”, mediados por instrumentos como o calendário, a ideia da sequência de gerações, o arquivo documental-fotográfico e os vestígios. O exame do texto, não na ordem sequencial conformada pela formatação gráfica e física do objeto livro, mas sob o viés de uma (im)possível linearização do tempo histórico, a partir de um marco inaugural, ou evento fundador, que remete ao início dos episódios dessa ficção e permite a hipotética atribuição de “datas” aos

acontecimentos, mostra a consciência do tempo destruidor, pois o que subsiste é a força erosiva da sucessão dos dias em relação aos objetos e indivíduos.

Palavras-chave: Chronos, Kairós, tempo, narrativa, Lobo Antunes

ABSTRACT

The literary project of António Lobo Antunes includes, among the many peculiarities of his romanesque technique, the production of fictional meanings that question the temporal linearity. The purpose of this study is to analyze, in the novel *I shall love a stone*, how the organization of time is articulated under the sign of Chronos and Kairos. In the interpretative scope are considered the hermeneutic formulations of Paul Ricoeur, explained, especially, in *Time and narrative*. For Ricoeur, the act of reading is responsible for effecting the text, because in historiographic production, as in literature, this action concretizes an intentionality that is based on the refiguration of time, common to history and fiction. The representation of historical time configured in the narrative of *I shall love a stone* employs elements that Ricoeur calls “connectors of time lived and of universal time”, represented by instruments such as the calendar, the idea of the sequence of generations, the documentary-photographic archive and the vestiges. The examination of the text, not in the sequential order conformed by the graphical and physical formatting of the book object, but from the perspective of an (im)possible linearization of historical time, from an inaugural landmark, or founding event, which refers to the beginning of the episodes of this fiction and allows the hypothetical assignment of “dates” to events, shows awareness of the destructive time for what subsists is the erosive force of the succession of days in relation to objects and individuals.

Keywords: Chronos, Kairos, time, narrative, Lobo Antunes

1. “... UM DOS RELÓGIOS A RECORDAR-SE DE UMA HORA QUALQUER”: A VIDA SUSPensa NO PÊNDULO DAS HORAS
 A ação de contar uma história na perspectiva do narrar, inventar ou imitar, agrega um conjunto de sentidos que supõem um tempo, não mais presente, no qual a linguagem e a memória constroem uma intriga. O principal problema que gravita entre a identidade estrutural da função narrativa e a exigência de verossimilhança de toda a obra narrada é a qualidade temporal da experiência humana, pois a forma de expressão de um texto é, por excelência, temporal. Desdobrar, ou (des)ordenar uma história ficcional, construída como um jardim borgeano de veredas que se bifurcam, em que o estatuto da temporalidade linear, uniforme e absoluta é colocado em descrédito para permitir que se instaurem infinitas séries de tempos “divergentes, convergentes y paralelos” a engendrar uma “trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que (...) se ignoran” (Borges, 2012: 116), talvez seja um dos intentos que subjazem na maioria dos romances de António Lobo Antunes.

Em *Tempo e narrativa* Ricoeur observa que “(...) o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (Ricoeur, 2010a: 9). A síntese heterogênea que congrega finalidades, causas, acasos, originados na unidade temporal de uma ação total e completa, nos conduz a questionar o que possibilita a conexão entre os diferentes instantes de um tempo ordenado a fim de edificar, narrativamente, uma história.

O entendimento ficcional sobre o tempo, agregando a esse termo as suas valorações míticas mais primitivas, sustenta a aparente dicotomia entre Chronos e Kairós. Chronos (Χρόνος) ordena o irreversível suceder que se opera entre o passado, o presente e o futuro, de modo que nada do que ocorreu possa vir a ser desconstruído, assim como

não é possível visualizar com nitidez o que virá a acontecer. Kairós (καῖρός, o “momento certo” ou “oportuno”) figura a distensão temporal, na qual o presente se inscreve na duração memorialística dos eventos passados e nas variações imaginativas sobre as projeções futuras (García, 2007: 1). Os gregos personificaram em Chronos a linearidade temporal, que consome o indivíduo até sua morte, tal como analisa Campillo (1991: 39): “El Tiempo es, pues el dios soberano, el dueño del mundo, que ejerce sobre él un poder despiadado y destructor. Pero es también el Juez que juzga acerca de todo, pues ve todo lo pasado y lo venidero, y reparte y equilibra la suerte o fortuna de cada cual”.

A simbologia da temporalidade, sucessiva e mensurável, é figurada por este deus de proporções gigantescas, o qual se alimenta de seus próprios filhos, tal como Francisco Goya retratou na tela *Saturno devorando a um hijo*:



IMAGEM 1: *Saturno devorando a un hijo*

Fonte: GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Saturno devorando a un hijo*. 1820-1823. Pintura mural. 1,46 x 0,83cm. Madri: Museu do Prado.

A representação, ou negação, do tempo das horas, em *Eu hei-de amar uma pedra*, fornece alimento ao insaciável Chronos em todos os planos narrativos que estruturam o texto. Nele as imprecisões do “presente eterno” conformam a existência das personagens em suas múltiplas projeções ficcionais, independente desse tempo estar situado no romance como um passado que jamais se consuma – “As coisa não acabam quando a gente pensa que ideia, supomos que terminaram e aí estão elas no interior de nós” (Antunes, 2004: 565) – ou em um futuro indefinido em relação às expectativas que estão a ser apresentadas: “como lhe sucede morrer se os relógios se calam visto que no caso de alguém impedir os movimentos do pêndulo nenhum de nós respira” (Antunes, 2004: 365-366). As ações e os sujeitos “querem” ser controlados por “relógios de ponteiros ao longo do corpo desinteressados do tempo” (Antunes, 2004: 17), mas acabam por se resignar à voracidade do “deus” que os consome.

Kairós, por sua vez, é simbolizado como um deus menor. A iconografia, tal como exemplifica o afresco de Francesco Salviati, o retrata como uma espécie de anjo deformado, com a cabeça raspada e uma longa mecha de cabelo na frente. A representação temporal de Kairós designa, em uma esfera qualitativa, o momento oportuno e fugidivo, do qual deriva a felicidade e a mudança (Valencia García, 2007: 1). Esse aspecto pode se relacionar com a distensão da alma, noção apresentada por Santo Agostinho:

(...) pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma. Portanto, disse-me, eu Vo-lo suplico, meu Deus, que coisa meço eu, quando declaro indeterminadamente: ‘Este é duplo daquele outro’? Sei perfeitamente que meço o tempo, mas não o futuro, porque ainda não existe. Também não avalio o presente, pois não tem extensão,

nem o passado, que não existe. Que meço eu então? O meço eu então? O tempo que presentemente decorre e não o que já passou? (Agostinho, 2004: 334)

Kairós constitui a deidade do momento decisivo que, em sua versão cristã, reflete o tempo da plenitude, a ocasião temporal que é invadida pela eternidade. Campillo (1991) ainda destaca três características peculiares atribuídas a Kairós: a primeira remete a sua raridade ou excepcionalidade, pois sendo definido como “ocasião” ou “oportunidade”, entende-se que este momento específico seja sempre único, passageiro e irreptível, o que significa que “*kairós* no es nunca presente: pertenece siempre al pasado o al porvenir; es lo que aún no ha llegado o lo que ya se ha ido; lo aún inminente o lo ya ausente; lo que está por suceder o lo que ya ha sucedido” (Campillo, 1991:60); a segunda característica considera que se é a junção do tempo e do espaço que se denomina “ocasião” ou “oportunidade”, Kairós é o tempo do acontecimento; a terceira característica indica que Kairós é a “ocasião” ou “oportunidade” adequada para a “decisão” e propícia para a “ação”, pois “*kairós* no es un simples estado de cosas ni una simple disposición del ánimo, sino el cruce entre ambos, y esse cruce se produce justamente cuando el alma decide y actúa em el mundo, cuando las cosas se convierten en escenario y las personas em personajes” (Campillo, 1991: 64). O termo que equivale ao entendimento grego de “tempus” seria Kairós, e não Chronos, como normalmente se interpreta. Kairós representa, na condição de “tempus”, um elemento de complexa temporalidade, que se refere à qualidade do acordo e da mescla oportuna de elementos diversos. Em uma dimensão está o tempo de caráter objetivo, o qual se repete de forma cíclica, conforme a representação de Goya na tela em que Saturno devora um de seus filhos. Na outra dimensão, contudo, localiza-se um tempo subjetivo,

no qual o ser humano consegue encontrar a sua experiência temporal ao acionar recursos psíquicos como a memória, nostalgia ou expectativa. Esse tempo pode ser contraído, distendido ou conservado por meio de inúmeras combinações.



IMAGEM 2: *Kairos*

Fonte: SALVIATI, Francesco. *Kairos* (1552-1555).

Detalhe de uma parede (afresco). Roma: Palácio Sacchetti.

A representação do tempo, na produção romanesca de Lobo Antunes, se caracteriza como uma expressão da hipermodernidade à medida que se amalgama aos importante eventos históricos contemporâneos de Portugal, os quais se relacionam às significativas transformações da atual sociedade e incluem elementos como o fascismo, as lutas coloniais, a revolução democrática, a condição dos oprimidos, as manifestações socialistas e a problemática pós-

-colonial, além das vivências de caráter pessoal do escritor. *Em tempos hiper-modernos*, Lipovetsky e Charles (2004) defendem que a hipermodernidade, apresentada, entre outros aspectos, pelo declínio das grandes ideologias, o esvaziamento e a fragilização do “eu”, explicita a angústia e fragmentação do indivíduo, pois “as grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em expansão, os projetos históricos não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento do privado – instala-se a era do vazio (...)” (Lipovetsky; Charles, 2004: 23).

A exemplo da maioria dos romances de Lobo Antunes vemos, por exemplo, em *Ontem não te vi em Babilónia*, como o tempo se mostra indistinto e as limitações cronológicas inexatas. “Meia-noite” é a demarcação estrutural e cronológica que abre a incursão à narrativa que, ao contrário do que sugere a organização de seus capítulos, ordenados em uma sequência temporal linear, articula-se nos movimentos pendulares de múltiplos tempos vivenciados pelas personagens. Instaura-se um eterno circuito de anaforismos que, ao se repetirem, demonstram exilar os sujeitos insones em suas imprecisões memorialísticas, desencadeadas no transcurso das horas até o expirar do texto, que irá se amparar em outra convenção temporal, localizada no último capítulo do romance, nomeado “Cinco horas da manhã”. No romance está presente a negação da temporalidade convencional, embora a formatação da obra esteja pautada em capítulos que remetam ao ritmo mecânico dos relógios. Entende-se, assim, que a obsessão pelo tempo, no romance de Lobo Antunes, é uma evidência da tensão hipercontemporânea, a qual mostra o “tempo contra tempo, futuro contra presente, presente contra futuro, presente contra presente, presente contra passado” (Lipovetsky; Charles, 2004: 76).

Ordenar cronologicamente *Eu hei-de amar uma pedra* supõe, de antemão, um exercício senão falho, suscetível a falácias e emboscadas.

Daremos atenção, pois, nesse momento, à análise dos marcadores temporais que são fornecidos pelo próprio texto, com destaque para o relógio e o calendário, instrumentos entre o tempo vivido e o tempo universal que, conforme Ricoeur, engendram o tempo histórico (Ricoeur, 2004c: 176). Nesta obra os enredos, tal como “el jardín de senderos que se bifurcan”, se constroem simultaneamente, não pressupõem princípio ou fim, mas a sobreposição incessante e obsessiva de planos temporais articulados pela memória do(s) sujeito(s). Eles, à medida que o texto vai sendo composto, intercalam a tarefa de narrar a história. O referente que identifica as personagens, na maioria das vezes, não remete a nenhuma designação marcada pelo nome de batismo ou sobrenome de família. A construção das identidades das personagens está sujeita às circunstâncias e aos papéis que os atores narrativos são “convocados” a desempenhar ao longo do texto.

Uma coleção fotográfica é o objeto que desencadeia o princípio da incursão ficcional empreendida em *Eu hei-de amar uma pedra*. O marco temporal que inaugura o enredo é anunciado pela voz da personagem masculina mais expressiva do texto, o “pimpolho”. Este homem, na parte nomeada “As fotografias”, examina o primeiro retrato e, a partir da descrição que faz do mesmo, a narrativa passa a ser tecida. Esse indício temporal especifica que, na maturidade, um homem direciona o seu olhar para a infância. Enquanto recompõe mentalmente o estúdio fotográfico pertencente ao senhor Querubim, a existência que o circunda se desfaz na névoa do tempo e o passado do “pimpolho”, no momento em que é situado como contraposição para demarcar o suposto presente que está a narrar, passa a se configurar e trazer à tona os seus traumas e conflitos. Ele evoca os insultos proferidos pelo pai, ao dirigir-se à esposa e ao filho como “trambolhos” (Antunes, 2004: 18), no momento em que abandona a família e embarca para Paris para jamais retornar; o primo Casimiro,

que após a partida do pai do “pimpolho”, passa a envolver-se com sua mãe – “primo Casimiro que desde a ida do meu pai nos pagava o aluguer e entalava notas na jarra” (Antunes, 2004: 40) – e, depois, emigra para a América, país de onde também não retorna: “não volta conforme o seu avô não voltou, viajam, andam por fora, nunca têm saudades” (Antunes, 2004: 52); as visitas realizadas à madrinha de sua mãe “num segundo andar do Jardim Constantino longíssimo do Tejo” (Antunes, 2004: 20); a filha da madrinha “tão fugidia, tão nervosa” (Antunes, 2004: 31). Todos esses dilemas mostram, como analisa Ana Paula Arnaut (2012: 150-151) que, na obra de Lobo Antunes, é evidente a “obsessão pelos tópicos dos desamores e dos desafectos e, acima de tudo, pelo motivo extensional da ruína – física e psicológica – da casa e da família”.

A doença dos nervos atribuída à filha da madrinha da mãe do “pimpolho” é, todavia, uma invenção empregada para justificar o fato de a mesma ser mantida em confinamento pela sua condição de bastarda – “a mãe que lhe inventou a fraqueza do cérebro” (Antunes, 2004: 95); “(...) o pecado de uma filha sem (...) marido” (Antunes, 2004: 95) – por fim, expulsa de casa pelo “pimpolho” adulto, após a morte da madrinha:

Não sei há quanto tempo o pimpolho me mandou embora do segundo andar do Jardim Constantino, vinte, vinte e cinco anos, trinta, nem o que querem dizer vinte, vinte e cinco anos ou trinta para mim que desconheço os que tenho.

(...) se pensar na minha idade, suponho que setenta ou oitenta na tarde em que o pimpolho

(porque era tarde, era verão, recordo-me das nuvens, não muitas, duas ou três de leste para oeste no sentido da água ...). (Antunes, 2004: 365-374)

O fragmento selecionado ilustra uma técnica recorrente em todo o romance, relativa à apreensão temporal, pois no âmbito cronológico quase não são situadas datas, dias ou meses específicos, mas eventos que se ligam à idade e à passagem dos anos em relação a algum acontecimento particular. Em toda a parte que “narra as dez fotografias” está inscrita uma galeria de retratos deteriorados pelo tempo, o deus Chronos que, primeiro, destruiu a vida das personagens e os referentes que amparavam a sua existência para, depois, de modo paulatino, deteriorar o artefato fotográfico, registro documental dos episódios e personagens centrais desse primeiro conjunto de capítulos: “se voltar a página do álbum nenhuma tropa, nenhuma aldeia” (Antunes, 2004: 62); “o senhor Querubim falecido, a Photo Royal Ltda uma sapataria, um escritório, eu a chamar e ninguém” (Antunes, 2004: 98); “a filha da madrinha da minha mãe sumida dos retratos” (Antunes, 2004: 101). A aparente ausência de conexão entre esses blocos e capítulos demonstra, todavia, coerência no processo de organização da extensa memória dos fragmentos que se comunicam entre essas divisões, tal como demonstra a análise de Seixo (2008, p. 100):

Amor, morte e representação são assim os grandes temas deste romance. Anunciado no título, o primeiro apresenta-se indissociável da tentativa de captar, através de vários modos de representação – fotografias, interlocução de consultas e visitas, narrativas, o que foi o amor (e outros afectos) e o que dele poderá ficar. E, se o amor inalcançável, que o título ao mesmo tempo anuncia e procura consubstanciar em Pedra, se mostra sempre ferido de falhas de comunicação, a morte encontra-se no seu horizonte como no de todas as representações.

Um elemento significativo nos romances de Lobo Antunes envolve a história de determinadas personagens, contadas em

primeira pessoa e figuradas pelo próprio sujeito que, de forma reflexiva, também está representado em objetos (fotografias, relógios, brinquedos...), cuja rememoração é marcada por imagens que, continuamente, são repetidas. Como observa Seixo (2008, p. 492), “qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por alguma personagem, é sempre, afinal, a duração actualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia”.

A variedade de vozes narrativas, que afirmam e negam as histórias desenvolvidas no romance, também manifestam as diversas e contraditórias impressões a respeito de uma mesma imagem fotográfica. O intervalo entre o momento em que a primeira personagem a ser apresentada na ficção, o “pimpolho”, examina a sua foto de infância – “Tenho dois anos e estou no colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Lda a letras em relevo, caprichadas (...)” (Antunes, 2004: 15) –, e a décima fotografia descrita, feita em um restaurante da Baixa em comemoração aos cinquenta anos de casamento do “pimpolho”, confirma o suceder ininterrupto dos anos, a cronologia da sucessão das horas a atestar que “a cada visita o álbum tem uma idade diferente” (Antunes, 2004: 235).

A décima fotografia é mais recente em relação ao tempo de exame do álbum fotográfico, pois “tem seis meses se tanto, e lá estamos nós à mesa, a minha mãe e o meu pai de súbito tão velhos que me custa a reconhecê-los” (Antunes, 2004: 225), conforme relato da filha mais velha que, nesta sessão, interpreta o movimento espectral engendrado em cada retrato. Embora a estabilidade temporal, ilusoriamente apreendida nas imagens impressas nos retratos, venha a situar o conteúdo fotográfico em uma dimensão que aparenta estar ausente de tempo físico, ou localizada nos domínios da eternidade, a evanescência do instante que correspondeu à captura da imagem e a

deterioração de todos os elementos que compõem as propriedades materiais a envolver a cena fotográfica, evidenciam a completa destruição – ou contundente transformação – do passado contido no registro imagético:

a Photo Royal Lda do Beato e a sua montra de noivas alternando com bebês nus em almofadas, diante do mesmo castelo e do mesmo lago que nós mas num formato maior e sem polegar, com o tempo decifrava-se mal as nossas caras, a boca para os sinais já não

– Perdão?

não boca ainda que a Princesa continue a remar, o pingo no meu joelho dissolvendo-se

(dissolvi-me)

Ficou parte da gola e o telão uma névoa, suponho que a Photo Royal Lda uma névoa também, uma névoa o empregado de mãos amarelas dos ácidos que nos arrumou na cadeira, uma névoa o espelho com uma escova e um pente de acertar carrapitos, melenas, o Beato mudado, prédios e prédios a esconderem o rio que o tempo dissolvia igualmente (...)

(...)

(...) enquanto o perfume de verbena do primo Casimiro desaparecia na Alcântara e eu deixava de o sentir, ao colo da minha mãe na Photo Royal Lda, eu dissolvido no postigo em que nenhuma árvore, um telhado, somente vidros sujos, um único vidro sujo (...). (Antunes, 2004: 16,34)

A apuração de que o deus Chronos não se omite, em seu exercício voraz, à destruição dos sujeitos e objetos apreendido pelo texto ficcional subsiste em todas as cenas e permite a possibilidade de confronto entre o “antes” e o “depois”: “talvez eu a encontrá-lo primo Casimiro, agora que está longe, morreu e não sei que morreu, nunca saberei que morreu, a demorar-se na fotografia”

(Antunes, 2004: 47); “todos no retrato, a começar por mim, mortos agora” (Antunes, 2004: 59); “a casa a cair de velha de que nunca gostou (...) nem o destroço de um piano faltava” (Antunes, 2004: 179); “se o meu pai não envelhecesse, e sempre achei que a culpa de envelhecer era dele (...) se o meu pai não envelhecesse eu não morria nunca, a minha mãe é como outro, uma trombose que a limpe e chautinho” (Antunes, 2004: 186). Ainda assim, a memória, apesar de suas traições, é o único refúgio que comporta o esforço para conter a inevitável erosão do tempo: “episódios a quem a gente agradece por continuarem connosco mesmo desbotados, vagos, amontoando-se numa caixinha que cerramos a tampa com medo que se evaporem, visitamo-los em segredo protegendo-os com a mão” (Antunes, 2004: 134).

2. “... E O TEMPO, ATÉ ENTÃO DESATENTO”:

SIMULTANEIDADE ENTRE O “ANTES” E O “DEPOIS”

A representação do tempo histórico configurado na narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra* utiliza elementos que Ricoeur denomina “conectores do tempo vivido e do tempo universal” (Ricoeur, 2010c: 177), representados por instrumentos como o calendário, a ideia da sequência de gerações, o arquivo documental-fotográfico e os vestígios. Essa constatação se alinha ao questionamento agostiniano sobre o estatuto da temporalidade – “que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente?” (Agostinho, 2004: 322)

A computação da passagem do tempo cronológico em *Eu hei-de amar uma pedra* aniquila os espaços e objetos, subjuga os sujeitos ao envelhecimento e os conduz, inevitavelmente, para a morte. Ao valer-se dos marcadores temporais, instaura o elemento que Ricoeur denomina como o “terceiro tempo”, situado entre o físico, que remete ao instante, e o psicológico, que se volta para o que se entende como presente da narrativa. O estatuto da temporalidade rígida

e normatizada é igualmente questionado no texto, pois no mesmo plano onde é delineada a consciência do tempo destruidor, a relação entre a “intentio” e a “distentio animi” agostiniana, não se afasta do interior das personagens.

Uma das situações que melhor ilustram a discordância que se estabelece entre o tempo institucionalmente regulado por marcadores temporais – o relógio e o calendário – e as percepções espaciais, entendidas como o tempo do mundo, e a interioridade da personagem, tempo da alma, acontece no momento em que um médico não nomeado na história redige o prontuário de atendimento de uma paciente. Diante dessa “doente de 82 anos, sexo ♀, idade aparente coincidindo com a real a dar um nó no saquito de crochet prendendo o polegar que passou a fazer parte do nó” (Antunes, 2010: 254), o médico expressa um posicionamento conflitivo a respeito do método cartesiano e positivista de transmissão do conhecimento – “(as asneiras que nos impingem na Faculdade, o que é idade real?)” (Antunes, 2010: 254). As duas perspectivas do “presente” – o “presente” da infância do médico e o momento em que se realiza a consulta – mostram posicionamentos contraditórios sobre a credibilidade da organização espaço-temporal convencionalizada pelas apreensões vulgares dos sentidos:

(...) a doente orientada no tempo e no espaço
 (outra asneira da Faculdade, que tempo e que espaço, orientada no
 tempo em relação a que tempo
 o dos relógios da infância?
 (...) se a cada manhã girassem uma folha de calendário nas argolas e
 dessem fé do que perderam, do que perco, não vinham, contentíssimos,
 aborrecer-me com tristezas, ontem por exemplo, vinte e nove de maio e
 adeus vinte e nove de maio, em criança punha-me a olhar o relógio de
 parede um minuto inteiro sentado no tapete

–Afinal um minuto é isto

Surpreendido por um minuto ser isto, um espacinho, um vácuo, o ponteiro no traço seguinte e o minuto que é dele, a minha dúvida acerca de se o recuperaria ou não no caso de andar com o ponteiro para trás, quantas vezes seria preciso andar para trás de maneira a chegar antes de ter nascido e ao chegar antes de ter nascido o que sucederia ao dedo que empurra o ponteiro, tentei expor estas elucubrações à minha mãe, ela entre portas, com um cesto de roupa

–Tenho mais que fazer. (Antunes, 2010: 255-256)

Em *O sistema dos objetos*, Jean Baudrillard dedica-se à análise do relógio e do tempo, considerando que o primeiro é o símbolo de permanência e introjeção do segundo, pois a “cronometria é angustiante quando nos determina tarefas sociais; mas tranquilizadora quando substantifica o tempo e o destaca como objeto consumível” (Baudrillard, 1973:30). O fragmento de *Eu hei-de amar uma pedra* selecionado para ilustrar os vários planos narrativos que articulam a relação reflexiva entre o “presente das coisas passadas” e o “presente das coisas presentes”, o “tempo da alma” e o “tempo do mundo”, também mostra a mediação exercida pelos marcadores temporais entre as diversas perspectivas reunidas em um único prisma. A contestação interna sobre a veracidade das orientações espaço-temporais, motivada pelo diagnóstico da “doente de 82 anos, (...), idade aparente coincidindo com a real” transpõe a representação narrativa situada no “presente”, na ocasião da “primeira consulta”, para o “presente” da infância do sujeito que está a narrar as suas indagações precoces sobre a linearização lógica e contínua do tempo, incompreendidas pela mãe que o ignora e o repreende, e desacreditadas pelas convenções aprendidas na faculdade.

O cenário que retrata as memórias passadas da infância sobre as formulações temporais ainda é consoante com a descrição de

Baudrillard sobre os relógios: “O relógio é um coração mecânico que nos tranquiliza a respeito de nosso próprio coração. É este processo de infusão, de assimilação da substância temporal, é esta presença da duração que vem a ser recusada (...) por uma ordem moderna que é exterioridade, espaço e relação objetiva” (Baudrillard, 1973:30).

O momento axial atribuí ao calendário um aspecto original bastante particular, pois se refere a um tempo exterior ao tempo do mundo e da alma. Sob uma perspectiva, todos os acontecimentos tendem a se tornar o momento axial; por outro lado, qualquer dia do calendário pode ser passado, presente ou futuro, pois uma mesma data pode remeter a um acontecimento em qualquer plano temporal. E, nesse entendimento, para que exista o presente se faz necessário que o acontecimento coincida com um dos elementos essenciais da subjetividade, que é o discurso vivo e atual do enunciado. Por possuir essa qualidade intermediária, o tempo do calendário “cosmologiza o tempo vivido e humaniza o tempo cósmico, e consegue reinscrever o tempo na narrativa no tempo do mundo” (Teixeira, 2004a:254). A similaridade do tempo do calendário com o tempo físico é perceptível e ocorre porque o primeiro toma emprestado do segundo propriedades reconhecidas tanto por Aristóteles como Kant, que são a continuidade uniforme, a linearidade, a possibilidade de segmentação das unidades temporais, como podemos verificar nas reflexões do médico psiquiatra:

(...) mudo o calendário de posição
 (esses calendários de argolas em que cada folhinha um dia, acaba-se o dia, e passa-se a folha nos anéis cromados
 –Não hás-de regressar)
 e vinte e quatro horas a menos que gaita, quantos milhares de folhas voltei nestes anos, numa delas, longínqua, acho que um saquito de

crochet também, irrecuperável, a doer-me, mudo o calendário de lugar
distanciando-o de mim

(some-te da minha frente com os teus dias passados, infeliz). (Antunes,
2004: 252-253)

A relação conflitiva entre o “eu” narrativo e o calendário demonstra que esse objeto que situa instantes específicos, desprovidos da significação do presente, por estar relacionado ao movimento e à casualidade, assume uma orientação entre o “antes” e o “depois”, mas desconhece a oposição existente entre passado e futuro. Essa direcionalidade permite que as emoções que provêm do interior da personagem, ao confrontar-se com o calendário, sigam os dois sentidos. Por essa razão, o aspecto bidimensional traçado pela experiência temporal deveria supor, conforme Ricoeur, “unidireção do curso das coisas” (Ricoeur, 2010c:183) e, na condição de contínuo linear, conter a mensuralidade, compreendida como “a possibilidade de fazer corresponder números aos intervalos iguais do tempo, eles mesmos relacionados com a recorrência de fenômenos naturais” (Ricoeur, 2010c:183). A lucidez do narrador a respeito da passagem do tempo, desencadeadora do conflito gerado diante do calendário, reside no aspecto de que este objeto, marcador da sucessão dos dias que se esvaem como as folhas destacadas das argolas, não consome os eventos passados.

Em *Eu hei-de amar uma pedra* todos os condicionamentos temporais são falhos ao tentar situar qualquer evento demarcado pelo calendário como passado, presente ou futuro. O instante é representado no texto quando algum narrador se encarrega de situá-lo em relação ao que está a ser narrado, o que assinala a “coincidência entre um acontecimento e o discurso que o enuncia” (Ricoeur, 2010c:184) e, por essa razão, “determinada data, completa e explícita, não pode ser dita nem futura nem passada se ignorarmos

a data da enunciação que a pronuncia” (Ricoeur, 2010c:184). Ainda que a linearidade cronológica seja substituída por planos temporais intercalados na (des)ordem das lembranças originadas na mente da personagem que está a narrar os eventos apresentados, a dicotomia entre o registro de uma impressão e sua consequente degradação em decorrência do envelhecimento é uma constante.

Se em um primeiro momento nos atemos à defesa de que *Em eu hei-de amar uma pedra* a passagem do tempo sucumbe a Chronos, pois a sucessão dos anos, ainda que não formalmente registrada pelo calendário ou cronometrada com exatidão nos relógios, mostra os efeitos do envelhecimento, a deterioração dos espaços e o desaparecimento dos seres e objetos, verificaremos, agora, de que maneira o presente é restituído e como ocorre essa transposição entre espaços temporais, que vai do presente suspenso no instante em que se narra ao presente rememorado por meio de algum dispositivo visual.

A configuração do(s) tempo(s) presente(s) em *Eu hei-de amar uma pedra* abre-se, igualmente, para uma série de assimetrias paralelas entre o tempo que está a ser narrado e os enredos que se (des)ordenam. Voltar-se para o exame dos retratos ou objetos implica lidar com presentes que se instauram de forma simultânea: o presente dos sujeitos que contemplam as fotografias, ou o presente das coisas presentes; e o presente refigurado pela memória correspondente ao instante em que a imagem foi captada, ou presente das coisas passadas. Quase inexiste imaginação sobre o que está por vir, o que praticamente nos inviabiliza falar a respeito do “presente das coisas futuras”. O presente restituído pela fotografia predomina, portanto, em relação ao instante da contemplação que, na ocasião da análise do material fotográfico, projeta-se para os instantes presentes vividos no passado.

Para melhor entendermos o processo de transposição entre o “presente das coisas presentes” e o “presente das coisas passadas”

engendrado pelas fotografias narradas no texto de *Eu hei-de amar uma pedra* é importante recorremos as noções de “*intentio*” e “*distentio animi*”, ou “tempo da alma” e “tempo do mundo”, expostas por Santo Agostinho, no livro XI das suas *Confissões*, e reinterpretadas por Ricoeur, em *Tempo e narrativa*. De acordo com o filósofo, ao situar o passado e o futuro no presente, pelas vias da memória e da expectativa, Agostinho principia a modelar a ideia de um triplo presente, conforme o qual “confiando à memória o destino das coisas passadas e a expectativa das coisas futuras, pode-se incluir memória e expectativa num presente ampliado e dialetizado, que não é (...) nem o passado, nem o futuro, nem o presente pontual, nem mesmo a passagem do presente” (Ricoeur, 2010a: 23), uma vez que “o achado inestimável de Santo Agostinho, ao reduzir a extensão do tempo à distensão da alma, é ter ligado essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do triplo presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a “discordância” nascer e renascer da própria “concordância” das vidas da expectativa, da atenção e da memória” (Ricoeur, 2010a: 39).

Nas duas visões antitéticas do tempo que remetem a Chronos – o tempo destruidor – e a Kairós – o artífice do tempo – o mito cria uma duplicação das variações imaginativas da ficção sobre o tempo e a eternidade. Cada uma dessas expressões temporais – uma que age de forma célere e a outra que desenvolve suas atividades com lentidão – adquire visibilidade pela encenação narrativa das personagens. O desejo infrutífero da fenomenologia de tornar o tempo visível é conquistado pela ficção quando cria o que se assemelha à personificação do tempo nas prosopopéias antigas.

A respeito das “variações imaginativas”, Ricoeur desenvolve uma reflexão referente à “solução” e à “aporia”. O tempo histórico resolve as aporias do tempo por meio de uma conciliação pacífica que lhes retira o relevo e pertinência; a ficção, numa perspectiva

contrária, tende a lhes conferir ênfase. A solução poética das aporias consiste, assim, mais em atribuir às mesmas maior visibilidade e em torná-las produtivas do que em dissolvê-las.

As variações imaginativas explicitam a relação da aporia com o seu “tipo-ideal”. E, na literatura de ficção são exploradas as múltiplas formas em que a “intentio” e a “distentio” se opõem e se concertam. A literatura ficcional transforma-se, desse modo, no meio privilegiado de exploração da concordância discordante que configura a coesão de uma vida. No entanto, a ficção se limita a ilustrar os temas da fenomenologia e nem mesmo descortina os “tipos-ideais” da solução, que se dissimulam sob a descrição aporética. A ficção percorre um caminho mais longo ao revelar os limites da fenomenologia, quando se vale das experiências-limite que na narrativa ficcional assinalam um embate com a eternidade e a morte.

Na narrativa *Eu hei-de amar uma pedra* as intersecções do passado revelam-se falhas e ilusórias, mas é pela reminiscência fotográfica que a personagem “pimpolho” realiza uma viagem interior concernente à ausência do pai, que partiu para Paris, em um comboio de imigrantes, a insultar a esposa e o filho: “depois de o meu pai se ir embora e afastar-nos/ –Trambolhos” (Antunes, 2004: 18). O estímulo fotográfico, contudo, possibilita no texto os cortes interseccionais entre os tempos, permitindo que no interior da personagem a falta paterna ganhe alguns contornos, ainda que imprecisos:

[o primo Casimiro]

instalava-se no lugar do meu pai a explorar a terrina, a distribuir o almoço, ralhava à minha mãe

(...)

– Vais ficar a pensar nele toda a vida pequena?

o meu pai em casa de novo, à mesa conosco apesar de não ter colher, não ter prato, no sítio onde a minha mãe o interrogava

(ela nesses momentos duas palmas nas bochechas, os olhos iguais às lentes do fotógrafo)

– Porquê?

ao passo que o meu pai não ombros nem olhos, cotovelos que desdenhavam

– Trambolhos

o que ficou dele foi o pincel da barba no lavatório com espuma seca nos pêlos, cruzetas que a minha mãe remexia no armário a questioná-las

– Porquê?

as cruzetas baloiçavam no varão motivos que ninguém entendia, fechávamos-lhes a porta e calavam-se, a minha mãe acabou por deitar o pincel da barba no lixo, gastou eternidades a limpá-lo

(não precisava de ser limpo)

e a pedir-lhe desculpa, imaginava o meu pai a tossir nas tardes. (Antunes, 2004: 19)

A citação reúne, em sua essência, elementos norteadores para a compreensão dos componentes essenciais da intriga de *Eu hei-de amar uma pedra*. A voz do narrador “pimpolho” anuncia os principais traumas e angústias que se delinearão na infância e, por via da rememoração, esse “presente das coisas passadas”, ao se configurar, revela ao leitor que a figura do primo Casimiro passa, por via do envolvimento com a sua mãe, a ocupar o lugar do pai que partiu e, simultaneamente, a contestar a ausência: “–Vais ficar a pensar nele toda a vida pequena?”. O único fragmento material que restou do pai, “o pincel da barba no lavatório com espuma seca nos pelos”, é o recurso usado pelo narrador para adentra-se nos domínios da imaginação.

A construção ficcional, por meio da representação fotográfica que a narrativa desenvolve, mostra, como explica Barthes (1994: 118), “a confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo”. Barthes

esclarece que a fotografia, no momento em que atesta que o objeto existiu, conduz a acreditar, de um modo sub-reptício, que ele está vivo; decorrente do engodo, nos leva a atribuir ao “Real” um elevado valor, capaz de aproximá-lo da eternidade.

Na narrativa antuniana as fotografias, incluindo retratos emoldurados na parede, porta-retratos e albúns de família são, de forma recorrente, representadas por meio da escrita e conformam a multiplicidade dos planos mnemônicos e espaço-temporais que emergem do texto. As imagens passadas, cristalizadas sob a forma de fotografias, infiltram-se no presente que, muitas vezes, como no caso do romance *Eu hei-de amar uma pedra*, é rompido, possibilitando que o “eu” narrativo suspenda as suas vivências atuais para mergulhar nas águas das reminiscências que os retratos despertam. O estímulo que a memória recebe, por meio das imagens estáveis impressas nas fotografias, desencadeia a mais diversificada gama de recordações, uma vez que tempos narrativos se sobrepõem e se fundem e os traços do passado, aparentemente desprovidos de contornos definidos e significados importantes, são projetados para o presente e, de modo progressivo, ocorre uma reatualização da qual emanam novos significados. A função da representação fotográfica na narrativa hipermoderna, articulada à reflexão de Lipovetsky e Charles (2004: 85), mostra que “celebrando até o menor objeto do passado, invocando as obrigações da memória, remobilizando as tradições da memória, a hipermodernidade não é estruturada por um presente absoluto; ela o é por *um presente paradoxal*, um presente que não pára de exumar e “redescobrir” o passado”.

A fotografia, portanto, desencadeia lembranças que remetem a objetos que, por sua vez, resgatam sujeitos perdidos, sobre os quais praticamente inexistem referentes materiais, sendo necessário valer-se de todo o potencial imaginativo a fim de apreendê-los por meio da escrita.

O instante eterno retido na impressão fotográfica suspende o tempo presente do sujeito no momento em que direciona o olhar para o registro imagético e restitui, pelas vias do imaginário, todos os tempos que operam a distância entre o “agora”, que equivale ao momento da contemplação, e o “agora” das histórias que vão se construindo a partir das descrições dos objetos e motivos que trazem para a cena narrativa a forma como a ausência paterna está emoldurada na parede: “as canas de pesca do meu pai contra a parede do fogão onde uma moldura de noiva, igual à da Photo Royal Lda, se recusava a desvanecer, de braço dado com o meu pai que partiu há dez anos no comboio dos emigrantes de Paris e nem uma carta, um postal” (Antunes, 2004: 37). Assim, se “a fotografia fixa pode constituir recordação mais autêntica do que a fotografia em movimento, pois aquela é uma fração precisa do tempo, não um fluxo” (Sontag, 1981: 17) entendemos que os retratos reproduzidos narrativamente em *Eu hei-de amar uma pedra* emolduram instantes precisos que, ao serem refigurados pela voz que narra a fotografia, engendram, simultaneamente, diversas perspectivas presentes, tal como no jardim borgeano onde “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos (...)” (Borges, 2012: 104).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO (2004). *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural.
- ANTUNES, António Lobo (2004). *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (2012). *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*. Lisboa: Texto.

- BARTHES, Roland (1994). *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BAUDRILLARD, Jean (1973). *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva.
- BORGES, Jorge Luis (2012). *Ficciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CAMPILLO, Antonio (1991). “Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tempo em la Grecia Clássica”. *La(s) otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica*. 3: 33-70.
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Saturno devorando a un hijo*. 1820-1823. Pintura mural. 1,46 x 0,83cm. Madri: Museu do Prado.
- LIPOVESTSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien (2004). *Tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla.
- RICOEUR, Paul (2010a). *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes [1983].
- RICOEUR, Paul (2010b). *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes [1984].
- RICOEUR, Paul (2010c). *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes [1985].
- SALVIATI, Francesco. *Kairós (1552-1555)*. Detalhe de uma parede (afresco). Roma: Palácio Sacchetti.
- SEIXO, Maria Alzira (2008) (Dir.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. V. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SONTAG, Susan (1981). *Ensaio sobre fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa (2004a). *Ipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa (2004b). *Ipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VALENCIA GARCÍA, Guadalupe (2007). *Entre cronos y kairós: las formas del tiempo sociohistórico*. Barcelona: Anthropos Editorial.

LE FILS DEVIENT PÈRE: LA PLACE DU RÉCIT DE FILIATION DANS L'ŒUVRE DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

O FILHO TORNA-SE PAI: O LUGAR DO ROMANCE
DE FILIAÇÃO NA OBRA DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

THE SON BECOMES A FATHER: KINSHIP IN THE NOVELS
OF JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Vânia Rego

Escola Superior de Línguas e Tradução
Instituto Politécnico de Macau

RÉSUMÉ

Penser la question du lien chez José Luís Peixoto nous mène instantanément à la réflexion sur la filiation et les rapports entre générations. Il s'agit dans les romans de l'auteur, mais aussi dans sa poésie ou encore dans ses chroniques de mettre en scène un Je en construction où l'écriture de soi se fait à partir des liens tissés entre l'individu et la famille ou encore entre l'individu et le tissu social et historique de la réalité qui l'entoure. Le récit de filiation est aussi une réponse à l'oubli et notamment au risque de disparition du monde de l'enfance – son Alentejo natal – que l'auteur fait vivre dans ses écrits.

En analysant le rapport entre écriture de soi et récit de filiation, il est possible de mieux comprendre la mise en scène des rapports entre pères et fils dans l'œuvre de Peixoto, notamment à partir de la question du nom, de la transmission des savoirs et de la mémoire. L'importance de la figure paternelle est une des clés pour mieux comprendre l'œuvre de Peixoto, car elle est non seulement un des facteurs déclencheurs de l'écriture pour l'auteur, mais les questions de la paternité sont aussi l'angle choisi pour analyser l'existence du sujet dans le temps, notamment à partir du moment dans lequel le fils devient père.

Mots-clés: filiation, lien, José Luís Peixoto

RESUMO

Pensar a questão do laço na obra de José Luís Peixoto leva-nos imediatamente a uma reflexão sobre a filiação e a relação entre gerações. Trata-se nos romances do autor, assim como na sua poesia ou ainda nas crônicas, de colocar em cena um Eu em construção, onde a escrita de si se faz a partir dos laços tecidos entre o indivíduo e a família ou ainda entre o indivíduo e o tecido social e histórico da realidade que o rodeia.

O romance de filiação é também uma resposta ao esquecimento, nomeadamente, ao risco de desaparecimento do mundo da infância – o seu Alentejo natal – ao qual o autor dá vida nos seus diferentes textos.

Analisando a relação entre escrita de si e romance de filiação, é possível compreender melhor o desenvolvimento das relações entre pais e filhos na obra de Peixoto, nomeadamente, a partir da questão do nome, da transmissão de conhecimentos e da memória. A importância da figura paterna é uma das chaves para uma observação aprofundada da obra de Peixoto, dado que ela é um dos elementos desencadeadores da escrita, mas também porque as questões da paternidade são um dos ângulos escolhidos pelo autor para analisar a existência do homem no tempo, nomeadamente, a partir do momento em que um filho se torna pai.

Palavras-chave: filiação, laço, José Luís Peixoto

ABSTRACT

Bonds of kinship and intergenerational relationships are two prevailing themes in the works of Portuguese writer José Luís Peixoto.

The author usually addresses these tie-related issues in his novels, poetry or newspaper columns through a style of writing of the self which spawns either from the links between individuals and their families or between individuals and their socio-historical environments. More often than not, these texts involve characters in the first person which are a work-in-progress.

In the universe of this author, tackling kinship issues in a novel may also be regarded as a strategy which aims to avoid the fall into oblivion of his childhood realm, i.e., his hometown region of Alentejo which is constantly revisited in the texts.

When the writing of the self meets the novel about kinship, a solid groundwork is established for the author to deal with the burdens such as the bearing of a name, the transmission of acquired knowledge and heritage.

The importance of the father figure is key to a deeper understanding of Peixoto works and one of the factors that triggered the author into writing. Fatherhood issues are a recurring theme in his works, especially the moment in time when a man ceases to be a son to become a father.

Keywords: kinship, José Luís Peixoto

INTRODUCTION

Parler du lien dans la littérature portugaise hypercontemporaine et notamment dans l'œuvre de José Luís Peixoto nous mène immédiatement à la question de la filiation et plus particulièrement du lien familial et social. Mais comment se tissent les liens dans une œuvre si vaste comme celle de Peixoto ?

Dans un premier moment, le lien apparaît chez cet auteur à travers l'écriture à la première personne¹. L'écriture de soi – quelle soit autobiographique, autofictionnelle, entre autres – permet de mettre en avant la mémoire, instrument-clé du lien entre passé, présent

¹ Sur cette question il est intéressant de lire le roman de Serge Doubrovsky *Fils* (1977), roman où la question du lien apparaît dès le titre qui renvoie aux différents sens du mot fils: le tissage textuel, les fils du souvenir, mais aussi la question de la filiation. Ce n'est pas un hasard si c'est dans ce même roman que surgit la première définition d'autofiction donnée par l'auteur.

et futur. En se servant de l'écriture de soi, typique manifestation de la littérature hypercontemporaine, les auteurs peuvent dire et se dire dans le texte, assumer la pluralité des traits qui définissent un être humain, mettant en scène la fragmentation de soi à travers les innombrables doubles des écrivains dans leurs textes, dans une mise en scène qui est à la fois une stratégie esthétique et discursive (Dalcastagné, 2012, à propos de la littérature brésilienne).

La mise en scène de soi, qu'elle se concentre sur l'homme – le père et le fils – ou l'écrivain, acquiert chez Peixoto ce pouvoir extraordinaire de parler de soi et de l'autre dans la mesure où il n'est pas uniquement question de parler du Je, mais d'un Je en lien avec le monde. En ancrant ses personnages et son écriture dans un espace donné, l'auteur choisi de parler d'une société et, en le faisant, l'histoire du Je n'est autre que celle du Nous que sont les Portugais; l'individuel et le collectif se rapprochent dans l'histoire des personnages et se lient en ce que l'individuel a d'universel (Rego, 2016b).

Regarder de près les textes de Peixoto ne peut se faire sans apporter une attention particulière à l'importance de la filiation dans l'œuvre de l'auteur et notamment aux questions liées à la paternité et au prolongement des pères dans les fils par le biais du nom ou encore du discours, à la transmission des savoirs à travers les métiers, ainsi qu'au lien social démontré par les rapports de voisinage, tendances thématiques aussi visibles dans l'œuvre d'autres auteurs hypercontemporains tels que Dulce Maria Cardoso ou Valter Hugo Mãe.

Mais le lien chez Peixoto est aussi visible en ce qui concerne les influences littéraires de l'auteur. Le lien se fait par le biais d'une écriture qui se met en scène et qui réfléchit sur ses propres frontières, exigeant du lecteur la capacité à déchiffrer les différents jeux de langage utilisés par l'auteur. La filiation littéraire de Peixoto est

inscrite dans ses textes par le biais de citations plus ou moins explicites, par les nombreuses épigraphes que contiennent ses textes, par le biais du pastiche du *Don Quichotte* ou encore de la liste d'auteurs lus qui figurent dans la deuxième partie de *Livro* (Rego, 2018), des exemples qui permettent d'inscrire l'auteur dans une tradition littéraire, mais aussi de mettre en lumière la continuité de thématiques et outils stylistiques par rapport aux auteurs de la génération précédente, notamment Saramago et Lobo Antunes.

La constante mise en scène de l'auteur et de son projet littéraire par le biais de personnages et notamment de narrateurs métalittéraires permet la création d'œuvres qui se reflètent comme dans un miroir, car elles permettent à la fois d'entamer une réflexion sur l'œuvre elle-même, sur la littérature et tout particulièrement sur la place de l'écrivain dans son propre texte. Cette tendance métalittéraire s'inscrit comme l'une des principales tendances de la littérature hypercontemporaine et dans ce que Lipovetsky appelle l'attitude esthétique de l'hypermodernité (2004: 37) à propos de l'hypermédiatisation de certains métiers.

L'analyse de la mise en scène de l'écrivain à partir des liens de filiation répond à un besoin du présent de comprendre quelles sont les tendances thématiques de la littérature portugaise hypercontemporaine et, plus particulièrement, le cas de José Luís Peixoto.

1. LA QUESTION DE LA FILIATION

Lorsque José Luís Peixoto a publié sa première nouvelle *La Mort du père*, en 2000, nous avons pu comprendre l'importance pour l'auteur de la thématique de la filiation et de la transmission de savoirs entre générations. Cette nouvelle met en scène une longue réflexion sur l'importance du père disparu, de son image, de son nom, des moments vécus et l'impact que cet homme a pu avoir dans la construction de

soi. Par ailleurs, l'évocation de la figure du père et du roman familial permet une réflexion profonde sur le temps, l'amour, la mort et la mémoire, surtout le souvenir que ceux qui nous quittent laissent en nous.

En outre, les liens de filiation sont une clé importante de l'œuvre de Peixoto, puisque d'une certaine façon la mort du père permet la prise de conscience de l'existence du sujet en tant qu'homme: "agora,/és o homem da casa, disseram-me" (Peixoto, 2007: 30), car il devient l'homme de la famille et doit retrouver des repères pour se construire dans le vide laissé par ce deuil: "estou na casa onde as memórias se sentam nas cadeiras/para jantar em pratos invisíveis". (Peixoto, 2007: 31). Ceci explique l'important nombre de pères morts dans l'œuvre de Peixoto, que ce soit dans la poésie, comme ici dans les deux exemples cités du recueil *A Criança em ruínas*, dans le récit *La Mort du père*, mais aussi dans *Sans un regard* où le souvenir de José existe dans la mémoire de tous les villageois, sauf celle de son propre fils.

Le cas du narrateur d'*Une maison dans les ténèbres* est aussi particulier, car c'est à partir de l'image du père mort, présente dans les tableaux de la maison ainsi qu'au cimetière, que le fils a conscience de la lignée d'hommes à laquelle il appartient et qu'il doit en quelque sorte continuer:

Mon père reposait dans la chapelle funéraire des hommes de la famille. Des six étages de la chapelle, le sien était le deuxième à gauche. Au-dessus se trouvait son père. À droite, il y avait le père de son père, le père du père de son père, et le père du père du père de mon père. En bas, une place vide, pour moi. Bien des fois, j'avais pensé qu'à ma mort, la chapelle serait complète, que nous y serions tous pères et fils les uns des autres. (Peixoto, 2006: 79)

La mort du père est, d'ailleurs, un élément fondateur de l'écriture du personnage, puisque sans l'ombre du père – qui écrivait de la poésie (Peixoto, 2006: 17) – le fils peut se lancer avec plus de confiance dans l'écriture d'un roman, sans avoir peur du regard désapprobateur de son aïeul. Le père de ce roman exerçant très clairement un rôle à la fois inspirateur et castrateur, sa mort représente une occasion de libération de la vocation littéraire et de ce point de vue, le déclencheur initiatique de la construction du sujet qui occupera désormais la place de l'homme de la maison, mais aussi celle d'écrivain.

Dans une toute autre perspective, pour Peixoto, la douleur de la mort du père, le besoin de faire le deuil et d'apprendre à vivre avec le vide, peuvent être considérés comme déclencheurs de l'écriture, comme s'"il fallait que le père meure pour que le fils pratique son auto-fondation, pour qu'il devienne un homme" (Cardin, 2005: 231), en assumant entre autres, son envie d'écrire et en exhumant ses fantômes par le biais de l'écriture.

La figure du père castrateur est très présente aussi dans *Le Cimetière de pianos* (Peixoto, 2008), surtout avec le premier narrateur, qui reconnaît les effets de la violence de celui-ci envers sa femme et ses enfants, notamment Simão, comme étant un élément inhibiteur de la construction du bonheur familial et de la construction de soi pour ses enfants. Par conséquent, le coureur Francisco Lázaro évacue les souvenirs de cette violence et de la maladie qui entraîne la mort du père par la course. Nonobstant, la violence n'empêche pas l'amour entre les parents et les enfants, ce qui l'empêche en quelque sorte est cette espèce de

non-dit initial à la base des textes, reflet de la pudeur masculine: le fils aime son père sans jamais le dire. Il ne peut manifester cet amour qu'en revenant vers lui, en reconstruisant son père, en retraçant son histoire,

ce qui témoigne de la fascination qu'il éprouve à son égard. Le fils fusionne avec son père en incarnant sa mémoire. (Cardin, 2005: 230)

Les rapports de filiation semblent donc encore renforcés après la mort du père, puisque c'est à partir de la reconstitution de la mémoire du fils que le père existe et reprend sa place de géniteur et de modèle. Cela explique l'insistante présence paternelle dans tous les récits de Peixoto même dans son absence, comme c'est le cas pour Francisco Lázaro dans *Le Cimetière de pianos*, mort dans la course du marathon de Stockholm, alors que son fils naissait à Lisbonne: "Et il mourut. Il cessa de respirer et de penser. Mais sans cesser d'être mon père. Ce fut le jour où je naquis." (Peixoto, 2008: 206). Pour le troisième narrateur de ce roman, toute la construction de son identité, notamment en ce qui concerne l'héritage de l'art de menuisier, passe par la reconnaissance des divers dons du père, de son amour pour la course, ainsi que de son amour pour les pianos et la musique. Dans ce cas, la notion de cycle est bien visible, puisque le fils naît pour se substituer au père, aussi bien auprès de sa mère qu'aux commandes de la menuiserie et même pour se substituer à son père dans le rôle de guide ou, au moins, de compagnon de son oncle Simão. Assumer la place du père est aussi une des questions centrales pour le personnage du jeune garçon du roman *Le Retour* (2012) de Dulce Maria Cardoso, puisqu'au moment de rentrer au Portugal, il est seul face au déchainement des événements et au besoin de s'occuper de sa mère malade, ainsi que de protéger sa sœur.

Dans *Livro*, l'absence du père d'Ilídio est l'un des moteurs de la construction de soi, car le fait qu'il appartienne au clergé est en soi une espèce de mort du père, puisque la non-reconnaissance de l'enfant provoque elle aussi le sentiment de vide et le deuil de la figure paternelle s'impose pour que le sujet puisse se reconstruire,

notamment à travers la substitution au père biologique d'un père adoptif, comme peut l'être Josué.

L'histoire de la paternité dans *Livro* échappe à la logique de continuité tracée dans les autres textes de Peixoto, pour être contrariée par les départs successifs des personnages qui ne permettent pas la transmission des pères biologiques et concentrent sur les figures des pères adoptifs – Josué pour Ilídio et Constantino pour Livro – le pouvoir de la transmission des savoirs et la possibilité de vivre l'aventure de la filiation.

2. PORTER LE NOM DU PÈRE

Dans les romans de Peixoto, le nom des personnages est toujours le résultat d'une recherche poussée sur le signifié des noms, notamment, pour ce qui est des noms bibliques et/ou mythologiques utilisés. Le nom est souvent considéré comme un reflet de l'essence de la personne qui le porte ou au moins un trait distinctif de cette même personne:

Au parler dans sa fugacité, l'écriture ajoute la vertu de permanence. Cette stabilité se trouve déjà dans l'appellation de l'homme, qui énonce le principe de son identité. L'essence d'un être humain s'énonce dans le nom qu'il porte, et qui lui a été imposé par le sacrement du baptême. Le patronyme a une signification transcendante. (...) Quelque chose de cette magie naturelle du nom subsiste d'ailleurs dans le fait que l'écriture du nom, l'empreinte matérielle de l'identité, expose un signe de l'être en lui-même inimitable (...). (Gusdorf, 1991: 105)

Mais la question du nom chez Peixoto est essentiellement une question de filiation. Les personnages principaux de ses romans possèdent toujours le nom de leurs parents. Surtout, les personnages masculins, car les femmes n'ont pas toujours de nom. C'est dire que

la filiation est la façon pour les petites gens que l'Histoire oubliera d'exister dans l'éternité.

Pour cette raison, dans *Sans un regard* et *Le Cimetière de pianos*, les personnages masculins héritent du nom de leur père: José fils de José, Francisco Lázaro fils de Francisco Lázaro, comme le rappelle le narrateur "Ce nom qui fut mien et qui désormais lui appartient complètement." (Peixoto, 2008: 22).

Le nom porté résume en lui la mémoire des générations de la famille: cet héritage du nom du père est une forme de prolongement de soi dans l'identité qui vient du passé et s'éternise dans le présent. Il dit plus que tous les autres mots du texte, puisque le nom est "[...] la formule même de la personnalité, une expression de l'être jusque dans sa vocation la plus secrète" (Gusdorf, 1991: 253). Porter le nom du père, c'est faire revivre ce dernier dans une mémoire, mais surtout, prolonger la famille, en ne laissant pas mourir ce qu'il y a de plus personnel et d'intime en chacun. Qui plus est, dans les textes de Peixoto, porter le nom du père est une autre façon de perpétuer son existence à travers le métier, les choix de vie, les erreurs commises, la souffrance, mais aussi les expériences de l'amour: c'est le cas de l'écrivain d'*Une maison dans les ténèbres*, celui également de José fils de José ou de Francisco Lázaro fils de Francisco Lázaro.

Le nom occupe dans la fiction de Peixoto la fonction de combler l'impossibilité pour le sujet d'atteindre la totalité, c'est-à-dire, dans la continuité de ce qui était déjà avéré pour les auteurs post-modernistes portugais, porter le nom du père permet aux personnages d'entamer une construction de soi qui est à la fois intime – une tentative de savoir qui l'on est –, mais aussi tout à fait extérieure: un nom donné impose une filiation, une appartenance qui force le sujet à se construire à partir de ce nom, de l'extérieur vers l'intérieur (Arnaut, 2016: 24).

Le nom apparaît, donc, lié à la mémoire des générations précédentes, à la filiation, mais aussi à la question de la construction

de soi (Rego, 2016a) et à la façon comment sont tissés les liens entre les personnages ou comment se dessinent les rapports humains dans la littérature hypercontemporaine. Les personnages principaux existent et se construisent toujours par et en rapport avec ce nom porteur en lui-même du lien et de certaines valeurs transmises. Le nom est ainsi porteur de sens, car sa continuité explique le chemin parcouru par une famille dans le temps et dans l'espace:

L'importance de mon nom, beaucoup plus grande que j'en avais conscience mais moindre que moi, moindre que l'importance d'exister dans un lieu et dans un moment. Mon nom: trois mots inscrits sur du papier, trois mots, les prénoms des mes grands-pères paternel et maternel et le nom de famille de mon père. Deux routes qui s'unissaient en une seule, en un chemin toujours vers l'avant, sans ramifications. (Peixoto, 2006: 74)

Il reste que le besoin de se reconstruire avec le nom paternel, métaphore de l'existence même de la famille peut parfois être une contrainte plus qu'une fierté pour les personnages, puisque porter le nom du père c'est être un prolongement de cette figure et la responsabilité d'assumer la place du père n'est pas sans danger.

Dans le récit *La Mort du père*, dans la poésie et aussi dans les chroniques, le moment de la mort du père et la compréhension que maintenant il devient "l'homme de la maison" (Peixoto, 2007: 30) constituent un choc pour l'auteur qui se voit attribuer une place qui n'est pas la sienne et pour laquelle il n'est pas préparé. De la même façon, les personnages de ses romans héritent d'un nom et d'une place dans la famille pour laquelle il leur faut un temps d'adaptation, de compréhension, comme l'affirme l'auteur à propos de ces questions dans un entretien au *Jornal i*:

O *Morreste-me*, o *Nenhum olhar*, que nascem dessa constatação de ter terminado uma idade, que para mim era tudo. E ter começado outra de uma forma abrupta e para a qual eu não estava totalmente preparado. Daí que essas questões da paternidade estejam sempre presentes. Os pais são o passado que nós conseguimos compreender.²

Dans la littérature hypercontemporaine, souvent, la construction de soi des enfants se fait dans le deuil, dans la mort, là où posséder le nom prend un nouveau sens, comme l'explique le personnage de Francisco Lázaro, pour qui porter le nom n'est pas suffisant, au contraire, le nom exige un sentiment de possession, d'appropriation individuelle: "pas seulement porter le nom, je veux en être le propriétaire" (Peixoto, 2008: 109). Ainsi, porter le nom est aussi un moyen de penser le père, connaître sa vie, ses faits et les raisons de sa mort, ce qui est pour les personnages une façon de "tuer le père" et de le dépasser, en s'emparant de leur propre destin. Le poids du nom du père disparaît ainsi pour donner lieu à la liberté de continuer l'histoire de la famille et au bonheur de retrouver sa place dans le monde tout en intégrant le passé, ce passé tangible, comme l'explique l'auteur dans l'entretien cité.

Lorsque le fils devient père et que le père devient grand-père, le lien qui les unit dans le temps se fortifie. L'auteur propose, ainsi, un regard contemporain sur ces liens de paternité et de filiation qui caractérisent la société portugaise, puisque d'un côté nous avons la plupart des pères des romans, représentants d'un Portugal traditionnel où se cachent des problèmes de manque de communication entre

2 "La Mort du père, Sans un regard sont nés de cette constatation d'en avoir fini avec un âge qui était tout pour moi. Et d'en avoir commencé un autre de façon abrupte et auquel je n'étais pas totalement préparé. C'est pour cela que ces questions de la paternité sont toujours présentes. Les parents sont le passé que nous arrivons à comprendre." (ma traduction).

génération ou encore des problèmes de société tels l'alcool ou la violence domestique; par ailleurs, nous avons un autre type de père, surtout dans les chroniques, incarné par l'auteur, en tant que représentant d'une nouvelle génération d'hommes portugais, beaucoup plus compréhensifs, dialoguant avec leurs enfants sur les sujets qui les concernent, attitude bien visible dans les textes des chroniques "Conversa com o André" (Peixoto, 2011: 13-16) ou "Conversa com o João" (Peixoto, 2011: 155-157). Les chroniques sont, par ailleurs, un espace privilégié pour le développement de thématiques très contemporaines, pour le travail d'écriture sur des sujets de société majeurs, permettant à l'auteur de cerner les tendances thématiques et discursives du présent pour les retravailler dans la fiction de façon plus appropriée à son univers fictionnel.

Mais la question du nom permet aussi d'établir un lien très présent avec le monde des origines de l'auteur. Ayant recours à ses souvenirs d'enfance et à l'envie de perpétuer dans son œuvre le village de Galveias, Peixoto y a puisé les noms des personnages des romans *Livro* et *Soufre*. Il y a la préoccupation de conserver les prénoms qui ont peuplé son enfance et ainsi de rendre hommage à son lieu d'origine et à ceux qui l'ont vu naître. Nous retrouvons dans *Livro*, par exemple, des prénoms traditionnels portugais comme Adelaide, Ilídio ou Constantino et surtout des prénoms qui tombent petit à petit dans l'oubli et qui deviennent désuets comme Josué, Libânia ou Lubélia.

À remarquer aussi l'importance de certains prénoms qui ont appartenu à des membres de la famille de l'auteur, comme c'est le cas d'Ilídio, prénom de l'un des parrains de Peixoto ou encore le surnom Pulguinhas qui appartenait à sa grand-mère Joaquina Pulguinhas et qui est donné dans *Livro* à la fille qui s'occupe de la papeterie de la vieille Lubélia après sa mort. Nous retrouvons, ainsi, dans ce roman non seulement une réplique exacte du village natal de l'écrivain, mais

aussi une sorte de photographie en noir et blanc, portrait du passé de son enfance, de la population à travers les noms des personnages familiers et d'autres associés à des comportements ou à des métiers, comme il est très commun dans les villages, en guise d'exemples: le Galopim, le traîne-savates ou le barbier dans *Livro*, ainsi que la folle de la rue de paille dans *Sans un regard* ou encore le Miau de *Soufre*. C'est dans cette perspective de continuité que les personnages évoluent et que le temps des générations devient lisible dans toute l'œuvre de cet auteur.

3. LA TRANSMISSION DES SAVOIRS

Pour illustrer la violence croissante des sociétés hypercontemporaines, Peixoto se sert d'univers étouffants dans sa fiction, stratégie qui lui permet de mieux cerner le phénomène du retour du tragique dans la littérature hypercontemporaine, tendance que nous retrouvons aussi dans d'autres auteurs européens. Face à la pente tragique de la vie exprimée dans les innombrables morts présents dans l'univers fictionnel de Peixoto, la seule façon de survivre est la transmission. La transmission du nom, des valeurs et des métiers aux enfants est la forme de défense trouvée par les personnages de Peixoto pour ne pas disparaître. Comme c'était déjà le cas dans le récit *La Mort du père*, les romans de Peixoto se construisent en fonction de la mémoire des personnes plus âgées, de la mémoire des parents, moteur de la transmission qui se réalise à travers la reprise de la parole, des gestes ou du métier des aïeuls.

La mémoire du père est, ainsi, présente dans l'amour qui traverse les pages, dans le métier de menuisier et dans les objets et odeurs de la menuiserie souvent évoqués dans ses univers romanesques. La place donnée à cette figure ainsi qu'à son univers professionnel dénote une importance cruciale du père pour l'auteur, dans sa propre construction de soi en tant qu'écrivain (Butler, 2007).

La construction de soi, telle que les romans de Peixoto semblent l'envisager, est donc très liée au métier exercé par les personnages. On se souvient de la troublante absence de noms de certaines figures désignées d'après leur profession: "la cuisinière" de *Sans un regard* ou alors "la traductrice" d'*Une maison dans les ténèbres*.

Maître Raphael, héritier de la menuiserie, est, dans *Sans un regard*, un artisan menuisier pour qui l'amour des objets de bois et la possibilité de leur donner une forme concrétisent l'expression de son pouvoir sur la matière et compensent, d'une certaine façon, son impossibilité à se sentir complet à cause de son handicap physique.

Dans *Une maison dans les ténèbres*, la dévotion de l'esclave myriam à la famille de l'écrivain, comme auparavant celle de sa mère au père de l'écrivain, prouve qu'une partie d'elle se construit par rapport à sa fonction, héritée de génération en génération.

Quant aux narrateurs du *Cimetière de pianos*, ils sont tous les trois menuisiers et leur vie s'édifie autour de leurs amours, chagrins, mais aussi autour de leur activité à l'intérieur de la menuiserie: "Mon père, comme son père avant lui, avait passé des années à faire des portes et des fenêtres (...)." (Peixoto, 2008: 40). L'amour du bois, de l'odeur du bois et du son des pianos, ainsi que de l'espace de l'atelier sont des *leitmotive* du texte. C'est dans l'atelier qu'ils travaillent, partagent des souvenirs, des apprentissages et aussi des aventures ou mésaventures amoureuses.

La construction de l'imaginaire du fils du coureur Francisco Lázaro se fait non seulement par rapport au nom ou à la mémoire du père mort, mais aussi par rapport à son atelier de menuiserie, présenté dès le début du roman comme son héritage:

C'était mon père qui m'avait laissé l'atelier. Certains jours, quand je revenais du marché en donnant la main à ma mère, je lui disais: "Allons à mon atelier." Si quelqu'un m'entendait et comprenait, il se mettait à

rire, car j'étais encore bien petit pour de tels mots. Mais ma mère ne riait pas, parce que c'était elle qui m'avait appris à les employer. (Peixoto, 2008: 26)

Dans le récit *La Mort du père* le fils se souvient des enseignements prodigués par la figure tutélaire du père, plus particulièrement dans les domaines liés à la connaissance de la terre, des saisons, des arbres ou encore dans l'apprentissage de la conduite, mais aussi en ce qui concerne les valeurs qui déterminent l'honnêteté et la volonté d'un homme.

La famille et la mémoire des parents se perpétue donc à travers une activité pratiquée de génération en génération, comme c'est aussi le cas pour le berger José, ou la femme employée dans la maison des riches de *Sans un regard*. La transmission générationnelle du métier, surtout des métiers artisanaux comme ceux présentés dans les romans de Peixoto, rend le lecteur sensible à un temps de la durée, la durée du geste notamment, dans lequel il a cherché à inscrire ses personnages. Ce temps de la durée explique aussi le caractère litannique des textes de l'auteur, construits sur la répétition des faits et gestes des personnages, ainsi que sur la perpétuation de métiers traditionnels liés à la ruralité et voués à disparaître.

4. LE LIEN SOCIAL: LE VOISINAGE

Dans les romans qui ont suivi le récit *La Mort du père*, les figures parentales sont réapparues de façon encore plus marquée au fil des textes. À ces figures se sont ajoutées les sœurs, les beaux-frères, ainsi que d'autres figures familiales ou proches de la famille, comme les voisins, figures qui ont un rôle majeur lorsqu'on essaye de comprendre comment se dessinent les univers des romans de Peixoto, comment se tissent les liens entre les membres des familles et le voisinage dans un contexte rural. Car, il ne faut pas oublier, les

textes de Peixoto portent en eux l'enfance de l'auteur, ses racines dans l'Alentejo et ses souvenirs d'un monde rural en voie de disparition.

En lisant de plus près le roman *Sans un regard* et aussi la pièce de théâtre *A manhã*, il est possible de constater que le lien social inscrit dans les rapports de voisinage est surtout un lien de solidarité qui permet d'échapper aux difficultés liées à la pauvreté et à la solitude de l'intérieur rural portugais. Par ailleurs, ces liens de solidarité se concrétisent dans le partage intergénérationnel et la transmission de savoirs que Peixoto met en scène dans presque tous ses écrits.

Ce n'est pas un hasard, par exemple, si dans le premier roman de l'auteur il y a tout un groupe de personnages ayant dépassé les soixante-dix ans et même un d'entre eux avec plus de cents ans, car ces personnages représentent la mémoire des générations, ainsi que des lieux représentés. Autour d'eux se lient les autres personnages, qui apprennent les métiers, les rythmes des saisons et des récoltes et s'entraident lorsque les difficultés se font sentir, notamment, dans les moments de deuil ou lorsqu'un phénomène inexplicable advient, comme il est le cas tout de suite après l'étrange phénomène qui arrive au début du récit de *Soufre*: "Ils étaient inquiets, meurtris, mais, dès lors que le poids de la peine se partageait entre tous, le soulagement avait été immédiat." (Peixoto, 2017: 8).

Au contraire des romans de l'auteur où les personnes les plus âgées côtoient les autres personnages dans les villages représentés, les cinq personnages mis en scène dans la pièce de théâtre vivent seuls, car leurs enfants sont partis vivre soit à Lisbonne soit à l'étranger. La désertification, conséquence de l'exode rural vécu au Portugal, ainsi que des constantes vagues d'émigration vers notamment l'Europe centrale et l'Angleterre, sont montrées dans le texte, car les personnages vivent isolés, comme coupés du monde, manquant de services de proximité "até o homem do peixe se esqueceu da gente aqui" (Peixoto, 2008a: 163) et aussi se souvenant

d'un passé où le village accueillait encore plein de familles et d'enfants: "Dantes era para aí uma correria de cachopos" (Peixoto, 2008a: 162). Dénoncer l'abandon de l'intérieur rural portugais, ainsi que l'abyme creusé entre les grandes villes et les villages portugais est une façon de conserver ce lien social, à défaut de pouvoir le préserver.

Néanmoins, le lien social est aussi représenté par la contrainte (Rego, 2016a) et plus particulièrement celle de la promiscuité et de l'excès de proximité entre les voisins, symbolisée de façon très explicite par les personnages des frères siamois de *Sans un regard*. Les derniers romans de l'auteur, *Livro* et *Soufre*, ainsi que la nouvelle *Em teu ventre*, montrent justement beaucoup d'exemples de cette promiscuité, notamment en accentuant les nombreux ragots, comme celui de l'infidélité du mari de Rosa Cabeças, surveillé par une voisine qui donne la nouvelle "les yeux brillant de contentement" (Peixoto, 2017 : 12) à la femme, en lui indiquant que "ça se savait, c'était connu (...). On avait vu son mari entrer dans la maison du Barrete quand celui-ci était dans les champs. (...) Il était sorti au bout de deux heures et vingt-trois minutes." (Peixoto, 2017: 12); en mettant en scène des épisodes centrés sur la peur que beaucoup de personnages ont du regard des autres, comme c'est le cas lorsque les parents de Lubélia cachent la grossesse de leur fille "pas parce qu'ils pensaient que les gens étaient méchants. C'était parce qu'ils pensaient qu'ils étaient pires que cela, cruels, terribles. Les gens avaient du fiel et du venin dans les yeux." (Peixoto, 2012 71); ou encore lorsqu'il est question de la prédominance de la sphère du paraître sur celle de l'être.

5. LE LIEN AU NIVEAU DU DISCOURS

En observant la question de l'importance de la transmission du nom et du métier entre les hommes de la famille notamment du récit *Le*

Cimetière de pianos, il est évident que les liens de filiation apportent aussi des conséquences autres que les simples liens de transmission de savoirs ou de pérennisation du nom de la famille. Plus qu'hériter d'un nom et de l'atelier de menuiserie, le fils et le petit-fils du premier narrateur ont aussi hérité d'une partie de la vie de leurs prédécesseurs, puisqu'ils répètent les mêmes actions de génération en génération. Cette répétition se déroule à un degré tel que certains épisodes sont non seulement répétés, mais ils se recouvrent, laissant le lecteur seul face à la difficile tâche de démêler les fils du récit et de comprendre qui s'exprime au fil des paragraphes.

Dans cette structure en miroir réside l'une des clés pour mieux comprendre surtout *Le Cimetière de pianos*, mais aussi le Livre II de *Sans un regard* et saisir la maîtrise de l'auteur sur la trame des discours, sur les divers plans narratifs et sur les diverses voix narratives. Dans *Le Cimetière de pianos*, par exemple, si au début du roman les trois voix se distinguaient plus ou moins facilement à cause des séparations de paragraphes, marqués graphiquement par un espace, à partir d'un certain moment, ces espaces ne sont pas toujours signe de changement de voix et il arrive même que deux voix se mêlent dans le même paragraphe et/ou dans la même phrase. L'exemple le plus clair étant l'apparition de Simon dont la famille n'a plus de nouvelles depuis un certain temps: "Je sentis une main qui se posait sur mon épaule./Je me tournai./Et je vis le visage borgne et sale de mon oncle." (Peixoto, 2008: 107 pour le petit-fils) et "Je sentis une main sur mon épaule. Je me tournai : le visage borgne et sale de mon frère." (Peixoto, 2008: 181 pour le fils).

D'autres exemples pourraient être prélevés dans ce roman, mais celui-ci est suffisant pour nous permettre de comprendre la relation privilégiée entre père et fils: le père existe dans le fils et le fils dans le père, même au niveau du discours, créant une sorte d'anéantissement quoique ponctuel de la pluralité dans les romans: la fragmentation

discursive révélant ainsi une certaine unité dans la voix et les comportements des hommes de la famille.

Dans *Sans un regard*, la relation discursive bien que plus subtile est aussi présente, car malgré le caractère tragique de sa mort, José, toujours en pensées, essaie de transmettre à son fils la valeur et la force de leurs rapports contenus dans le mot “père”: “le mot père, au moins, je voudrais que tu te le rappelles, le mot père.” (Peixoto, 2004: 86). Le legs entre père et fils se fait, pour les deux personnages appelés José, par l’intermédiaire de la pensée, puisque le personnage se retrouve face à son incapacité à dialoguer et à s’exprimer. Ce n’est pas dans la vie quotidienne ou par des gestes d’amour que cette transmission peut se concrétiser mais par une réflexion douloureuse et commune sur l’être humain (Peixoto, 2004: 103 pour José-père, 236 pour José-fils) et la souffrance (Peixoto, 2004: 195 José-fils). Il y a comme une reduplication discursive au cours des deux livres du roman, car des réflexions initiées par le père sont prolongées par le fils.

Ce jeu de substitution est aussi un moyen pour l’auteur de faire comprendre au lecteur l’immuabilité de la vie rurale et le manque d’options pour ceux qui n’ont d’autre choix que de remplacer leurs parents dans le métier et l’effort quotidien: “depuis trente ans c’étaient les mêmes, avec la même force (...); et si d’aventure l’un ou l’autre mourait, son fils le remplaçait (...)” (Peixoto, 2004: 223).

José, fils d’un père qu’on décrit comme “un mort fixé dans l’éternité” (Peixoto, 2004: 96), a vécu l’amour de son père et en garde des traces. Le souvenir le plus chaleureux qu’il partage en pensées avec son fils est celui du “cheval en carton” (Peixoto, 2004: 81). José se sert de cette image, métaphore de la plénitude du bonheur de l’enfance pour montrer que l’amour est possible et qu’il existe en lui, en dépit de l’impossibilité à le montrer ou à le dire.

Le passage à la paternité est, donc, pour José un mixte de bonheur et de malheur. Bonheur d'être père et de connaître le sens de ce mot si important: "Je vais être père." (Peixoto, 2004: 70), mais en même temps, malheur de ne pouvoir dépasser la douleur et le doute qui vont l'empêcher de vivre pleinement l'amour conjugal et l'amour filial. Pour les personnages de ce roman, le discours répété par le père et par le fils, même s'il ne se produit qu'au niveau de la pensée et des réflexions qui sont portées par le vent ou par la voix du coffre, reste le seul moyen d'exprimer la filiation et la paternité qui sont, pourtant, la fondation de l'organisation du village et du texte du récit.

CONCLUSION

Penser la question du lien chez José Luís Peixoto nous mène instantanément à la réflexion sur la filiation et les rapports entre générations. Il s'agit dans les romans de l'auteur, mais aussi dans sa poésie ou encore dans ses chroniques de mettre en scène un Je en construction où l'écriture de soi se fait à partir des liens tissés entre l'individu et la famille ou encore entre l'individu et le tissu social et historique de la réalité qui l'entoure. Tel est le pouvoir de ce que nous appelons la littérature hypercontemporaine: annoncer des sujets de société ancrés dans le présent des auteurs, mais qui préfigurent des problématiques de l'avenir ou de nouvelles visions du monde (Binet et Angelini, 2016).

La peur de voir disparaître le monde de son enfance au profit d'une société sans mémoire d'elle-même est l'une des nombreuses contradictions du Portugal contemporain pointées par l'auteur dans sa fiction. En le faisant, il anticipe le malaise de la société portugaise (Aganbem, 2009), l'abîme entre le monde rural et urbain. Le récit de filiation est aussi une réponse à l'oubli et notamment au risque de disparition du monde de l'enfance – son *Alentejo natal* –, lieu

d'origine, de traditions et superstitions que l'auteur fait vivre dans ses écrits.

Le récit de filiation permet de matérialiser les questions de la paternité, d'exprimer les doutes et préoccupations liés aux problématiques de l'expression de l'amour entre pères et fils, et d'analyser le moment où les fils deviennent à leur tour des pères, car c'est bien cela que poursuit l'auteur dans beaucoup de ses textes. L'écriture de Peixoto est fondée sur une parole tenue à la première personne qui permet de mieux mettre en scène les non-dits et les doutes des personnages en ce qui concerne surtout la parole masculine, mais aussi ce que Freud a appelé le roman familial, histoire qui n'est jamais entièrement dépassée, même si les hommes se substituent les uns aux autres dans les romans de l'auteur. Cette impossibilité de dépassement du roman familial explique en partie le ressassement permanent autour de la figure du père et notamment du père mort que nous retrouvons chez Peixoto.

Dans l'impossibilité d'affirmer de façon directe l'amour, les personnages et les récits de Peixoto passent par la mémoire, par la répétition des paroles et des gestes, par l'utilisation des noms et prénoms qui éternisent ceux dont la mémoire est ainsi sauvegardée. Comme le rappelle Demanze (2008), la question de la préservation de la mémoire est une thématique commune entre les auteurs de la fin du XX^{ème} et du début du XXI^{ème} siècles. La possibilité de perdre le lien avec une communauté – famille, village ou autre – a comme conséquence une inquiétude exprimée dans la littérature par les récits de filiation que Demanze décrit comme une tentative de fixer par le biais d'une écriture quelque peu mélancolique des existences en voie de disparition.

L'amour entre les personnages passe aussi par la transmission des savoirs indispensables, des métiers censés assurer les moyens de subsistance, une protection d'ordre économique, mais qui concentre

tous les savoirs traditionnels d'une personne ou d'un groupe de personnes, par exemple, les savoirs sur les saisons de l'année et les récoltes. Des savoirs transmis par le biais de l'oralité, de la parole et, nous l'avons dit, de la répétition du geste. Pour cette raison, l'admiration pour les prédécesseurs passe ainsi par la remémoration des enseignements transmis lors de conversations.

Les éléments de la culture alentejaine ayant peuplé l'enfance de l'auteur sont ainsi sauvegardés: noms, surnoms, métiers, comportements et attitudes, ainsi que les paysages, tous deviennent matière dans les textes de l'auteur. De récit en récit, José Luís Peixoto nous livre les détails des mondes qui sont les siens: celui de l'enfance, mais aussi celui de l'imagination créatrice de la fiction sur soi, en racontant au passage un peu de ce qui est le Portugal contemporain et toutes les contradictions que le post-révolution a mises à nu.

REFERENCES

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos.
- ARNAUT, Ana Paula (2016). "A insólita construção da personagem post-modernista". *Abusões*. 3.3: 7-34.
- BINET, Ana M. et ANGELINI, Paulo R. K. (2016). "Literatura Hipercontemporânea". *Letras de Hoje*. 51.4: 447-449.
- BUTLER, Judith (2007). *Le Récit de soi*. Paris: PUF.
- CARDIN, Bertrand (2005). *Miroirs de la filiation, parcours dans huit romans irlandais contemporains*. Caen: Presses Universitaires de Caen.
- DALCASTAGNÉ, Regina (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte.
- DEMANZE, Laurent (2008). *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: José Corti.
- GUSDORF, Georges (1991). *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. Paris: Odile Jacob.

- LIPOVETSKY, Gilles et CHARLES, Sébastien (2004). *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla.
- PEIXOTO, José Luís (2004). *Sans un regard*. Trad. François Rosso. Paris: Grasset [2000].
- PEIXOTO, José Luís (2006). *Une maison dans les ténèbres*. Trad. François Rosso. Paris: Grasset [2002].
- PEIXOTO, José Luís (2007). *A Criança em ruínas*. 6^{ème} éd., Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- PEIXOTO, José Luís (2008a). *Le Cimetière de pianos*. Trad. François Rosso. Paris: Grasset [2006].
- PEIXOTO, José Luís (2008b). *Cal*. Lisboa: Bertrand.
- PEIXOTO, José Luís (2011). *Abraço*. Lisboa: Quetzal.
- PEIXOTO, José Luís (2011). “Escrever é recordar de olhos abertos”. (Entretien en ligne). *Jornal i*, novembre. Disponible sur <http://papeisjlp.blogs.sapo.pt/tag/2011> [consulté le 24/11/2017].
- PEIXOTO, José Luís (2012). *Livro*. Trad. François Rosso. Paris: Grasset [2010].
- PEIXOTO, José Luís (2013). *La Mort du père*. Trad. François Rosso. Paris: Grasset [2000].
- PEIXOTO, José Luís (2015). *Em teu ventre*. Lisboa: Quetzal.
- PEIXOTO, José Luís (2017). *Soufre*. Trad. Ana Isabel Sardinha Desvignes & Antoine Volodine. Paris: Seuil [2014].
- REGO, Vânia (2018). “La métalepse et autres outils de la présence par effraction dans l’œuvre de José Luís Peixoto”. *La Licorne*. (*La présence par effraction ou par intrusion*). 130: 109-128.
- REGO, Vânia (2016a). “L’écriture de soi au service de la construction du mythe de l’écrivain: le cas de José Luís Peixoto”. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature (Self-Narratives and social criticism)*. 40.2: 37-56. Disponible sur <https://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/4597> [consulté le 24/11/2017].

REGO, Vânia (2016b). “Tradições e contradições: o retrato de Portugal na prosa de José Luís Peixoto”, in Atas do 25.º Colóquio da Lusofonia, Montalegre, Portugal. AICL: Colóquios da Lusofonia. 172-184.

ALGUM LUGAR, DE PALOMA VIDAL: DESLOCAMENTO, ESTRANHAMENTO E MELANCOLIA

SOMEPLACE (ALGUM LUGAR) BY PALOMA VIDAL:
DISPLACEMENT, STRANGENESS AND MELANCHOLY

Ana Maria Lisboa de Mello

PPGLEN – Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

São recorrentes, no romance brasileiro contemporâneo, sobretudo a partir da década de 1990, deslocamentos e mudanças espaciais de personagens que, situados temporariamente em outros países e culturas, enfrentam a solidão, o estranhamento e empreendem a busca de si mesmos. Nessa perspectiva, analisamos o romance *Algum lugar* (2009), de Paloma Vidal. A protagonista e seu companheiro deslocam-se do Rio de Janeiro para cumprir estágio de pesquisa em Los Angeles. A cidade norte-americana, com grandes avenidas, vazias de pessoas, e supremacia do automóvel, mostra-se hostil, semelhante ao “não-lugar”, caracterizado por Marc Augé. A cidade é o retrato de um mundo que se tornou hostil ao convívio humano; a configuração da cidade suprime a possibilidade do encontro, fato que dilacera o indivíduo, cada vez mais só, exilado de si mesmo, dividido entre o sonho e a realidade devoradora e habitado por uma falta indefinida, um vazio existencial.

Palavras-chave: cidades contemporâneas, deslocamento, estranhamento, desencontros, crises existenciais, melancolia

ABSTRACT

In the Brazilian contemporary novel, especially since the 1990s, movements and spatial changes of characters who, temporarily in other countries and cultures, face loneliness, estrangement and the search for themselves, are recurring. Taking this into account, the novel *Someplace* (*Algum Lugar*) by Paloma Vidal has been analyzed. The protagonist and her companion move from Rio de Janeiro to fulfil a research internship in Los Angeles. The American city, symbolized by large avenues, the lack people, and the supremacy of the automobile, portrays a hostile image, similar to the “non-place”, characterized by Marc Augé. The city is the portrait of a world that has become hostile to human conviviality; the configuration of the city suppresses the possibility of any encounter, a fact that tears the individual apart. Increasingly alone, exiled from herself, the protagonist is divided between the dream and the devouring reality and inhabited by an indefinite absence, an existential void.

Keywords: contemporary cities, displacement, strangeness, disagreements, existential crisis, melancholy

Você queria realmente estar aqui?

PALOMA VIDAL

INTRODUÇÃO

O século xx – marcado por duas grandes guerras mundiais, regimes totalitários, conflitos bélicos sem precedentes – desencadeia a emigração de muitos povos em busca de refúgio. Além de refugiados de guerras, ocorre também a diáspora de populações que buscam proteção contra as perseguições religiosas; outras migrações são impulsionadas pela necessidade de buscar oportunidade de trabalho, para sobrevivência familiar. A partir da segunda metade

do século, crescem os deslocamentos temporários para experiências profissionais e acadêmicas. Todas essas migrações são favorecidas pelo desenvolvimento dos transportes e das comunicações.

No caso das Américas, a chegada de povos da Europa, da África e da Ásia configuram o caráter multicultural das sociedades americanas que, além das populações ameríndias, sobreviventes do processo de colonização, dos descendentes de colonizadores europeus e dos escravos, passam a agregar imigrantes oriundos de diversos países do mundo, e esses deslocamentos intensificam-se a partir do início do século xx, como aconteceu com a chegada de libaneses e japoneses no Brasil.

Edward Said, no ensaio “Réflexions sur l’exil”, considera que há que se fazer uma distinção entre “exilados”, que ficam impedidos de voltar ao seu país e carregam o estigma de estrangeiros; “refugiados”, palavra que evoca pessoas desabrigadas, vulneráveis, que buscam ajuda internacional, situação recorrente no século xx; “expatriados”, refere-se àqueles que procuram voluntariamente outro país para viver, por motivos sociais, econômicos, pessoais; e “emigrados”, os designados para viver em outro país, havendo sempre a possibilidade de escolha, tal como funcionários coloniais, missionários, funcionários da carreira diplomática, etc. (Cf. Said, 2008: 250-253)

A migração para outros países exige processos de adaptação, de conquista de um espaço que, em um primeiro momento, se afigura estranho em muitos aspectos, sobretudo em situações em que a cultura do imigrante e a sua língua materna mantêm pouquíssimas relações com as do país de acolhida.

Esses deslocamentos de populações deram origem a uma literatura que expressa essa realidade migratória, tão marcante no século xx, e se constitui como depositária de verdadeiros “lugares de memória” ou “lugares de memória íntimos”, expressão que Pierre Nora

emprega ao analisar a obra de Marcel Proust, memória reveladora da repercussão dos acontecimentos na interioridade dos sujeitos (Cf. Nora, 1993: 18). Nesse sentido, escritores contemporâneos criam narrativas em que o acionamento da memória pelo narrador, estilhaçada no fluxo do pensamento, recupera acontecimentos vividos no contexto de brutais acontecimentos históricos, sobretudo a barbárie do século xx, com o genocídio dos judeus na Segunda Guerra, a Guerra Civil Espanhola, a violência dos processos de descolonização na África, as ditaduras militares nas Américas. Nesse último caso, Estados autoritários na América Latina provocam um movimento inverso, de pessoas que deixam os seus países em direção aos europeus, para não cair nas mãos de torturadores e perder a vida, como o caso das uruguaias Cristina Peri Rossi, autora de *La nave de los locos* (1984), que emigra para a Espanha, e de Ana Luísa Valdés, refugiada na Suécia, autora de *Su tempo llegará* (2010).

Nas Américas, esses processos de imigração dão lugar a uma escrita literária de caráter transnacional, já que a identidade dos escritores é compósita, carregada de uma herança cultural e linguística dos antepassados, que se enreda à cultura do país de acolhida, como é o caso dos brasileiros Milton Hatoum, Salim Miguel, Michel Laub, Tatiana Salem Levy, Paloma Vidal, entre outros.

Robert Berrouet-Oriol, em 1987, emprega a expressão “escrita migrante” para obras marcadas pelo “movimento, a deriva, os cruzamentos múltiplos”, suscitados pela experiência do exílio (Cf. Berrouet-Oriol *apud* Nepveu, 1988: 200). O fato de o escritor viver entre duas culturas – a familiar e a do país de acolhida – faz com que sua escrita migre da cultura familiar à de acolhida, da língua materna à adquirida no novo país. “Escrita migrante” substitui com felicidade a expressão “literatura migrante”, também utilizada nos debates teórico-críticos no Canadá; enquanto a primeira põe ênfase na escrita intercultural, movente, que vai de um lugar a

outro, incluindo deslocamentos identitários, a segunda põe ênfase na realidade da imigração, segregando de certa forma essa literatura, comparativamente à produzida pelos escritores nativos.

Pierre Ouellet considera, no entanto, que a movênciainter-subjetiva, intercultural, interlinguística também pode caracterizar a escrita de autor autóctone, em movimento em direção ao *Outro*, que se desloca do lugar de onde vem e onde forma a sua identidade “para melhor desfazer esse laço originário e renová-lo cada vez em um novo destino”, em decorrência de sua abertura à recepção do mundo do *Outro* no seu mundo (Cf. Ouellet, 2005:17, 19).

No texto “Le principe d’altérité”, Ouellet retoma a discussão sobre a questão da alteridade no mundo contemporâneo:

A alteridade impôs-se inicialmente como um *fato*: a penetração e impregnação cada vez mais profundas e duráveis dos mundos dos outros no nosso próprio mundo, seja pelo viés das numerosas e diversificadas migrações que conhecemos, seja pela multiplicação de trocas de toda espécie que não pararam de se intensificar. Em seguida, ela se impôs como um *tema*: a nova realidade social e histórica nascida desta interpenetração crescente de mundos tornou-se rapidamente objeto privilegiado das representações imaginárias e memoriais das diferentes práticas discursivas, no campo estético ou midiático, e o tema dominante dos debates políticos e ideológicos que atravessam o conjunto do discurso social. (Ouellet, 2007: 8, traduzimos)

Exílio e expatriação deram origem, portanto, a uma escrita literária de caráter transnacional, feita de cruzamentos culturais, já que produzida por escritores cuja identidade incorpora, à herança familiar, as novas experiências, vividas no *locus* de acolhida. Essas figuras de ficção, itinerantes, que surgem no romance contemporâneo, refletem sociedades em mutação, multiculturais, com personagens

em busca de respostas para suas questões internas, que se tornam mais agudas após deixarem para trás uma vida que, até determinado momento, foi rotineira e estável. Conforme assinala Zilá Bernd, a vida em outro país vai ensejar “trocas e enriquecimentos propícios à formação de identidades híbridas, (cf. Bernd, 2013: 214-215)

Trata-se de uma escrita literária cujo narrador busca unir o presente e o seu próprio passado às memórias e aos legados de seus antepassados, o que significa reconstituir a própria história e a própria identidade, recordando o que foi recalcado – por vezes experiências traumáticas da família –, mas também preservando hábitos, língua materna, valores dos ancestrais, etc. Essa bagagem herdada articula-se e convive com a cultura do país de chegada e com os novos conhecimentos e desafios.

Escritas na língua do país de acolhida do imigrante, algumas vezes com hibridismo linguístico, tais narrativas deram origem a relevante produção teórico-crítica sobre a questão, para a compreensão do fenômeno e dos processos de movência identitária, destacando-se o que vem sendo produzido no Canadá nas últimas quatro décadas, mas que se estendeu a todos os países das Américas no âmbito das pesquisas em Ciências Humanas, intensificadas no século XXI.

A identidade é entendida aqui como o conjunto de elementos que incluem, para a maioria das pessoas, como observa Amin Maalouf, em *Les identités meurtrières*, “o pertencimento a uma tradição religiosa; a uma nacionalidade; a uma família mais ou menos ampla; a uma profissão; a uma instituição; a certo meio social...” mas, conforme esse autor, “é bem mais longa ainda, virtualmente ilimitada” (Maalouf, 1998: 19, traduzimos), porque nela se pode incluir o pertencimento a uma região, a uma pequena cidade ou aldeia, a uma paróquia, a um bairro e a muitos outros elos, que não têm igual importância e pode ser que, em cada fase da vida, um pertencimento se sobreponha aos demais. Portanto, o termo identidade já carrega complexidade dentro

de uma mesma cultura, com pessoas que fazem parte do mesmo país e falam a mesma língua, de forma que, evidentemente, as questões identitárias se tornam mais complexas quando se trata de um escritor imigrante ou descendente de família estrangeira.

A escrita afigura-se, assim, como o lugar de fixação de uma “estesia migrante”, caracterizada pela percepção da alteridade e, conforme Ouellet, pelas novas formas de experiências de intersubjetividade ou de relações entre o *eu* e o *outro*, que existe no interior do próprio eu. Essa abertura, que favorece o desenvolvimento da “estesia migrante” ou “sensibilidade migratória”, revela-se nas “formas de percepção do outro e de apreensão da alteridade”. Essas não apagam nem homogênisam as diferenças internas que as constituem, mas se mantêm em tensão, de tal modo que surge uma nova ética da subjetividade,

que não se fundamenta sobre a estabilidade e manutenção do *eu* [*moi*], mas sobre o movimento do *eu* e a migrância de *si* que traz consigo, ela própria, uma nova estética baseada na instabilidade enunciativa, de modo que o migratório no sentido forte define doravante o próprio modo de constituição do sujeito na sua identidade ética e estética, não mais apenas as contingências geopolíticas ligadas ao fluxo das populações e à porosidade das fronteiras culturais. (Ouellet, 2005: 17, traduzimos)

Tornam-se recorrentes, na literatura brasileira contemporânea, sobretudo a partir da década de 1990, narrativas com deslocamentos e mudanças espaciais de personagens que, situadas temporariamente em outros países e culturas, enfrentam a solidão, o estranhamento e empreendem a busca de si mesmos, como no caso de protagonistas dos romances *Budapeste* (2003), de Chico Buarque; *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa; *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera; e

Algum lugar (2009), de Paloma Vidal. Temporariamente deslocadas de seu *habitat*, as personagens experimentam sentimentos, antes desconhecidos de si mesmas, quando se deparam com a cultura do *outro*. Conforme o narrador de *Cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, “a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos” (Calvino, 1991: 28).

Desvelam-se, nesses romances, os processos de adaptação de expatriados ou migrantes, com todos os percalços de ordem prática e afetiva implicados, e, sob outro ângulo, os processos de reconhecimento do *outro* pelos nativos, a acolhida do “diferente” quanto aos costumes e valores. A escrita desses autores torna-se híbrida, no sentido de que o discurso literário, ao passar de uma cultura a outra, conserva vocábulos ou frases do idioma familiar, que aludem a objetos, alimentos, paisagens que compõem o cenário da cultura de origem, como se vê nas obras de Milton Hatoum, em *Relato de um certo Oriente*, ou de Salim Miguel, em *Nur na escuridão*, obras cujo hibridismo linguístico demonstra a vigência de vínculos com o passado por meio da memória do grupo familiar, tudo inserido e recontextualizado no *locus* de acolhida, com o qual se realizam trocas.

ALGUM LUGAR: DESLOCAMENTO E ESTRANHAMENTO

A escritora Paloma Vidal nasce na Argentina e vem para o Brasil aos dois anos de idade, quando seus pais, perseguidos pela ditadura daquele país, buscam exílio e se instalam na cidade do Rio de Janeiro. Vive, portanto, entre duas culturas e duas línguas, e essa condição repercute na sua produção: romances, contos, ensaios. Desde o seu primeiro livro, a coletânea de contos intitulada *Dois mãos* (2003), a autora vale-se de temas como deslocamento, viagem, exílio, ou seja, trânsitos territoriais, linguísticos e culturais que se relacionam

com sua biografia. Na escrita literária, o espanhol entremeia-se com o português na fala das personagens exiladas ou temporariamente deslocadas. Em entrevista concedida a Bruno Ghetti, publicada em 04/07/2012, Paloma Vidal responde a pergunta sobre como se sente: mais brasileira ou mais argentina? Mais carioca ou mais paulista?

Essa é uma outra pergunta que eu não tenho como responder. Acho que nunca terei. Eu sou argentina e brasileira, ou brasileira e argentina, e acho que posso ser de muitas cidades, posso me sentir bem em muitas cidades, encontrar uma cotidianidade minha nelas, mas, ao mesmo tempo, sempre estou pensando em me mudar, em como seria morar em outro lugar, porque também sempre tenho a impressão de não pertencer completamente a cidade nenhuma. (Cf. Ghetti, 2012)

Seu primeiro romance – *Algum lugar* (2009) – apresenta acontecimentos que se relacionam com a biografia da escritora, incluindo um estágio de pesquisa em Los Angeles para elaboração de sua tese, intitulada *Depois de tudo. Trajetórias da Literatura Latino-Americana contemporânea*, defendida em junho de 2006, e seu bilinguismo, que aparece no romance nos diálogos da protagonista com a mãe ao telefone e com hispano-americanos ou falantes de espanhol durante a estada na cidade norte-americana.

Contrapondo “lugar” e “não-lugar”, Marc Augé observa que, se o lugar se caracteriza como “identitário, relacional e histórico”, um lugar antropológico, ou seja, existencial, simbólico, o não-lugar “não cria nem identidade singular, nem relação, mas sim solidão e similitude” (Augé, 2008: 95). O autor observa que há duas realidades complementares e distintas para os não-lugares: uma que se refere aos espaços de passagem, constituídos para certas finalidades como transporte, comércio, etc., e outra que diz respeito à “relação

que os indivíduos mantêm com esses espaços” (Augé, 2008: 87). É, sobretudo, dessa relação que o romance *Algum lugar* trata.

Narrado predominantemente em primeira pessoa, com estratégicas posições em terceira pessoa, em algumas passagens, e o desdobramento do eu que se dirige a um “você”, espelho de si mesmo, em outras, como nos relatos dos sonhos, o romance divide-se em três capítulos, intitulados “Los Angeles” (Vidal, 2009: 11-122), “Rio de Janeiro” (Vidal, 2009: 123-153) e “Los Angeles” (Vidal, 2009: 155-170). Mais de dois terços do romance passa-se em Los Angeles; no terceiro capítulo, embora receba o mesmo título do primeiro, as ações se passam no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, mas elas ainda são reflexos da experiência vivida na Califórnia.

O primeiro capítulo, “Los Angeles”, subdividido em três subcapítulos, inicia com a chegada de uma jovem no aeroporto da cidade norte-americana com seu companheiro M, em voos separados, no início do outono, para ela realizar estágio de estudo, incluindo aulas e pesquisas na biblioteca, para elaboração de uma tese de doutorado. M é tradutor e vai dar continuidade a esse trabalho.

Destaco inicialmente a relação de ambos – a protagonista e M – com a cidade de Los Angeles. O primeiro problema a enfrentar é o da moradia; experimentam uma grande dificuldade para alugar um apartamento temporário, compatível com o valor da bolsa de estudo recebida no Brasil. Palavras e expressões como “desânimo”, “estado de nomadismo”, “exauridos” denunciam dificuldades iniciais prolongadas, em busca desse local para habitar. Observa a narradora, depois de mais uma visita a um apartamento sombrio para aluguel: “Falamos pouco, mas estamos unidos na busca e na decisão de não nos rendermos ao desânimo” (Vidal, 2009: 19).¹

1 A partir desta citação, indicaremos apenas as páginas do romance *Algum lugar*.

Na visão da narradora, a cidade é hostil, monótona, massacrante:

As longas idas e vindas da universidade tornaram-se uma silenciosa tortura. Somos massacrados diariamente pela cidade, que nos faz pagar nosso desconhecimento com uma viagem lenta e maçante. Meu único contato com ela é através da janela do carro, uma pequena tela particular, em movimento. Acompanho uma longa sequência em que a cidade exhibe sua aparente monotonia – uma calçada única, de um extremo a outro. (Vidal, 2009: 21)

Na relação com a cidade, destacam-se observações sobre as grandes avenidas, sem pessoas transitando, com ônibus vazios e a supremacia do automóvel, de modo que, somente tempos depois, o casal parece entender aspectos da configuração urbana de Los Angeles:

Só alguns meses depois, andando de carona com algum amigo, começaremos a entender que em Los Angeles as avenidas não são exatamente vias de transporte; para se locomover existem as *freeways*, que conformam um mapa sobreposto à cidade, um mapa próprio, com suas entradas e saídas que guardam uma relação apenas tangencial com o desenho quadriculado, remanescente de uma cidade em que a calçada ainda fazia algum sentido. (Vidal, 2009: 19)

Inicia então uma tessitura discursiva em que se delineia uma luta da cidade contra os novos moradores e vice-versa, e a narradora vale-se de palavras do campo semântico relacionado a “deserto” e depois a “guerra”, para fazer face à opressão da cidade em relação a eles, estudante e tradutor estrangeiros, em estágios de estudo e trabalho. Em conversa ao telefone com sua mãe, esta sugere à filha

que visite um museu no topo de uma colina, diálogo sobre o qual a protagonista comenta depois:

Tento explicar que Los Angeles não é assim, que as referências são outras, perto, longe, o que isso significa quando as distâncias já não se medem em quadras, mas em milhas? As ruas desertas intimidam, como se ao andar estivéssemos fazendo algo proibido. (Vidal, 2009: 36)

E a mãe pergunta à filha ao telefone: “¿ *Que hacen los fines de semana?*” A indagação gera silêncio... Ao desligar o telefone, a protagonista olha a sua volta e o apartamento lhe parece “um cordão de isolamento”. Esse afastamento, a vida paralela à vida da cidade, ajuda a sobreviver, pois, de acordo com a narradora: “Vamos de casa para a biblioteca, da biblioteca para casa. A cidade se tornou, rapidamente, um pano de fundo. É quase como se não existisse e seu apagamento nos ampara na tarefa que viemos cumprir”. (Vidal, 2009: 37).

E a reflexão da protagonista continua a apontar para a influência do isolamento sobre o relacionamento deles:

Constato isso com a indolência que ronda nossos domingos. M está lendo um livro sentado na cadeira de praia. Fico de pé num canto do cômodo, imóvel, esperando que ele erga a cabeça para me tirar da inércia. Ele finalmente me olha e pergunta o que vamos almoçar. Não respondo e ele insiste na pergunta. Digo que não sei e ele volta ao livro. (Vidal, 2009: 37)

Então, ela decide sair, ir sozinha ao Getty Center, pois M não quer empreender essa estressante caminhada. Essa decisão é uma espécie de enfrentamento com a cidade, uma luta que ela sabe que vai perder. Getty Center é um complexo cultural no bairro Brentwood, de Los Angeles, que inclui um museu com coleções do período clássico

ocidental. Depois de caminhar muitos metros, considera que impõe para si mesma um “desafio inútil”:

[...] de repente, me sinto impelida a me contrapor através dessa luta corporal que se tornou a caminhada em direção ao Getty Center; uma luta que vou perder, com meu ânimo já esvaziado e minhas energias se esgotando. A cada passo desânimo mais um pouco, não tanto pelo caminho percorrido, mas por sentir que tudo a minha volta me é hostil. Não devia estar ali. Continuo por mais alguns metros, até uma encruzilhada, e me sento no meio fio. (Vidal, 2009: 39)

Nessa passagem, ela revela a sua tensão com a cidade, os sons dos automóveis, as grandes distâncias entre os locais, a exaustão e o arrependimento de ter decidido enfrentar a cidade. Seu companheiro M está no apartamento, “aquartelado” – vocábulo que alude ao local de trabalho do militar, propício para aludir à “guerra” entre os migrantes e a cidade estrangeira –, sem saber o que se passa com ela pelas ruas, nem imaginar seu desânimo para empreender o caminho de volta:

M está longe, aquartelado no apartamento. Se soubesse do meu estado viria com certeza me salvar, com um sorriso irônico estampado na cara. Talvez já me encontrasse desfalecida na encruzilhada deserta. Morta, até. Me imagino morrendo estupidamente nessa cidade. De repente não entendo porque não fiquei com ele nesse domingo que prometia ser tão sossegado, mais um, poderíamos fazer um macarrão, ver um DVD no computador. (Vidal, 2009: 39-40)

As distâncias são muito extensas, com grandes avenidas vazias, exigindo longos percursos sem presenças humanas, a não ser nos automóveis que passam; são longas vias sem lugares para encontros,

sem vocação para as caminhadas. A tensa relação com a cidade afeta, assim, o convívio do casal, que se desencontra, até em suas rotinas: ela vivendo de dia, ele, à noite, e uma falta de comunicação vai-se instalando entre eles; aos poucos, o silêncio vai ser um signo desse descompasso... M desiste de ir à Universidade e fica fechado no apartamento, que se torna o “cordão de isolamento”, já referido.

A cidade de Los Angeles, vista pela narradora, não oferece espaços relacionais; nela, não se estabelecem relações sociais, tal como nos “não-lugares”, caracterizados por Marc Augé (2008: 73). Por isso, o desencontro com a cidade provoca um sentimento de estranhamento, e isso vai, por fim, atingir a relação dos moradores temporários.

James Hillman, em *Cidade & alma*, tece comentários sobre o planejamento urbano contemporâneo e afirma que “caminhar numa autoestrada porque o carro quebrou é uma experiência assustadora, despersonalizante” (Hillman, 1993: 55), e é justamente essa experiência do caminhar pela autoestrada que parece viver a protagonista de *Algum lugar* ao percorrer as grandes avenidas de Los Angeles. E Hillman acrescenta:

Os planejadores urbanos afetaram radicalmente a nossa noção de cidade, levando-nos a esquecer que as cidades nascem de baixo; nascem de suas ruas. As cidades são ruas, avenidas de troca e comércio, o aglomerado físico de pessoas, uma multidão caminhando nas calçadas movidas por curiosidade, surpresa, pela possibilidade do encontro, a vida humana não acima da confusão mas no meio dela. (Hillman, 1993: 56)

Nesse primeiro capítulo do romance, surgem alguns moradores estrangeiros, marginalizados na cidade, personagens que dão algumas informações aos brasileiros desorientados, como a colombiana, colega da Universidade, que os avisou de um apartamento disponível no mesmo edifício em que ela morava,

informação que lhes permitiu deixar o quarto de hotel em que estavam. Nas redondezas do apartamento, há também muitos mendigos e *homeless*, muitos deles veteranos de guerra. Segundo a colombiana, os veteranos ali presentes “são pessoas que não conseguiram mais se integrar quando retornaram; não conseguiram trabalho ou não foram acolhidas pela família ou talvez decidiram se afastar de um mundo do qual não fazem mais parte” (Vidal, 2009: 28). A colombiana será depois expulsa do prédio porque adota um gato, e isso é proibido pelas regras do edifício.

Na guerra com a cidade, há também momentos de trégua, inclusive nos espaços da Universidade, pois a protagonista tem acesso a uma salinha com computador para estudar. Consegue também acionar o seguro-saúde para atender M, que está doente, e, por coincidência, um médico argentino vem ao apartamento:

É meio-dia quando o interfone toca. Mr. Vidal, diz o homem, sem disfarçar o sotaque castelhano. Fico assombrada com a coincidência e persuadida de que é um sinal. **A cidade está nos dando trégua.** Mesmo sem carro, sem amigos, mesmo M doente às vésperas do ano novo, as coisas vão se ajeitar. M não quer saber de antecipações. O médico o examina, o ausculta, lhe faz umas perguntas por local e duração da dor, sua alimentação, seu sono, às quais ele responde com disciplina, como um aluno diante do professor. Sabendo da dificuldade de uma ultrassonografia, prefere arriscar uma hipótese e lhe receitar um antibiótico para a sinusite. M está aliviado: finalmente um antibiótico. (Vidal, 2009: 45, grifamos)

Outro contato que protagonista estabelece na Universidade é com uma colega coreana, que se apresenta a ela falando em espanhol “correto e ao mesmo tempo confuso” (Vidal, 2009: 33) e pede para ser chamada de Luci; ela está em Los Angeles para desenvolver uma

tese sobre a escritora chilena Diamela Eltit, autora sobre a qual a protagonista também pesquisa.

A sala de trabalho na Universidade atenua o desânimo da brasileira. Ali, diz ter encontrado o seu espaço, ainda que precário, até mesmo sufocante, mas é alguma coisa depois de alguns meses sem nada:

Está decidido: será o meu lugar. Finalmente terei onde amontoar os livros, um computador onde salvar meus arquivos, sem precisar levar tudo de casa cada dia, como se estivesse diariamente recomeçando; um lugar isolado, que para alguns poderia ser sufocante, com uma janela mínima, paredes muito próximas uma da outra, um teto baixo, mas que a mim parece bem acolhedor, justamente porque as proporções tornam sua função uma evidência. Ali poderei trabalhar. Terei finalmente uma rotina de estudo. Advirto que a janela está bloqueada, mas isso não me inquieta, pois nem isso deixa de cumprir sua função: permite-se ver um recorte de jardim e de céu. O ar condicionado não funciona, mas isso também não é problema, ao menos nesta época do ano. (Vidal, 2009: 49)

Um sofá no local convida ao sono; ajeita-se ali usando o casaco como travesseiro e não vê Luci entrar. Acorda com coceira nos calcanhares e ouve a voz da coreana dizendo-lhe: “*Son las pulgas.*” Descobre então que vai partilhar a sala com Luci, e a colega acrescenta: “*Es un lugar tranquilo, pero tiene pulgas*” (Vidal, 2009: 50). As precárias condições da sala são minimizadas, porque ela representa muito naquele momento, depois de meses na Universidade, sem um espaço para trabalhar e para deixar seus livros.

No subcapítulo I, a narradora informa que, para acompanhar as notícias na TV sobre a Guerra no Iraque, foi preciso adquirir um vocabulário específico: “*cluster munition, duds, decapitation attack,*

collateral damage, civilian casualties” (Vidal, 2009: 30), sendo que “*casualty*” é um termo para baixas na guerra, tanto mortos quanto feridos. À medida que avançam os acontecimentos da narrativa, no subcapítulo II, surgem outras notícias desse mesmo teor na TV, como as dos atos indignos dos soldados americanos na prisão de Abu Ghraib (Vidal, 2009: 61-62). A cidade de Los Angeles e os Estados Unidos são vistos, então, de modo muito crítico pela protagonista, aumentando a sua indisposição e levando-a a uma espécie de estado depressivo.

O mal-estar psicológico transfere-se para o físico. Perde os sentidos na salinha de trabalho, tem a sensação de morte, processo interrompido pela colega Luci, que faz com que volte a si: “*Soy yo, Luci, estás bien?* Seu rosto está sério. Ela faz de novo a pergunta, mas não consigo emitir som algum. [...] Depois se afasta e então vejo sua mão me oferecer um copo d’água. [...] Respiro e penso: estou salva.” (Vidal, 2009: 65).

A relação com Luci sofre percalços; há algo que impede a compreensão e comunicação entre elas, provavelmente grandes diferenças de hábitos e de valores, quem sabe um certo mal-estar por pesquisarem sobre a mesma autora, e elas acabam por se desentender, de forma que, mesmo com os estrangeiros, o estabelecimento de elos é complicado em Los Angeles. Certo dia, a brasileira vê outra oriental na cidade e lembra-se de Luci, mas essa visão ratifica a distância que a separa da colega de Universidade:

Quem é Luci? Não sei mais sobre ela do que sobre a moça oriental comendo concentradamente seu potinho de arroz ao meu lado. Sinto-me tão capaz de ter alguma intimidade com ela quanto com essa moça. Não, é maior a distância, porque com essa moça tudo ainda é uma possibilidade, aberta, incerta, e com Luci me sinto rodando em círculos. (Vidal, 2009: 80)

Nesse meio tempo, M começa a dar sinais de não suportar mais aquela situação. Não consegue trabalhar nas suas traduções, espalha livros por todo o apartamento, acumula latinhas de cerveja. Tempos depois, toma a decisão de retornar antes ao Brasil, deixando um vazio no apartamento, ausência que faz crescer na protagonista o sentimento de solidão já suscitado pela cidade: “Sinto uma solidão terrível desde a partida de M e a necessidade de dizê-lo em outra língua: *I feel a terrible solitude*. Repito a frase sentada no chão do chuveiro, com as pernas esticadas, que parecem pertencer a outro corpo.” (Vidal, 2009: 103).

A amizade com Luci parece reverter o mal-estar anterior, quando se encontram, depois de três meses afastadas, e a colega relata a sua infância na Coreia, os relacionamentos familiares e procura mostrar-se mais próxima, entretanto essa trégua também dura pouco. Às vésperas de partir para o Brasil, final da primeira parte do romance, a protagonista solicita hospedagem na casa de Luci, que vive em um condomínio que pertence aos pais, provavelmente para estadas temporárias nos Estados Unidos: “Ela [Luci] me instalou no quarto dos pais, mas fez questão de dizer que eles não podem saber que estou ali – sou uma clandestina.” (Vidal, 2009: 118). Luci aproveita essa ocasião para demonstrar todo o ressentimento que estava oculto contra a brasileira, acusando-a de egoísta e rememorando encontros que tiveram, atitudes de que ela não gostou; diante disso, a narradora se desorienta e perde a fluência no espanhol para se defender:

Tento explicar as dificuldades que senti, mas como traduzir em palavras uma vaga sensação, tão vaga com ela mesma em alguns momentos? Digo “vaga”, mas em espanhol o adjetivo ecoa um outro sentido e eu me perco de novo. Tão ambígua, quero dizer, aparentemente tão ambígua, retifico. Ambígua? Ela se espanta. É verdade que não há

ambiguidade agora, muito pelo contrário: ela sabe o que dizer e é ela quem tem a palavra.

Por que ela não falou antes? Por que agora que estou abrigada em sua casa, na véspera da partida? [...] Por que agora?, pergunto, entre lágrimas. Luci para de falar e fica séria, olhando para o chão. *Necesitaba hablar antes que partieras.* (Vidal, 2009: 121)

CRISE E MELANCOLIA

No romance de Paloma Vidal, a narradora relata muitos sonhos, que funcionam como uma espécie de estrutura profunda, reveladora do seu estado psíquico. Esses relatos poderiam ser lidos como revelações de pensamentos íntimos e afloramento de questões que estão num nível do inconsciente. São sonhos em que a cidade de Los Angeles está deserta, com ruas em ruínas; em que se vê morta na cidade-fantasma. Dias depois, sonha com a iminência de morte em uma viagem de avião sem combustível; com a doença do irmão; vê-se de volta a um Rio de Janeiro irreconhecível e outros sonhos inquietantes. Projeta-se aqui, de certa forma, um diálogo com a obra de Walter Benjamin, autor que é citado no romance já nas primeiras páginas, quando ela encontra em uma livraria de Santa Mônica uma edição *paperback* de *Rua de mão única*, com prefácio de Susan Sontag.

Esse livro de Benjamin, de teor autobiográfico, inclui alguns relatos de sonhos, tais como o de se encontrar numa região deserta de Weimar; sonha com expedições de pesquisa no México; com desejos não realizáveis, como o encontro com Goethe, que está escrevendo em seu gabinete de trabalho, com avançada idade, situação que culmina com o choro emocionado do sonhador; sonha com o seu suicídio por meio de arma de fogo. Segundo Sontag, neste ensaio de Benjamin, “as reminiscências do eu são reminiscências de um lugar,

e da maneira como o autor se localiza nesse lugar e navega ao seu redor” (Sontag, 1986: 87).²

No caso da protagonista de *Algum lugar*, as experiências vividas em Los Angeles desencadeiam sonhos que revelam suas inseguranças, medos, angústias em relação à cidade em que se encontra, à tese a ser escrita, à doença do irmão, à memória de cenas do passado. Na maioria dos relatos oníricos, surgem situações tão angustiantes que o despertar é um grande alívio: “Você sonha que está num poço. Um feixe de luz avermelhada vindo do topo tinge suas mãos. Você olha para cima e fica aliviada ao ver que há uma corda para auxiliá-la a sair.” (Vidal, 2009: 84).

Outro aspecto desse diálogo com a obra de Benjamin é a visão da cidade, assunto recorrente em várias obras do filósofo alemão, revelada nas reflexões que o perambular desencadeia na protagonista, nos sentimentos que os vazios do espaço citadino suscitam, na constatação de mudanças que os espaços urbanos sofreram com a modernidade e nas fortes emoções que emergem no seu íntimo ao se defrontar com a paisagem urbana estrangeira, imprópria para os encontros com as pessoas.

No título do romance de Paloma Vidal, a palavra “lugar” vem precedida de um pronome indefinido, que evoca uma espécie de não-lugar da “supermodernidade”, expressão de Augé. Esse autor observa que é nos “viajantes solitários” do século XIX que encontramos uma evocação profética de espaços

[...] onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem realmente sentido, onde a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da

2 Este prefácio está publicado, em português, em uma coletânea de textos de Susan Sontag intitulada *Sob o signo de Saturno*, mas está disponível, no original, em: <https://archive.org/details/BenjaminWalterOneWayStreetAndOtherWritings1999>.

individualidade, onde só o movimento das imagens deixa entrever, por um instante, àquele que as olha fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro. (Augé, 2008: 81-82)

Esse “não-lugar” pode se tornar “lugar” quando se descobrem laços, histórias, identidades. No último capítulo, o menino C, filho da protagonista e de M, que estão nesse momento separados, diz à mãe que deseja ir para “algum lugar”, sem conseguir nomeá-lo, mas que poderá ser aquele que se transformará em “lugar” na sua vida: a Buenos Aires de sua família materna, a terra dos avós, dos bisavós, e da língua que já está internalizada e vai vir à tona naturalmente na ocasião em que visita pela primeira vez a capital argentina. Eis o diálogo: “Mãe, eu quero ir para algum lugar.” “A gente está indo para casa”, respondo. “Não, mãe, eu quero ir para outro lugar.” “A casa de seu pai?”, pergunto. “Não, outro lugar”, ele repete. “Que lugar?” “Algum lugar.” (Vidal, 2009: 159).

Em Buenos Aires, C conhece a casa dos bisavós, a história familiar, as relações que esse espaço estabelece com a sua própria vida e começa a falar também o espanhol, idioma já familiar, devido ao convívio com os avós maternos no Rio de Janeiro.

O romance é feito de lacunas que o leitor precisa preencher, entre as quais os sentimentos da protagonista, que não são claramente expressos, mas seus gestos e atos indiciam motivações, angústias, que guardam um fundo melancólico, revelado pela apatia, a dificuldade de estabelecer e de manter laços afetivos, a necessidade de estar só (a salinha na Universidade é uma espécie de refúgio), um sentimento de falta, não claramente identificado, próprio dos estados melancólicos. Urania Tourinho Peres, comentando o ensaio de Freud *Luto e melancolia*, assinala o seguinte a respeito dessa falta e da dor de existir:

Psicanalistas e poetas nos falam e respondem sobre a dor de existir. Uma perda eterna, atemporal em seu acontecer, em que o limite entre passado e futuro torna-se indistinto pela presença constante de uma falta, sinalizando a particular relação da melancolia com o tempo, tempo que faz pacto com a morte. (Peres, 2011: 100)

Uma série de impressões intermitentes vão sendo lançadas na narrativa, reveladoras de inquietude e de incerteza em relação às escolhas realizadas, à capacidade de levar a cabo a tese proposta, misturadas a reminiscências de acontecimentos passados. No seguinte excerto, a protagonista expõe suas dúvidas sobre a sua competência para elaborar a tese:

Fico duas semanas sem ir à salinha. Da última vez que estive lá, li um texto de Jameson sobre estética e política que abriu muitas outras leituras e me mergulhou na dúvida sobre minha capacidade de levar adiante um trabalho como esse, uma pesquisa que remonte à primeira metade do século e a partir daí venha atualizando as questões, construindo pontes necessárias entre tempos e espaços sem perder o fio da meada. (Vidal, 2009: 82-83)

A crise que vai tomando conta da protagonista leva-a o afastamento progressivo de M que antecipa o seu retorno ao Brasil. Sozinha em Los Angeles, ela passa a experimentar uma espécie de síndrome do pânico, caracterizada pela dificuldade de dormir, de se entregar ao sono: “Os terrores noturnos se intensificaram. As noites parecem não ter fim. Inúmeras vezes acordo sobressaltada e vou até o banheiro para me olhar e me certificar de que estou viva.” (Vidal, 2009: 107).

Na narrativa ficcional, o estado melancólico revela-se numa escrita que alude ao vazio, ao deserto, ao irreparável, ao sentimento

constante de uma perda; de acordo com Freud, essa perda não é consciente, fato que a diferencia do luto (Freud, 2011: 51). Segundo o psicanalista, “a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima [...]”. (Freud, 2011: 47).

Esse conjunto de sintomas surgem progressivamente no psiquismo da protagonista de *Algum lugar*. Aos seus olhos, a cidade de Los Angeles é o retrato de um mundo que se tornou hostil ao convívio humano, onde o automóvel é o veículo que vorazmente suprime a possibilidade do encontro nesse modelo de civilização adoecida, que dilacera o indivíduo, cada vez mais só, exilado de si, dividido entre o sonho e a realidade devoradora e habitado por uma falta indefinida, um vazio existencial. Nesse contexto, ela sente esse vazio interior, indefinível, a incapacidade de relacionar-se com o outro e de levar a frente os seus projetos.

O romance de Paloma Vidal filia-se às narrativas centradas na exploração da subjetividade, com um discurso introspectivo. O leitor de *Algum lugar* só tem acesso direto aos pensamentos da narradora; as demais personagens são reveladas a partir de sua visão. Em uma ou outra passagem, há desdobramento do narrador autodiegético, que é substituído por um narrador em terceira pessoa que tece comentários sobre “ela”, a narradora-protagonista, como se ela se distanciasse de si mesma para se autoavaliar; no relato dos sonhos, acontece também o desdobramento do Eu que se dirige à protagonista, transformada em narratária do relato de seu próprio sonho: “Você sonha que terminou a tese” (Vidal, 2009: 59).

No discurso ficcional, misturam-se o relato das vivências durante o estágio de pesquisa em Los Angeles, com duração de um ano aproximadamente, as memórias da família e da infância, como as férias na casa dos avós argentinos em Buenos Aires, a pressão do avô

para que ela se dedicasse ao estudo da língua espanhola, o convívio com o irmão menor, bem como as recordações da época em que conheceu M no Rio de Janeiro.

Em *Le sens de la mémoire*, Jean-Yves Tadié e Marc Tadié observam que o romancista é o memorialista da percepção das coisas mais simples em sua aparência, a exemplo dos pequenos objetos que o narrador de Proust evoca em *À la recherche du temps perdu* ao recordar o apartamento dos Swann (Tadié, J-Y; Tadié, M., 1999: 109-112). Mas acontecimentos privilegiados pelo relato ficcional são produtos dos laços afetivos que o narrador-protagonista mantém com os objetos, os seres, a vida e com ele mesmo. Sabe-se que a intensidade efetiva do vivido conta mais do que a sua qualidade. A emoção tem um papel preponderante no funcionamento da memória:

Quando exploramos nosso passado, espontaneamente são sempre as mesmas imagens ou cenas que reaparecem. [...] A maior parte das nossas lembranças são aquelas que, de uma maneira ou de outra, e em todo caso unicamente para nós mesmos, tiveram uma carga emocional ou afetiva mais importante do que o resto de nossa vida cotidiana. (Tadié, J-Y; Tadié, M., 1999: 124, traduzimos)

Os deslocamentos espaciais da protagonista e seu companheiro M em *Algum lugar* e a memória do vivido possibilitam o confronto com a alteridade (outras formas de vida e outras culturas) e contribuem para acionar o mergulho em si mesmos. Os elos com outras pessoas são fugazes e precários. O estranhamento em relação à cidade norte-americana, as dificuldades enfrentadas para iniciar uma rotina de trabalho, a solidão, as notícias sobre a guerra e suas atrocidades na TV, praticadas pelos estadunidenses em outros países, tudo contribui para a progressiva crise e o estado melancólico, a ponto de ela perguntar a si mesma: “Você queria realmente estar aqui?” (Vidal,

2009: 18). Nesse sentido, a pergunta conecta-se com a epígrafe do romance uma vez que o deslocado traz consigo o país de origem, está preso ao seu “lugar”, às memórias pessoais e as do grupo familiar que, no caso da protagonista, somam-se às memórias de pais exilados no Brasil. Diz a epígrafe, de Silvia Ocampo: “*Se llega a un lugar sin haber partido de otro, sin llegar.*”

Algum lugar, de Paloma Vidal, revela uma tendência incontornável do romance contemporâneo, transnacional, com vocação a retratar as sociedades multiculturais, os constantes deslocamentos espaciais de pessoas, os confrontos culturais que põem em xeque resistências em relação à recepção do *outro*. A escrita, nesses romances, é por vezes fragmentária, já que reúne impressões intermitentes de personagens em trânsito; outras vezes, é marcada pela estranheza causada pela consciência das diferenças culturais, pelas melancolias provocadas pelos desenraizamentos, pela discrição e solidão próprias dos que estão fora do seu lugar.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc (2008). *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus.
- BERND, Zilá (2013). “Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade”. *Revista ABRALIC*. 15. 23. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/318/322>> [consultado em 30/01/2018].
- CALVINO, Italo (1990). *Cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras.
- FREUD, Sigmund (2011). *Luto e melancolia*. Trad., introd. e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify.
- GHETTI, Bruno (2012). “Memórias e origens voltam a tematizar obra de Paloma Vidal”. Disponível em: <<https://blog.saraiva.com.br/>>

memoria-e-origens-voltam-a-tematizar-obra-de-paloma-vidal>
[consultado em 25/01/2018].

- HILLMAN, James (1993). *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel.
- MAALOUF, Amin (1998). *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset.
- NEPVEU, Pierre (1988). *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Québec: Boréal.
- NORA, Pierre (1993). “Entre a memória e a história. A problemática dos lugares”. Trad. de Yara A. Khoury. *Projeto História* (Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História). 10: 7-28. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>> [consultado em 27/01/2018].
- OUELLET, Pierre (2005). *L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montréal (Québec): VLB Éditeur.
- OUELLET, Pierre (2007). “Le principe d’altérité”, in Pierre Ouellet; Simon Harel (dir.). *Quel autre? L’altérité en question*. Québec: VLB Éditeur.
- PERES, Urania Tourinho (2011). “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”, in Sigmund Freud. *Luto e melancolia*. Trad., introd. e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify.
- SAID, Edward (2008). “Réflexions sur l’exil”, in Sigmund Freud. *Réflexions sur l’exil et autres essais*. Paris: Actes Sud.
- SONTAG, Susan (1986). *Sob o signo de Saturno*. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- VIDAL, Paloma (2009). *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

CONTAMINAÇÕES INTERMIDIÁTICAS E SOBREVIDA DA PERSONAGEM EM RUBEM FONSECA

INTERMEDIA CONTAMINATIONS AND CHARACTER SURVIVAL
IN RUBEM FONSECA'S OEUVRE

Leonardo Barros Medeiros

Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra

RESUMO

Quais os dispositivos figurativos que cada mídia utiliza e qual prolongamento ela exercerá sobre a personagem? Como se dá a transposição intermediática da personagem? Em que aspectos a adaptação aproxima-se ou afasta-se da obra? Como os elementos visuais e sonoros realizam um alargamento do modelo mental que a literatura proporciona? Essas questões norteadoras contribuem para a tessitura do artigo em que pretende-se discutir as questões de adaptações, da sobrevivência das personagens, dos reaproveitamentos ficcionais, das transposições midiáticas e de prolongamentos temáticos abordados a partir da obra de Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Rubem Fonseca, personagem, intermedialidade, sobrevivência

ABSTRACT

Which figurative devices does each media use and how could it enhance character definition? How does character transposition in between media take place? In which ways does adaptation come close to or move away from the original work? How do visual and sound elements broaden the mental model provided by literature? These guiding questions contribute to structure the present article in which the aim is to discuss issues of

adaptations, fictional characters' reuse, media transpositions, survival of characters and thematic extensions that will be approached through the work of Rubem Fonseca.

Keywords: Rubem Fonseca, character, intermediality, character survival

Você não tem inveja dos escritores? Para criar um livro eles gastam apenas papel e tempo, os personagens todos trabalham de graça, fazem coisas que os autores de cinema não saberiam fazer, ou se recusariam a fazer. Produzem as cenas mais custosas gastando apenas palavras.

(Fonseca 2003: 131)

1. Rubem Fonseca não escreve uma literatura para ser filmada, ele cria um texto que se quer como um filme com flashes cinematográficos ou imagens fotográficas que se referem ao passado inventado das personagens. Seguindo essa linha, a escrita fonsequiana pela linguagem apresenta a imagem estabelecida, proporcionando aos leitores novos horizontes de leitura, que, por sua vez, recriam novos imaginários e performances. Essa linguagem cinematográfica que o autor traz para suas obras pode ser vista como proveniente de sua experiência como roteirista. Schollhammer (2009:39) diz que:

No romance de Rubem Fonseca, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de 1990, tratava-se mais de uma homenagem à estética cinematográfica no cruzamento constante entre o enredo policial e referências de aficionado da história do cinema e da literatura. O autor, sempre foi um apaixonado por cinema. (...) No conto que empresta título ao livro, “Romance negro”, em seu típico amálgama de gêneros, especialmente entre ensaio e ficção, o papel e a função do autor contemporâneo são desafiados.

Outra marca da obra fonsequiana é o relato factual atrelado à narrativa ficcional. Em alguns momentos o autor consulta fatos por ele vividos e em outros, por meio de pesquisas, recorre à História. Ao escrever alguns contos, por exemplo, “Relato de ocorrências em que qualquer semelhança não é mera coincidência” de *Lúcia McCartney* (1967) podemos perceber a utilização do recurso à memória. E nos romances *Agosto* (1990), *O selvagem da Ópera* (1994) e *O doente de Molière* (2000) Fonseca edifica sua narrativa sob a égide da História. Nesse sentido, entendemos a personagem não só como signo estritamente literário mas que na narrativa exerce a função de mediadora entre os diversos fios que compõem o texto (tecido), trazendo o significado para o enredo, de acordo com Carlos Reis (2003: 361):

A personagem é localizável e identificável pelo nome próprio, pela caracterização, pelos discursos que enuncia, etc. O que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas.

A escrita a partir de experiências biográficas também é uma forma de representação do real na literatura. Em outros escritos fonsequianos conseguimos detectar essa ocorrência, pois conhecemos brevemente a sua biografia, ou seja, o fato de ter atuado como advogado bem como ter sido comissário de polícia teria contribuído para o escritor compor suas narrativas. Em contos que relatam o cotidiano de uma delegacia, crimes, a cidade do Rio de Janeiro, a violência cidadina e outros assuntos semelhantes, percebe-se a influência biográfica de Rubem Fonseca.

Rubem Fonseca, ao utilizar suas experiências na criação de suas narrativas, fá-lo de maneira sutil e equilibrada, sem transformar a

obra em biografia. Algumas personagens transitam facilmente entre o mundo ficcional e o factual que consiste em ser um campo fértil para a *metalepse* genettiana. Para Genette (2004: 154), é na mesma medida que a ficção busca elementos do mundo real para a sua concepção que o mundo real utiliza-se das criações literárias para sua estruturação:

Esta perpetua y recíproca transfusión que se produce entre diegesis real y diegesis ficcional, y de una ficción a otra, es por si sola el alma de la ficción en general, y de cualquier ficción en especial. Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsias. Y cualquier realidad, cuando se reconoce en una ficción, y cuando reconoce a una ficción dentro de su propio universo: “Ese hombre que ves allá es uno autentico Don Juan”.

Algumas personagens fonssequianas confundem-se com a própria biografia do autor, como é o caso de Vilela de *O caso Morel* (1973). O protagonista da referida obra é, profissionalmente, assim como Rubem Fonseca, policial, advogado e escritor:

“O meu advogado é uma besta”, diz Morel. “Você também foi advogado não foi?”

“Fui.”

“Foi polícia, também?”

“Fui.”

“Que vida sórdida a sua. Polícia, advogado e escritor. As mãos sempre sujas”. (Fonseca, 1973: 30)

Ao longo da obra fonssequiana, inúmeras personagens coincidem com a personalidade de Rubem Fonseca, muitos protagonistas seus são, por exemplo, delegados, inspetores, detetives particulares, advogados, criminalistas, ou, ainda, escritores. De acordo com Genette (2004: 15) a relação do autor com a obra produz uma representação

com a “própria representação”. Nesse sentido, a poética fonsequiana pretende dissolver as fronteiras entre as diferentes linguagens instaurando uma nova forma de construção narrativa. Porque, na literatura, sempre existiram crimes que precisavam ser desvendados, mas é pela apresentação da trama que se faz o novo. E esse é o desafio do escritor enfrentado bravamente por Rubem Fonseca.

2. Nesse contexto, pretendo explorar algumas transposições da obra fonsequiana com o intuito de concentrar a atenção nos prolongamentos que possui o texto literário. Sabemos que as leituras da produção literária por outras obras midiáticas suscitam incontáveis pesquisas acadêmicas, muitas delas amparadas pela teoria linguística de Roman Jakobson, que, na obra *Linguística e Comunicação*, pondera que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos” (JAKOBSON, 1995: 67). Por outras palavras, toda obra de arte poderá relacionar-se com outras formas de concepção artística ocorrendo, ou não, alterações, perpetuações, alargamentos, exclusões ao gosto do seu produtor.

Também é de largo conhecimento que as mídias são instrumentos de transmissão de signos num processo dinâmico e interativo envolvendo a produção e recepção semânticas. Assim tantas vezes deparamo-nos com transposições midiáticas que prologam a figuração por processos analógicos, metafóricos e metonímicos convergindo para a atualização da personagem, revigorando-a ao inserir novos sentidos, suscitando outros olhares. Sobre essa capacidade, Carlos Reis (2015a), concentrando a atenção para o caso específico da personagem, diz que:

A correlação entre figuração e ficcionalidade diz respeito a um vasto problema que é o das tensões entre imanência e transcendência das

obras artísticas em geral. Sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele “aprisionado”, a personagem tende a romper com aquela sua condição, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção.

Cabe ressaltar que o conceito de intermedialidade, de acordo com Cluver (2011) envolve as manifestações culturais e as diversas modalidades de arte transpassando as fronteiras midiáticas que as separam, ou seja, trata-se da apropriação da estratégia narrativa de um meio para outro através da flexibilidade entre os contornos artísticos. Rubem Fonseca, numa estratégia narrativa, ao transcender suas próprias páginas, resgata anteriores personagens reconduzindo-as em novos enredos, recuperando tramas e ampliando suas figurações. Como breve exemplo trago o caso do personagem Gustavo Flávio protagonista de *Bufo & Spallanzani* que retorna em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei em charuto*:

Mas vamos começar com Gustavo Flávio. Eu sabia que ela era um escritor famoso e festejado. Se fosse um político ou coisa parecida, o caso Delamare – não vou falar do caso Delamare, isso já foi explorado demais –, que ocorreu há alguns anos, não teria sido esquecido, mas era um escritor, e de um sujeito com essa profissão espera-se tudo. Gustavo Flávio era um homem vaidoso, um pernóstico erudito e inteligente, um mulato que com o correr dos anos ficara branco, um gordo que ficara delgado, um mulhengo de sucesso, eu tinha os motivos para detestá-lo, mas ele entrou no meu escritório e a primeira coisa que fez foi retirar um churchill do bolso e isso me deixou numa disposição favorável. (Fonseca, 1997: 8)

Interessante notar aqui é a personagem Mandrake tecendo considerações sobre outra contribuindo para o alargamento das

características, numa ação de figuração em que personagens falam de personagens. Esse procedimento aqui é entendido conforme Carlos Reis (2015b: 121) por um “processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem”. Vimos apenas um exemplo breve dessa dinâmica complexa da figuração por meio da transposição, ou seja, por meio da sobrevida da personagem. Ainda Reis (2017: 130) sobre o conceito de sobrevida da personagem diz que:

essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do romance em que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da receção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração.

Não é somente o próprio autor que utiliza desse recurso, outros escritores, músicos, cineastas recorrem à obra de Fonseca para inspiração de suas (re)criações artísticas. O cruzamento de mídias, que essas transposições provocam, incide num prolongamento das fronteiras da personagem para além das páginas da obra literária, aqui percebemos o fenômeno da *transposição midiática*. O novo autor, ao realizar o processo de transposição da personagem, necessita realizar um exímio trabalho com as questões da linguagem e, também, com o contexto histórico e sociocultural, ou seja, as correspondências não poderão ser apenas cópias e sim alargamentos.

Ao debruçar-se sobre o tema, Reis (2014: 47) estabelece algumas indagações que serão objeto de análise ao longo da sua pesquisa:

O que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa?
E qual o modo ou os modos de ser desse *resto* que conservamos?

Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? Podemos falar a esse respeito de uma *sobrevida* das personagens? E se for o caso, em que medida essa *sobrevida* vai além dos atos interpretativos de uma leitura convencional que *concretiza* o texto? Avançando um pouco mais: até que ponto outros meios (outros *media*, pois então), que não o texto verbal escrito, contribuem para a tal *sobrevida*? E como aceitamos essas derivas transverbais e transliterárias, no cinema, na banda desenhada, na televisão, nos videogames, etc.? Trata-se das *mesmas* personagens? Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*?

Acresço a essas inquietações outras questões que nortearam a pesquisa: Quais os dispositivos figurativos que cada mídia utiliza e qual prolongamento ela exercerá sobre a personagem? Como se dá a transposição intermediática da personagem? Em que aspectos, a adaptação aproxima-se ou afasta-se da obra? Como os elementos visuais e sonoros podem realizar um alargamento do modelo mental que a literatura proporciona? Tendo isso posto, adaptações, *sobrevida* dos personagens, reaproveitamentos ficcionais, transposições midiáticas, prolongamentos temáticos serão os aspectos abordados no artigo a partir da obra de Rubem Fonseca.

3. As apuradas circunstâncias narrativas organizadas pelos escritores oferecem ao leitor orientação para a capacidade imaginativa e também, elas colaboram para que novas possibilidades, com diferentes organizações e procedimentos narrativos, surjam pela mediação frutiva do decodificador. Tal condição foi amplamente abordada por Umberto Eco (2008: 40), referencial que não poderia ausentar-se nesse momento, com o conceito de *obra aberta*. Para o crítico toda obra de arte comunica-se com o leitor:

O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

As múltiplas perspectivas que uma obra literária suporta ressoam nos interlocutores possibilitando reinvenções além da forma imaginada pelo autor. Por outras palavras, o leitor contribui para a interpretação da obra por meio das sugestões delineadas pelo artista. Eco (2008: 46) prossegue dissertando sobre o assunto dizendo que a literatura contemporânea “baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas”. Sabemos que uma obra literária, por meio da fruição do leitor, está sempre em processo de movimento, por conseguinte aberta para distintas considerações e reinterpretações podendo ser acrescentadas novas instâncias ao sabor do fruidor. Dentro da tradição literária brasileira, tal técnica narrativa foi melhor representada pela produção machadiana em que o autor interage corriqueiramente com o seu leitor. Como podemos ver no conto “Miss Dollar”, publicado no primeiro livro de contos de Machado de Assis (2006: 27), *Contos fluminenses*, no ano de 1869:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas, por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentá-lhes *Miss Dollar*.

Temos aqui um breve exemplo do contrato de atração feito pelo narrador com o leitor. Ao despertar o interesse do leitor pelo enredo, o narrador assume um contrato de fidelidade ao não realizar digressões gerando uma aproximação entre os dois. Sabemos que o escritor compõe para um leitor real, um consumidor de sua obra. Os dois não pertencem ao texto, mas sim ao momento histórico marcado pelos traços culturais oriundos da sociedade em que pertence.

Todavia sabemos que nos tempos hodiernos a estrutura do conto passou por algumas transformações, principalmente, a partir do modernismo em que as estruturas fixas de gênero foram alargadas em detrimento da inserção de novas modalidades textuais. Nesse sentido, Rubem Fonseca, com seu estilo direto, surge como um grande representante dessa nova maneira de escrever conto.

Rubem Fonseca instaura na literatura contemporânea um discurso ausente de metáforas. Sua linguagem possui marca própria capaz de provocar no leitor inexperiente certo desconforto e até mesmo repulsa pelo texto. Nesse sentido, suas narrativas encenam trajetórias de pessoas comuns, anti-heróis, anônimos habitantes da urbe que contracenam com personagens marginais, corrupção, violência e erotismo exacerbados. É assim que surgem suas narrativas: sob o signo da transgressão.

4. Adentraremos agora nessa seara pelos escritos que são gerados a partir da obra de Rubem Fonseca, concebida aqui por duas vias: a própria, que ecoa narrativas anteriores por meio de reaproveitamento de personagens; e as alheias, na obra de Flávio Carneiro por meio da apropriação e ampliação de enredo e de Patrícia Melo com a possível transformação do autor, em declarada homenagem, como personagem.

Debruçar-nos-emos de seguida sobre aspectos da primeira categoria, em breve análise de três obras. *Agosto*, romance de

dezembro 1990, é uma narrativa policial que transcorre em 26 capítulos, alinhados do dia primeiro ao dia 26 de agosto de 1954, em que Rubem Fonseca amalgama, além da narrativa fictícia, escândalos políticos, corrupção, o povo dividido entre o Presidente Getúlio Vargas e o jornalista Carlos Lacerda – questões da história brasileira. A obra fornece uma análise dos conflitos políticos e sociais da década de 50 no Brasil. Aqui Rubem Fonseca resgata inúmeras personalidades brasileiras para realizar a tessitura ficcional, tais como: Marta Rocha, Getúlio Vargas, seu irmão Benjamim, a esposa Darcy, o filho Lutero, a filha Alzira, o genro Amaral Peixoto, o polêmico tenente Gregório Fortunato, o ministro Tancredo Neves, os militares Zenóbio de Castro e Mascarenhas de Moraes, o brigadeiro Eduardo Gomes, o jornalista Carlos Lacerda, dentre outros.

Em *O Selvagem da Ópera*, no princípio do livro, Rubem Fonseca diz que “todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação” (1994: 10). De início podemos perceber que a trama da narrativa é baseada em fatos, nesse livro Rubem Fonseca conta a história do maestro Carlos Gomes: sua saída do interior e a chegada na corte de D. Pedro II, seus estudos, sucessos e insucessos, sua ida para a Itália, os inúmeros casos amorosos, o reconhecimento de sua arte pelos maiores nomes da ópera de sua época. Fonseca recria com fidelidade os fatos, mas não abandona a sua força imaginativa ao inserir episódios ficcionais no romance.

Já ao produzir a novela *O doente Molière* (2000), Fonseca recria o esplendor e as intrigas da corte de Luís XV, utilizando-se da história do grande autor de comédias satíricas, o dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin – que retratava a face ridícula de seus contemporâneos – para construir a narrativa acerca da morte do grande teatrólogo (historicamente assassinado algumas horas depois de apresentar uma de suas peças mais conhecidas: “*O doente imaginário*”). A partir dessa circunstância factual, Rubem Fonseca

compõe a obra inserindo cenas ficcionais na narrativa de base histórica. O importante nessa obra não é saber quem foi o assassino de Molière, mas sim, transitar entre as obras do dramaturgo e a literatura francesa do século XVII.

Como podemos ver, Rubem Fonseca resgata personagens históricos, marcas registradas, em algumas de suas obras com o intuito de expandir os limites fronteiriços entre a história e a ficção. Não é apenas nesse aspecto específico que o autor utiliza essa técnica narrativa, mas também com o processo de reaproveitamento de próprios personagens, que surgem em outras narrativas com ampliações e funções distintas da primeira ocorrência. Um dos exemplos mais emblemático e interessante é o caso de Mandrake, personagem que apareceu pela primeira vez no conto “O caso de F.A.”, de *Lúcia McCartney* que volta em *A Grande Arte*, em *Mandrake: a bíblia e a bengala* e em tantos outros contos, como ilustra os respectivos fragmentos a seguir:

“Aristides, sou eu”.

“Quem?” , voz cheia de sono.

“O Dr. Mandrake”.

“Ah, doutor, como vai o senhor?”

“Bem. Quero uma informação”. (Fonseca, 1987: 74)

“Você concorda que Rafael matou Mitry e as gêmeas?”

“Concordo.”

“E quem matou as massagistas?”

“Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.”

Acendi um Panatela, escuro, curto. (Fonseca, 1998: 301)

Meu nome é Mandrake. Sou um advogado criminalista. O caso que vou relatar comprova, como disse alguém cujo nome não recordo, que a

verdade é mais estranha que a ficção porque não é obrigada a obedecer ao possível. (Fonseca, 2005: 7)

O emblemático Mandrake salta das páginas de Rubem Fonseca e torna-se o protagonista da série homônima produzida pela rede televisiva *HBO* em parceria com a produtora *Conspiração Filmes*, sendo indicada duas vezes ao *International Emmy Awards*. Na mesma linha de Mandrake temos o personagem José – um matador de aluguel conhecido pela alcunha de “O especialista” por ser o melhor profissional na área – dos contos “Belinha”, “Olívia” e “Xânia” de *Ela e outras mulheres* (2006) que retorna como protagonista do romance *O Seminarista* (2009):

O Despachante me chamava e dizia que tinha um serviço e me dava a ficha do freguês, às vezes era um cara importante que tinha nome no jornal, já teve até gringo. (Fonseca, 2006: 16)

Telefonei para o despachante e disse que queria tirar umas férias. Logo agora, Zé, que estamos com tanto serviço você vem pedir férias? Não estou pedindo, estou dizendo. Outra coisa. Acho que não vou voltar a trabalhar com você.

Desliguei o telefone na cara dele. (Fonseca, 2006: 131)

Você é o Zé?, Ela perguntou.

Sou. O que foi que você combinou com o despachante? (Fonseca, 2006: 160)

Sou conhecido como o Especialista, contratado para serviços específicos. O Despachante diz quem é o freguês, me dá as coordenadas e eu faço o serviço. Antes de entrar no que interessa – Kirsten, Ziff, D.S., Sangue de Boi – eu vou contar como foram alguns dos meus serviços. (Fonseca, 2009: 7)

No decorrer do romance *O Seminarista*, Rubem Fonseca evoca as narrativas da coletânea de contos *Ela e outras mulheres*: “As mulheres que comi não sabiam o meu nome nem o que eu fazia. A única que sabia era Belinha, a grã-fina que gostava de bandido, mas eu a matei. Uma das três mulheres que matei” (FONSECA, 2009: 33). As demais foram Olívia e Xânia. Há na narrativa, *O Seminarista*, uma ampliação da personagem funcionando como um espelho que reflete os enredos, pluralizando-os e transformando-os numa nova realidade textual ainda que traga referências anteriores. A ampliação de características, proporcionada pela transposição do protagonista entre os planos narrativos, prolonga e acentua o modelo mental da personagem concebido pelo leitor.

Outro exemplo notório que aponto aqui é sobre a personagem José. Esse do conto “José – Uma história em cinco capítulos” de *O romance morreu* que retorna numa ampliada narrativa no romance homônimo, *José*. Numa espécie de simulacro, o protagonista assume uma vertente biográfica, narrando desde seus primeiros anos até a vida adulta:

Ao falar de sua infância, José tem de recorrer à sua memória e sabe que ela o traiu, pois muita coisa está sendo relembrada de maneira inexata ou está sendo esquecida. Porém ficou claro para ele que, na verdade, a memória pode ser uma aliada da vida. Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor e mente para si mesmo. Aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado. (Fonseca, 2007: 162)

José vagueia em suas lembranças. Ainda que sua mãe fizesse deliciosos pratos da terra dela – seu pai e sua mãe eram portugueses –, ele se imaginava degustando a comida dos espadachins, não obstante se

deliciasse com as tripas à moda do Porto, o bacalhau com batatas, o cabrito assado no forno e as alheiras e os chouriços de carne de porco temperados com alho e vinho, curados num fumeiro aceso num galpão de chão de pedras, especialmente construído para essa finalidade num terreno atrás da sua casa. (Fonseca: 2011: 10)

As impressões biográficas construídas pelo narrador redefinem as recordações de Rubem Fonseca nas duas obras, por outras palavras, a personagem criada pelo autor, *alterego* quiçá, representa a própria individualidade no limiar entre a realidade e a ficção. Nas duas obras híbridas o processo discursivo está em constante contaminação – da ficção pela autobiografia e da autobiografia pela ficção – em que o autor empírico apresenta a si mesmo dentro de uma escrita nada ingênua.

Assim sendo, os enredos acima além de representar uma história pessoal recriam a memória imbricada com a imaginação. Nesse contexto cabe lembrar do caso de Vilela que primeiramente surge em *A coleira do cão* e depois no romance *O Caso Morel*; e também o caso de Matos que surge primeiramente em *O Caso Morel* e, depois, torna-se o protagonista de *Agosto*.

Nesses dois últimos romances, Matos, por ser um comissário de polícia, é responsável pela delegacia. Em *O Caso Morel* ele é responsável por apresentar o escritor Vilela para o prisioneiro Morel, sendo assim uma personagem secundária. Já em *Agosto*, o comissário Matos torna-se protagonista e convive com personagens históricas ou “de papel”, como já revisado mais acima:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldade de entrar, mas com Matos as portas são abertas. (Fonseca, 1973: 3)

No xadrez, o comissário Matos viu os presos tomarem café e ouviu suas queixas. Naquele dia comemorava-se o Dia do Encarcerado. (Fonseca, 1990: 14)

A personagem mantém-se, na segunda aparição, com mesma estrutura de sua gênese, ampliando somente suas propriedades ficcionais e movendo-se sem nenhum prejuízo entre os enredos. Rubem Fonseca aprofunda psicologicamente Matos, definindo-o e acentuando algumas peculiaridades já rascunhadas em *O caso Morel*. Reis (2014: 48) a partir da leitura de Saramago, faz o seguinte comentário que situa o fenômeno de sobrevida da personagem adotado também por Rubem Fonseca: “o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas têm um futuro que ele não controla; sabe ‘pouquíssimo do que virão a ser’”. Suas personagens, sempre abertas e em movimento, saem das obras e visitam outros enredos movimentando novas tramas, refletindo sua origem, prolongando suas ações e acentuando a capacidade de representação realizada pelo leitor.

A interação dialógica entre o texto e o leitor potencia reações de recepção suscitando novos olhares sobre a obra, possibilitando a sobrevida da personagem a aquela que originalmente pertenceu: transitando de um texto para outro, entre autores ou mídias. Para Genette (2004: 93):

La imagen debe salir del marco”. Esa bien puede ser una definición de la metalepsis. Definición posible, pero parcial, pues nuestra figura consiste en ingresar *dentro* de ese marco: en ambos casos se trata de *franquearlo*.

A metalepse desenvolve a ideia original, a partir da interpretação com o intuito de buscar elementos passíveis de alargamentos mentais. As realidades provocadas pela narrativa são assimiladas, apreendidas e até mesmo ajustadas pelos leitores, gerando novas possibilidades

de interação. A presença de narradores e personagens que perpassam a obra mediante uma leitura enviesada pela biografia de Rubem Fonseca sugere o amálgama entre as linhas divisoras do fato e da ficção. Mais do que fundir essas instâncias, os leitores inserem-se no âmbito ficcional, participando da construção de sentido da obra (uma participação prevista pelo narrador-autor, que parte da premissa de que seus leitores são grandes decifreadores de enigmas). Por outras palavras, o leitor é o responsável pela redução das instâncias factuais e ficcionais ao transformar o narrador em autor empírico, realizando a passagem do ficcional ao biográfico, da invenção para a experiência do real.

Sabemos que o texto literário exerce um impacto no receptor, proporcionando interações de diversas modalidades. Como por exemplo, a apropriação de fragmentos – enredo, narrador, personagem, ambiente – que são deslocados de seu sistema de origem e provocam terceiras narrativas. Esse rompimento estrutural com o texto precedente permite novas realidades literárias em que o leitor preenche as lacunas do autor, criando novas possibilidades para o enredo. Nesse sentido, o leitor torna-se responsável pela condução da leitura, aproximando a vida da ficção.

5. Também é patente que cada texto literário deixa pontos de indeterminação para que o leitor possa completar, ou não, com o repertório adquirido a partir do contato com outras formas de representação: cinema, televisão, guias, romances. Veremos agora, em breves análises, a segunda categoria, ou seja, o reaproveitamento por vias alheias. Nessa linha de pensamento, trago, primeiramente, para o diálogo a obra de Flávio Carneiro, *O Campeonato* (2009), em que procura desdobrar o enredo do conto homônimo de Rubem Fonseca, publicado em 1975 em *Feliz Ano Novo*. Aqui Carneiro estende, declaradamente, a base narrativa realizada outrora por

Fonseca, ampliando e trazendo novos contornos policialescos para a trama:

Aquele nome era familiar. Fiquei repetindo a palavra para mim mesmo baixinho.

“O que foi?”, Livia quis saber.

“Nada, estou tentando lembrar onde foi que li esse nome.”

De repente me lembrei. Corri até a estante, apanhei um livro do Rubem Fonseca, *Feliz Ano Novo*. Procurei no índice. Estava lá.

Claro era dali que eu conhecia aquela história: o campeonato de conjugação carnal. (Carneiro, 2009: 169)

Em Rubem Fonseca, a narrativa desenvolve-se a partir do relato do protagonista, Açoreano, mediador profissional de concursos de todo gênero, sobre uma disputa de conjugação carnal entre o recordista Miro Palor e Maurição Chango: “No Hotel Aldebaran se realizava o grande campeonato (não oficial) de conjugação carnal. Uma atividade que devia ser comum a todos os seres humanos, mas estava circunscrita aos profissionais” (Fonseca, 1975: 93). O conto é ambientado num tempo futuro indeterminado, realizando, assim, com maior liberdade metafórica, críticas ao mercado sexual e suas apelações e extravagâncias:

Ninguém praticava a conjugação carnal sem tela antisséptica e, portanto, hipóteses começavam a ser levantadas, inclusive por mim. Estaria Palor apelando para a depravação, no sentido de uma volta ao passado, quando as pessoas tinham cheiro & bactéria? (Fonseca, 1975: 98)

Enquanto em Carneiro, André, o protagonista do romance policial, sempre é demitido por ler na hora do trabalho, como o autor descreve nas primeiras páginas do romance: “O senhor sabe.

Pois bem, essa é a terceira vez que pego o senhor lendo durante o expediente” (CARNEIRO: 2009, 9). A paixão por livros, em especial romances policiais, leva-o a inscrever-se num curso de detetive particular, essa decisão pela incursão no mundo detetivesco fá-lo ser contratado por um milionário para descobrir o paradeiro do jovem filho, chegando, enfim, na rede de envolvidos no campeonato de conjugação carnal. Pela primeira vez sua compulsão pela leitura ajuda-o na nova profissão, como um método para interpretação dos vestígios, o protagonista decide, tal qual Dom Quixote, adentrar nas peripécias de suas leituras.

A apropriação do enredo de Fonseca e sua transformação, sem sofrer a “angústia da influência”, por Carneiro é realizada sem a aniquilação do anterior. O prolongamento narrativo define e acentua a singularidade de Rubem Fonseca, considerando que os fragmentos textuais desse torna-se pano de fundo para a concepção da obra de Flávio Carneiro, conduzindo para a tessitura narrativa. Bem como pontua Harold Bloom (2013: 20): “Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou textos precursores”.

Além de Rubem Fonseca, Flávio Carneiro homenageia grandes nomes da literatura policial, tais como: Poe, Christie, Hammet, Auster, Cain:

Ela ficou passeando os olhos e os dedos pelos livros, na estante. Tirou um, leu o título na capa:

“*O destino bate à sua porta. É bom?*”

Permaneci em silêncio, observando Lívia, e pensando.

Eu adorava aquele romance, do James Cain (...). (Carneiro, 2009: 186)

Enfim, não há no romance de Carneiro reaproveitamento de personagens, ou seja, há somente apropriação da estrutura narrativa

de enredo e genológica. Agora, num caso de interessante apropriação de “marca registrada” – referência ao termo usado por Bastos (2007: 87) para o conceito de “designativo próprio que deu entrada nos registros documentais” –, Patrícia Melo, no romance *Elogio da Mentira* (2010), transforma nas tramas da ficção Rubem Fonseca em seu protagonista.

Patrícia Melo possui mais de dez obras publicadas além de roteiros para cinema e televisão: cabe destacar aqui seu trabalho como roteirista da obra de Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*, de 2011, comprovando sua afinidade com a escrita fonsequiana. Já em *Elogio da Mentira*, em que temos 47 capítulos dedicados a José Rubem Fonseca, a autora provoca a imaginação do leitor com o protagonista José Guber, parônimo e quase anagrama de José Rubem, um escritor de quatorze romances policiais. No capítulo 10, o protagonista envia uma correspondência para seu editor apresentando uma sinopse para seu próximo romance:

Eu, William Mambler, aos vinte anos de idade, deixei de lado o meu emprego de professor de caratê e fui trabalhar na maior companhia de seguros da Califórnia. Meu primeiro cliente foi um sujeito jovem, rico, boa-pinta, que queria fazer um seguro de um milhão de dólares. (Melo, 2010: 51)

O enredo proposto é o mesmo de *Bufo & Spallanzani*, alterando apenas os nomes das personagens e o espaço: vemos aqui mais uma homenagem e referência direta à ficção fonsequiana. José Guber vive as agruras de um escritor à procura de um novo enredo, suas propostas, baseadas em romances já publicados, eram imediatamente rejeitadas pelo seu editor:

Naquela época, é preciso dizer, eu escrevia livros mas não era escritor, era uma espécie de operário da seção de enlatamento de uma fábrica de salsicha. Tínhamos prazo para entregar os livros, as salsichas, duas semanas, e mais nem um dia sequer. Eu não me incomodava de roubar histórias dos clássicos, na verdade, eu me sentia fazendo um favor, eu dava ao leitor menos privilegiado a oportunidade de ler Shakespeare, Chesterton, Poe e muitos outros autores importantes. (*Ibidem*: 24)

Ao ficcionalizar em sua obra Rubem Fonseca, Patrícia Melo traz elementos de prolongamento da matéria ficcional do autor para o cenário literário. Assim, num processo reflexivo, *Elogio da Mentira* será permeado pelo efeito estético que emana das obras fonsequianas, pois tantas referências explícitas farão com que os leitores interajam, por meio do diálogo direto e indireto, com as obras de Fonseca. A recepção da obra ficará condicionada pela irradiação, assimilação e contaminação da produção fonsequiana mencionada por Melo desde a primeira página do romance.

Essa particularidade de Patrícia Melo (o fazer literatura sobre literatura) pode ser vista também na obra *Jonas, o Copromanta* de 2008 em que a autora recupera o conto “Copromancia” de *Secreções, Excreções e Desatinos* (2001). Sobre esse caso específico Schollammer (2009: 144) aponta que “transformado em personagem de ficção, Fonseca ganha uma nova faceta, outra identidade, um duplo que não é, mas também não deixa de coincidir com Rubem Fonseca”.

Todo movimento que implica no alargamento dos esquemas mentais contribui para solidificar a poética do autor e contribuir para inserção, legitimação, preservação ou consagração canônica. As composições acima apontadas são apenas um breve recorte de reflexos narrativos da produção fonsequiana no âmbito da literatura. Para completar a análise proposta, adentro no campo cinematográfico para apontar alguns dos prolongamentos da obra de Rubem Fonseca.

6. Após leituras de alguns *longas*, *curtas*, minisséries e séries volto o olhar para o filme *Bufo & Spallanzani*, lançado no ano de 2000, baseado no livro homônimo, publicado em 1985. Dirigido por Flávio R. Tambellini e com o roteiro escrito em parceria de Rubem Fonseca e Patrícia Melo, o filme possui grandes artistas brasileiros no elenco: José Mayer, Gracindo Júnior, Juca de Oliveira, Maitê Proença, Tony Ramos, Zezé Polessa, Matheus Nachtergaele, Milton Gonçalves, Otávio Augusto, dentre outros. No Festival de Gramado de 2001, o filme recebeu quatro Kikitos de Ouro e no Festival de Cinema Brasileiro em Miami, também em 2001, laureado com quatro prêmios.

Detetive Guedes e Ivan Canabrava, que depois adota o pseudônimo de Gustavo Flávio, são os protagonistas do romance e carregam em si algumas características preferidas por Rubem Fonseca: sujeitos solitários, céticos, sedentários, com uma vida libertina e desapegados que qualquer tradição. Signos articulam-se com imagens construídas por meio de processos de intertextualidade, metalinguagem e verossimilhança em que representações críticas da realidade aspiram o real com feitio cinematográfico. Citações que se sobrepõe permeiam o romance conectando-o numa grande rede semiótica conjugado com digressões sobre a arte de escrever narrativas. Gustavo Flávio, protagonista do romance, pretende escrever uma “história de homens e sapos” refletindo sobre o processo metamórfico da escrita.

Os roteiristas e o diretor cortaram personagens e juntaram outros, enxugaram tramas paralelas, centralizaram a produção na história de Ivan Canabrava/Gustavo Flávio (vivido por José Mayer) e aqueles que cruzam seu caminho: um policial incorruptível (Tony Ramos), uma jovem idealista (Isabel Guéron), a ex mulher ciumenta (Zezé Polessa), um executivo desonesto e marido traído (Gracindo Júnior), uma mulher infeliz no casamento (Maitê Proença), um delegado

corrompido (Milton Gonçalves) e um cientista estudioso de sapos (Juca de Oliveira).

Recursos narrativos e estilísticos adotados por Rubem Fonseca aproximam *Bufo & Spallanzani* com cinema, tais como: temporalidade segmentada, ações simultâneas e o corriqueiro uso de flashbacks fragmentando a narrativa. De tal forma que, as sequências verbais contribuem para a transformação em estruturas imagéticas processadas pelo leitor. As personagens nas telas vão além das personagens de palavras, pois estão apoiadas em recursos visuais para sua construção física em que as relações sinestésicas provocadas pela imagem e som formam novos panoramas para os textos, ampliando-as e suscitando outras possibilidades de leituras. O cinema permite, de uma forma imediata, a difusão em massa da obra de Rubem Fonseca, gerando uma maior exponibilidade da literatura fonsequiana ao retratar, exteriorizando, os possíveis mundos interiores da obra literária, independente do desempenho artístico do cineasta. A transposição de Tambellini, estreante diretor, utiliza, como recurso para caracterizar o clima *noir* do romance, cenas escuras e sombrias, agilidade no passar das cenas e reforço nos tons de vermelho para destacar os atos de violência, envolvendo o espectador numa aura de suspense durante 96 ininterruptos minutos, alargando as caracterizações.

7. Na fronteira entre a realidade e a ficção, a personagem surge para além dos interstícios e avança para uma sobrevivência, diminuindo os afastamentos entre as dimensões. Sabemos que existe a impossibilidade de insular as personagens das demais instâncias narrativas, pois são complexos os fatores que as constroem, impulsionam e modificam suas expressões. Nesse sentido, a sobrevivência da personagem é o ato das personagens de perpassar as páginas do romance e reverberar na realidade dos leitores, adaptando-se as distintas linguagens

mediáticas e, por assim ser desdobrável, alargando sua representação. Com efeito, a personagem é um dos elementos-chave da projeção e identificação com a realidade ficcionalizada ofertada aos leitores, sustentando-se a cada transposição midiática.

Rubem Fonseca abriu um novo caminho na literatura brasileira para a expressão do cenário urbano e das personagens. Não foi o primeiro a trabalhar com algumas convenções do gênero policial, porém seu empenho na qualidade literária e no estilo torna-o uma referência, inaugurando uma nova linhagem e apadrinhando inúmeros escritores. Em sua vasta obra, as imagens de ficção são de puro realismo e suscitam novas leituras por meio da sua opção estética marcante e plurireferencializada. Por isso há uma extensa produção artística respaldada na obra fonsequiana, proporcionando releituras, interpretações, alargamentos e extensões. Em suma, percebemos que as narrativas policiais de Rubem Fonseca ganham profundidade estética devido ao trabalho que o autor desenvolve com a linguagem. Suas narrativas estão repletas de intertextos, sua linguagem aproxima-se da dinâmica cinematográfica, seus livros adotam o procedimento de *mise en abîme*.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado (2006). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.
- BASTOS, Alcmemo (2007). *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- BLOOM, Harold (2013). *O Cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Lisboa: Temas e Debates.
- CARNEIRO, Flávio (2009). *O Campeonato*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CLUVER, Claus (2011). "Intermedialidade". *Pós: Belo Horizonte*. Vol. 1, n. 2, p. 8-23. Nov. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16> [consultado em 27/05/2015].

- ECO, Umberto (2008). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.
- FONSECA, Rubem (1973). *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova.
- FONSECA, Rubem (1975). *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova.
- FONSECA, Rubem (1987). *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- FONSECA, Rubem (1990). *Agosto*. Rio de Janeiro: Record.
- FONSECA, Rubem (1994). *O selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1997). *E do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1998). *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2000). *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2001). *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2003). *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Planeta De Agostini.
- FONSECA, Rubem (2005). *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2006). *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2007). *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2009). *O Seminarista*. Rio de Janeiro: Agir.
- FONSECA, Rubem (2011). *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- GENETTE, Gerard (2004). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, Roman (1995). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- MELO, Patrícia (2008). *Jonas, o Copromanta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MELO, Patrícia (2010). *Elogio da mentira*. Rio de Janeiro: Rocco.

- REIS, Carlos (2003). *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- REIS, Carlos (2015a). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos (2015b). *Figuração e Personalidade*. Disponível em: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/29/figuracao-e-ficcionalidade/> [consultado em 11/06/2015].
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik (2009). *Ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

LE BRÉSIL ET “SES AUTRES”¹: *NIHONJIN*, POUR UNE HISTOIRE DE L’IMMIGRATION JAPONAISE AU BRÉSIL

O BRASIL E “SEUS OUTROS”: *NIHONJIN*, UMA HISTÓRIA DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL

BRAZIL AND “ITS FUTURES”: *NIHONJIN*, A STORY OF JAPANESE IMMIGRATION IN BRAZIL

Sandra Assunção

Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ

Premier roman de l’écrivain Oscar Nakasato, *Nihonjin* (2011) met en scène le processus d’intégration des immigrés japonais arrivés au Brésil dans les années 1920. À travers la saga de la famille Inabata, le roman donne la parole au sujet *ex-centrique* de l’histoire officielle et s’inscrit dans une nouvelle lignée de récits sur l’immigration. La mémoire familiale est, ainsi, l’élément déclencheur d’un processus d’écriture à la fois autofictionnel et métafictionnel dans la mesure où sa (re) construction définit les limites de sa représentation. Par l’intermédiaire d’une négociation interculturelle et d’un antagonisme intergénérationnel permanents, il importe de comprendre, dans cette analyse, le roman *Nihonjin* en tant qu’espace de discussion sur la place du nippo-brésilien – cet être forgé dans une dualité permanente – au sein de la nation “multiculturelle”.

Mots-clés: immigration japonaise, autofiction, littérature brésilienne, Oscar Nakasato, *Nihonjin*

¹ Voir: Stuart Hall (2013), “La modernité et ses autres” in *Identités et cultures : politiques des différences*. Paris: Éditions Amsterdam.

RESUMO

Nihonjin (2011), primeiro romance do escritor Oscar Nakasato, põe em cena o processo de integração dos imigrantes japoneses que chegaram ao Brasil nos anos 1920. Através da saga da família Inabata, o romance dá voz ao sujeito *ex-cêntrico* da história oficial, inscrevendo-se numa nova linhagem de narrativas sobre a imigração. A reconstrução da memória familiar é, inevitavelmente, o elemento desencadeador de um processo de escrita, ao mesmo tempo, autoficcional e metaficcional, definindo assim os limites da sua representação. Por meio de uma negociação intercultural e de um antagonismo intergeracional permanentes, interessa-nos compreender o romance *Nihonjin* como um espaço de discussão sobre o lugar que ocupa o nipo-brasileiro – um ser forjado por uma dualidade permanente – no seio da nação “multicultural”.

Palavras-chave: imigração japonesa, autoficção, literatura brasileira, Oscar Nakasato, *Nihonjin*

ABSTRACT

Nihonjin (2011) is the first novel by the Brazilian author Oscar Nakasato and in which he re-enacts the process of integration of the Japanese immigrants who arrived in Brazil in the 1920s. Through the Inabatas' saga, the *ex-centric* subject of the official history is placed at the center of the novel, which lies within the scope of a new generation of narratives about immigration. The (re) construction of the family memory is thus the element that sparks a writing process which is, at the same time, autobiographical and metafictional which, in turn, defines the limits of its representation. Through an intercultural compromise and a permanent inter-generational antagonism, the present analysis will seek to understand *Nihonjin* as an arena to discuss the place that the Nippon-Brazilians – an entity made by permanent duality – occupy in the bosom of the “multicultural” nation.

Keywords: Japanese immigration, autobiographical novel, Brazilian literature, Oscar Nakasato, *Nihonjin*

Nihonjin (2011), premier roman d'Oscar Nakasato, raconte l'histoire de la famille Inabata, immigrée au Brésil dans les années 1920, mettant en scène le processus d'intégration de trois générations. Inscrit dans une production discontinue, *Nihonjin* n'est pas pour autant le premier roman à représenter l'immigrant japonais dans la littérature brésilienne. Dans les premières années du Modernisme, celui-ci surgit comme personnage secondaire de l'histoire, dans *Amar, verbo intransitivo* (1927), par exemple, et réapparaîtra, dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, comme protagoniste de quelques récits. Le fait qui marque le tournant dans cette représentation est, sans aucun doute, le point de vue narratif.

À l'instar des modernistes comme Mário de Andrade et Oswald de Andrade, la plupart des écrivains des années post-dictatoriales à représenter l'immigration japonaise ne sont pas non plus des Nippo-Brésiliens, comme Zulmira Ribeiro Tavares et Ana Suzuki. Laura Honda-Hasegawa, *Sonhos bloqueados* (1991), et Sílvio Sam, *Sonhos que de cá seguiu* (1997), sont les seules exceptions. La position du regard de l'écrivain et du narrateur n'est plus la même dans leurs romans, car interne, ayant vécu eux-mêmes au sein d'une famille et communauté d'origine japonaise. Les personnages, à leur tour, deviennent plus complexes car l'œuvre met en relief le point de vue du sujet migrant sur l'histoire (et sur sa propre histoire).

Il n'est pas sans importance de rappeler que l'auteur de *Nihonjin*, professeur de littérature, a fait sa thèse de doctorat sur la représentation de l'immigré japonais dans la littérature brésilienne. *Imagens da integração e da dualidade: personagens nipo-brasileiros na ficção* (Nakasato, 2010) est soutenue en 2002 et publiée en 2009, deux ans avant la publication de son roman. Sa problématique centrale est l'évolution de la représentation du personnage japonais dans la littérature brésilienne qui est montré, d'emblée, de façon

caricaturale et ambiguë, mais sera représenté, ensuite, dans son désir d'intégration à la culture brésilienne.

Le roman d'Oscar Nakasato s'inscrit dans la continuité de sa thèse de doctorat et s'insère dans la deuxième catégorie d'écrivains évoquée précédemment. Néanmoins, la reconnaissance du milieu littéraire, dont les deux prix remportés en sont la preuve (Benvirá, en 2011, et Jabuti, en 2012), lui ont donné un rayonnement et une diffusion nettement plus large auprès d'un public proche ou extérieur à la communauté japonaise au Brésil, en faisant ainsi et de ce fait, lumière sur l'histoire d'un groupe ethnique peu connu de la société brésilienne et de son histoire.

À travers la saga de la famille Inabata, quinze ans après la publication du roman de Sílvio Sam, il a voulu réécrire historiquement mais aussi de manière très didactique le processus d'adaptation de l'immigré au Brésil dans toute sa complexité. L'auteur revisite les principales étapes de l'immigration japonaise au Brésil: du long voyage en bateau du grand-père Hideo Inabata vers le port de Santos – temps de rêve et d'espoir pour les futurs immigrants – jusqu'à la fin des années 80, la veille du départ de son petit-fils Noboru, narrateur du récit, vers le Japon où il partira travailler comme ouvrier dans l'industrie. Roman historique, mais aussi sans doute autobiographique, le récit deviendra la scène d'une discussion métanarrative, sur les limites de la représentation du passé et la réécriture de l'histoire. Celle-ci, comme nous le verrons, nous laisse l'impression, de prime abord, d'un besoin visible de reconstruction de l'identité de l'immigré.

1. LE ROMAN COMME PROJET AUTOFICTIONNEL ET RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Le choix d'entreprendre une représentation de l'immigration japonaise au Brésil se doit, selon l'auteur, à une envie de comprendre les nuances du processus historique et, par conséquent, sa propre

histoire de petit-fils d'immigré (Duarte, 2014: 300)². Le point de départ d'une histoire événementielle ne cache pas pour autant les limites de la représentation du réel, et laissera inévitablement place à l'imagination du petit-fils lorsque celui-ci réécrira les mémoires du grand-père. Cette incertitude, emblématique de l'autofiction, attire l'attention du lecteur sur une mémoire faillible qui, malgré son aspect autobiographique, est essentiellement textuelle comme nous rappelle Serge Doubrovsky: "(...) pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, même pas sa propre vie, n'existe avant son texte; mais la vie de son texte, c'est sa vie dans son texte." (Doubrovsky, 1993: 15)

C'est ainsi que le narrateur Noboru Inabata va reconstruire la saga de son grand-père et de leur famille au Brésil, tout en comblant les lacunes laissées par le discours historique et l'histoire familiale par une timide réflexion métafictionnelle sur la mémoire de l'immigration et de ses acteurs anonymes. Les techniques utilisées, ainsi que la perspective décentrée du récit, caractérise le regard (hyper) contemporain dans sa démarche éthique de voir dans l'obscurité du réel une autre forme de clarté, car, selon Giorgio Agamben, "le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais son obscurité" (Agamben, 2008:

2 "Na minha pesquisa de doutorado, constatei que a literatura brasileira, com poucas exceções, ignorava a presença do japonês e seus descendentes, enquanto outras etnias, como a italiana, eram bem representadas. Sendo neto de japoneses e aficionado da literatura, a tímida presença de *nikkeis* na nossa ficção me incomodou. Assim, tanto a tese de doutoramento quanto o romance *Nihonjin* me levaram a resgatar a minha origem étnica e a minha história, que se confunde com a história de tantos outros descendentes de japoneses. Pude compreender, então, que o passado – não somente aquele que alcanço através da memória, mas também aquele que não vivi, mas faz parte da minha constituição enquanto indivíduo histórico – é essencial para compreender quem eu sou. Essa foi a minha maior motivação para escrever *Nihonjin*".

19). En tant que récit appartenant à l'ultra contemporanéité, *Nihonjin* semble nous dévoiler les zones d'ombres d'un passé tout à fait en marge du discours historique et littéraire. C'est le cas du personnage Kimie, première épouse de son grand-père, qui l'a accompagné au Brésil. Le narrateur brosse le portrait de ce personnage créé à partir des histoires entendues de son grand-père et de son oncle Hanashiro. Kimie est un personnage tissé, et de manière très poétique, par un sentiment d'exil conjugué au rêve du retour impossible:

Sei pouco de Kimie. Há uma fotografia dela em preto e branco na casa de tio Hanashiro, as bordas cortadas em pequenas ondas pontudas, amarelada, em meio a tantas outras igualmente antigas, perdida numa caixa de camisa. Quem se lembra dela? Homens e mulheres se instauram em algum momento, depois o tempo impõe os extravios. (Nakasato, 2011: 9)

Mas gostei de Kimie, interessei-me por ela. Pensei nela como personagem, alguém que nasceu da espera pela neve numa fazenda no interior de São Paulo [...] Eu a encontrei, primeiro, no navio, na longa viagem do porto de Kobe, no Japão, ao porto de Santos, no Brasil. (Nakasato, 2011: 11)

Em seu primeiro inverno no Brasil, Kimie esperou pela neve. Foi o que me chamou a atenção. A gênese, genuína, inscrita no passado de ojiichan. A partir dela, surgiram os demais, algumas partes exatas, outras inexatas, pois a escritura do que precisa é de papel e tinta. As conversas com vovô, as entrevistas com tio Hanashiro, as leituras do livro de Tomoo Handa, e a minha mania de arquitetar com palavras: eis a história. (Nakasato, 2011: 39)

Imaginée par le narrateur à partir des souvenirs d'autrui, Kimie incarne l'un des personnages les plus intéressants du roman. Par son aveu d'une lacune historique, du narrateur mais de l'auteur

également, le récit semble libéré, momentanément, de sa mission de représentation fidèle du réel. Ce passage d'une liberté créatrice importante où le narrateur réalise, de manière visible, le passage de l'autobiographique à l'autofictionnel, est, en effet, un artifice narratif intéressant, dans la mesure où, pour rejoindre Danièle Deltel, "l'autofiction exhibe le fait que toute autobiographie est, par nature, fiction de soi" (Deltel, 1993: 134).

Inspiré des histoires entendues par l'écrivain pendant son enfance, mais également de toutes les lectures faites pour sa thèse dont nous citons ici, tout particulièrement, *O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil* de Tomoo Handa, importante référence pour le narrateur Noboru, le récit transforme le passé figé dans un présent à interpréter, sans cesse réexaminé et différent. Ainsi, le Japon que le grand-père a quitté en pleine jeunesse continuait à exister par les lettres reçues de la famille, seul lien entretenu dans la distance mais aussi réinventé dans l'exil:

As cartas eram sempre aguardadas com ansiedade, e era angustiante não saber quando viriam. Elas davam elementos para que ojiichan seguisse elaborando a história da família que permanecia no Japão, garantiam o aperto dos laços que o prendiam àquele país. As cartas ficaram muito tempo guardadas em uma caixa de papelão, mas se perderam na última mudança. Na memória de ojiichan, elas estavam embaralhadas, sem ordem cronológica, algumas descartadas pelo esquecimento. Uma, especialmente, reeditava-se de vez em quando, com pequenas falhas de impressão, que ojiichan procurava corrigir, talvez acrescentando dados para que a sua história tivesse mais coerência. (Nakasato, 2011: 45-46)

Des histoires vécues, lues ou inventées, trois manières complémentaires d'appréhender le réel, car une fois les lettres disparues, c'est le souvenir du grand-père qui devient matière

première pour la création littéraire et la reconstruction du passé. Si le passé est une profusion d'événements dont l'historien ou l'écrivain se servent de manière sélective pour raconter³, le récit du passé n'est qu'une reconstruction qui fait de plus en plus place aux "autres" de la modernité. L'histoire se construit au moment même où elle devient trace écrite, mémoires d'un petit fils d'immigré, en s'inscrivant dans un éventail d'histoires possibles. Placée au premier plan par le narrateur, l'expérience privée est dévoilée par l'intersection entre public et biographique. C'est la mémoire des individus qui réactualise et légitime, comme nous allons l'analyser, le discours historique.

Effectivement, malgré le passage avéré de l'autobiographique à l'autofictionnel, la représentation de l'immigration japonaise dans le roman reste très ancrée dans le factuel, à savoir, la reconstruction du processus d'adaptation de l'immigré à la terre d'accueil, gage d'une double culture. Les chapitres abordent ainsi, au gré des réminiscences des personnages, l'immigration vers le Brésil et les premiers temps difficiles dans la ferme caféière. Le lecteur accompagne la première génération, *issei*, dans ses relations communautaires et son désir d'indépendance du joug des propriétaires. Il apprend que la deuxième génération, *nissei*, est en proie à un questionnement identitaire, tiraillée entre l'origine japonaise et la culture brésilienne, entre l'éducation transmise par ses parents et celle donnée à l'école. Il voit naître durant l'*Estado Novo* (1937-1945), dans l'avant-guerre, le mouvement antijaponais et l'association nationaliste secrète, *Shindo Renmei* (1945) (*O caminho dos súditos da liga do Imperador*). Le roman met aussi en scène les conflits intergénérationnels – premiers pas vers la constitution d'une identité entre-deux –, mais

3 À ce sujet voir Hutcheon, 1991.

aussi le conflit intra-communautaire suite à la défaite du Japon, pendant la deuxième guerre mondiale. Pour finir, nous témoignons le rebondissement du processus d'immigration avec la dernière phase de cette saga, l'immigration de retour des Nippo-Brésiliens vers le Japon à la fin des années quatre-vingts, mouvement connu sous le nom de *dekassegui*⁴.

Dans ce sens, le caractère didactique de son roman est indéniable. L'immigration japonaise est reconstituée chronologiquement, phase par phase. Par conséquent, au cours de la lecture, nous avons sans cesse l'impression de nous retrouver face à un roman qui se donne pour mission de reconstruire la saga de l'immigration japonaise au Brésil. Dès le début, le lecteur est confronté à un argument explicite: l'immigrant japonais, représenté par le patriarche Hideo Inabata, a vécu un processus d'adaptation difficile au Brésil, étant donné les conditions de vie et de travail imposées aux premiers immigrés. Il a su, néanmoins, s'adapter par assimilation à la nouvelle culture tout en préservant l'héritage culturel, en dépit de la résistance exprimée par la première génération – victime, elle aussi, de discriminations diverses – et des conflits intergénérationnels, conséquence de l'antagonisme entre le rêve du retour et la volonté d'enracinement. Par ailleurs, les faits historiques sont reconstruits, par un point de vue interne et subjectif, celui d'un sujet "ex-centrique" (Hutcheon, 1991: 131), le petit-fils d'immigrés qui, incarné par la figure de l'auteur-narrateur, nous raconte l'histoire de sa famille ou de plusieurs autres familles d'immigrés japonais.

Le récit met en scène un processus d'intégration complexe qui va de l'inadaptation à l'assimilation. Dans cette saga, Oscar Nakasato crée

4 Le terme fait référence, en japonais, à toute personne qui part de chez elle pour travailler temporairement dans une autre région. Ce phénomène migratoire concerne les immigrés, toutes origines confondues, en quête de meilleures opportunités de travail au Japon.

des personnages-type qui incarnent chaque phase de l'immigration et du processus d'adaptation de la communauté japonaise au Brésil. Les relations entre générations sont parfois antagoniques (*issei* et *nissei*), parfois conciliatrices (*issei* et *sansei*). Ainsi, par le regard du grand-père Hideo nous est montré, par exemple, l'attachement culturel et affectif de la première génération d'immigrés au pays d'origine et sa certitude d'y retourner. Fidèle à l'empereur et adepte d'un ultranationalisme envers le Japon, membre lui aussi de la Shindo Renmei, Hideo Inabata se transforme néanmoins grâce aux désillusions vécues dans l'exil au long des décennies. Puis, la deuxième génération, née au Brésil, est représentée par la fratrie Haruo et Sumie dans leur désir de s'émanciper du stigmate de la différence ethnique. Ensuite, la troisième génération *sansei*, celle de Noboru Inabata, petit-fils d'immigré, lettré, alter ego de l'écrivain, dans son désir de réécrire l'histoire qui lui est racontée et de réaliser le rêve du retour de son grand-père au Japon. Enfin, la quatrième génération, *yonsei*, issue des premiers mariages interethniques, représentée dans le roman par les enfants du narrateur et de sa femme Daniela, Pedro Hideki et Maria Hisae, dont les prénoms mixtes semblent être la preuve d'une culture entre-deux.

Conciliant une mémoire familiale et un discours historique, le chapitre quatre est emblématique de l'intention de l'écrivain de créer un récit didactique sur l'immigration japonaise au Brésil et ce d'une manière inhabituelle. Faits historiques à l'appui, l'écrivain fait dialoguer fiction et histoire pour faire la lumière, au-delà de toute vraisemblance, sur une histoire des mouvements antijaponais oubliés. L'auteur reconstruit la période Vargas, la plus répressive envers les immigrants qui, considérés inassimilables, sont contraints de s'exprimer en portugais et interdits de fonder des écoles en langue étrangère, par le moyen des décrets et sous peine de prison, mesures parmi les plus

coercitives⁵. Des références explicites sont faites, dans ce chapitre, au discours antijaponais et aux mesures de discrimination promulguées à l'époque, comme la loi Fidélis Reis (1923) – qui envisageait de restreindre le quota de Japonais à immigrer au Brésil. Les théories eugénistes sont également évoquées, comme l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853) d'Arthur de Gobineau, ainsi qu'une longue citation des mesures discriminatoires envers les immigrés prises par la *Superintendência de Segurança Política e Social de São Paulo*. Par conséquent, ce contexte antijaponais a été propice à la formation des associations ultranationalistes.

Le point de vue narratif alterne la première et la troisième personne par un narrateur à la fois protagoniste et témoin, mais ne dissimule pas un parti pris très clair: l'empathie démontrée envers l'immigré rejeté et la défense de sa culture. Cela est d'autant plus avéré que l'utilisation du discours indirect libre sert à mimer la pensée de son personnage. Le lecteur apprend ainsi que l'immigrant japonais a été la cible d'un mouvement xénophobe – toujours du point de vue de l'immigré lui-même – qui le forçait à abdiquer toute forme de manifestation de sa culture d'origine. La création des sociétés secrètes de défense de leur culture et convictions politiques est sa réponse immédiate.

Par ailleurs, la construction des personnages est au service de la représentation du processus d'adaptation de l'immigré à la terre d'accueil. Ce choix s'explique, en quelque sorte, par l'engagement personnel de l'écrivain lui-même, comme c'est le cas, toutes proportions gardées, d'autres écrivains d'origine immigrée. En tout état de cause, cela nous amène à réfléchir sur la réécriture de l'histoire par la fiction: la fiction apparaît comme un autre récit possible qui

5 À ce sujet, voir Campos, 2006.

donne sens au passé, refusant que seule l’histoire nous en donne une version, car aussi bien l’histoire que la fiction sont des discours qui répondent à une logique textuelle (Dosse, 2010: 173)⁶. Cet autre discours semble se constituer comme une réponse au silence officiel et le refus d’une idéologie d’intégration imposée mais, à présent, passée au crible par le regard de l’acteur historique, l’immigré lui-même.

Le narrateur nous rappelle, à maintes reprises, le caractère autobiographique de son histoire. L’écriture devient moyen de mettre en valeur les récits familiaux et, comme nous le rappelle Philippe Lejeune, un procédé réparateur du passé (Lejeune, 2013: 173), reconstruit de manière idéalisée et positive. Cette écriture réparatrice peut être perçue lors du dialogue entre fiction et histoire, par la déflagration d’un complexe et hétérogène processus d’assimilation culturelle: la résistance de la première génération et son rêve de retour, les mesures politiques discriminatoires et répressives envers les immigrants, les conflits intergénérationnels liés à l’adoption de la culture de la terre d’accueil, comme partie intégrante de l’identité de la deuxième génération. Si le récit autobiographique est le véhicule d’un désir de réparation historique, il deviendra, aussi, la scène d’une héroïsation de la figure de l’immigré et, par conséquent, d’une vision utopique de l’immigration.

Suivant un parcours historique et identitaire, Oscar Nakasato et Noboru Inabata, acteurs anonymes de l’histoire nationale, viennent apporter leur contribution à une révision d’une “communauté imaginaire” – ou, plus précisément, du mythe du multicultural – en superposant une mémoire collective anonyme, filtrée par l’écrivain, au discours historique officiel. La réécriture de la Nation dans le

6 À ce propos, nous rejoignons François Dosse lorsqu’il affirme que “l’événement est tributaire de sa mise en intrigue”, car il n’existe qu’en tant que fait raconté.

roman *Nihonjin* s'inscrit dans un projet, également utopique, de reconnaissance de l'attachement de l'immigré à sa culture d'origine, tout en se constituant, au fil des années et de générations, en tant qu'identité interculturelle "à trait d'union" (Lesser, 2000: 17-35). En définitive, dans l'ultra contemporanéité, le retour à une thématique quelque part régionaliste (ou locale) se doit au besoin de repères dans des sociétés postmodernes éclatées et ayant échoué dans leur rôle officiel de "producteurs et fournisseurs d'identités". (Bauman, 2008: 259)

2. LE (S) BESOIN(S) IDENTITAIRES: ASSIMILATION, MULTICULTURALISME ET ALTÉRITÉ

Nihonjin naît ainsi d'une déception, d'après son auteur, à savoir la rareté de personnages nippon-brésiliens dans la littérature brésilienne. En effet, ils sont au cœur de son roman. Construit dans l'entrecroisement entre le fictionnel et l'historique, le récit est aussi un tissu qui sert à broder une identité idéalisée, comme nous le verrons. Dans le prolongement de sa thèse de doctorant, le roman est, selon son auteur, un moyen de racheter le passé. Dans l'idée d'une "tradition inventée", et d'une continuité du passé dans le présent, il semblerait que le roman dessine, notamment, un modèle de double culture, *in fine*, harmonieuse. En somme, cet idéal réactualise la discussion sur la nation et le national qui, depuis le Romantisme, est devenue un *leitmotiv* de la littérature brésilienne.

Nous constatons, certes, une réécriture de l'histoire du point de vue du fils de l'immigré ; néanmoins l'idéalisation des personnages les fige dans des rôles prévisibles. D'une manière générale, les personnages n'ont pas une indépendance narrative ; au contraire, ils semblent être au service d'une problématique chère à l'auteur. Ils suivent un chemin tracé, souvent dans un rapport antagonique, à la fois générationnel, mais aussi entre assimilés et non-assimilés,

les deux catégories étant souvent interdépendantes. C'est le cas des personnages Haruo et Sumie.

De la fratrie de six frères et sœurs *nissei*, Haruo et Sumie se sont opposés à leurs parents et aux traditions de leur terre d'origine. Il s'agit d'une identité en crise, à l'intérieur de laquelle cohabitent le désir d'émancipation et d'adaptation, et le maintien des valeurs culturelles traditionnelles, finalement rejetées. Dès son enfance, Haruo a été confronté, par l'intermédiaire de l'école et de ses camarades (*gaijin* et immigrés), à son identité en formation. Pointé du doigt à cause de ses différences physiques et culturelles (“Ô japonésinho!”, “Ô japonês, vamos brincar no rio?”, “Ô, japonês, amanhã vou até sua casa para você me ajudar na tarefa de matemática”, “Haruo é nome de japonês... mas que parece remédio...”, “Japonês tem cara chata, come queijo com barata” – Nakasato, 2011: 59-61), le jeune garçon a tenu néanmoins à s'autodéfinir comme un enfant brésilien par opposition à l'éducation donnée par ses parents à la maison et en accord avec celle qu'il recevait à l'école (“Era diferente. Queria ser igual. Os iguais eram poucos.” – Nakasato, 2011: 60).

Ce conflit entre attachement et refus de l'identité d'origine est la conséquence logique de l'idéal d'assimilation imposé par le gouvernement Vargas (Seyferth, 2000: 171)⁷, et illustré, ici, par le point de vue de l'immigrant japonais. Au cours de son enfance, Haruo refuse l'identité qu'on lui donne et exige, son corps défendant, d'être considéré comme un Brésilien à part entière. Ce refus est à

7 Selon Giralda Seyferth, le processus historique par assimilation pendant l'État Nouveau refuse la notion de parenté ethnique originale et la remplace par le métissage idéalisé en tant que processus historique, le *caldeamento*, d'un sens unique capable de produire un peuple à partir de la diversité raciale.

Giralda Seyferth (nov. 2000), “As identidades dos imigrantes e o melting-pot nacional”, in *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n. 14, p. 143-176.

l'origine d'une relation conflictuelle avec son père jusqu'à la fin. Conflit qui ne fait que s'accroître pendant sa jeunesse, lorsqu'il s'oppose ouvertement au communautarisme des immigrants japonais, et devient une cible de la société Shindo Renmei. Hideo et Haruo sont des personnages antagoniques permettant la mise en scène de deux idéologies différentes: communautarisme et, par opposition, l'idéal assimilationniste. Le chapitre qui lui est dédié, le chapitre six, est entièrement consacré à la construction de ce fils prodigue et assimilé, par opposition à toute idéalisation patriotique du Japon et de ses valeurs traditionnelles.

Au contraire, le personnage Sumie participe en tant qu'antagoniste de ce roman à thèse et représente, avec Haruo, la rupture avec les valeurs de la première génération. Sumie voit le jour pour illustrer le conflit intergénérationnel, mais surtout le choc entre tradition et émancipation féminine. En effet, elle brise le tabou racial et social lorsqu'elle quitte ses enfants et son mari pour vivre une relation avec un *gaijin*. Ostracisée par sa famille lors de sa réapparition, Sumie disparaît du récit et n'est évoquée qu'à la fin dans un dialogue entre le narrateur et son grand-père. À l'exception du contestataire Haruo, aucun autre personnage ne fera une critique des traditions, y compris le narrateur. Toutefois, par le biais d'un discours indirect libre, le point de vue de la femme qui s'émancipe, au prix d'être bannie de la maison familiale et de sa communauté, est plus subversif que celui de son frère. L'opposition de Haruo est plus politique que culturelle et ses parents lui pardonnent à la fin, bien qu'il paye de sa vie son positionnement. Par contre, Sumie est entourée de silence et de non-dits, y compris de son fils Noboru. Jamais pardonnée par sa famille qui ne lui fera aucune concession, elle reste l'un des personnages les plus complexes de l'histoire. Après avoir rompu les liens avec sa communauté et les valeurs qui lui ont

été inculquées, elle sera vouée à l'exil familial et communautaire et vivra une rupture totale avec son passé.

Haruo et Sumie, les enfants rebelles, ont été construits par le biais d'un antagonisme prévisible aux traditions communautaires et en consonance à l'idéal d'intégration. Néanmoins, il est important de noter que ces deux personnages emblématiques d'une opposition intergénérationnelle évoluent de manière assez différente. En effet, Haruo bénéficie d'une position plus honorable, malgré l'antipatriotisme dont l'accuse son père. En vue du danger de mort qu'encourt Haruo, Hideo cherchera à le sauver, et ce malgré sa position politique et idéologique. Il est pardonné et devient, après sa mort, une sorte de fils idéal, regretté par son père. En revanche, Sumie est bannie définitivement de leur famille, seul un souvenir longtemps refoulé par Hideo et Noboru, à la fin du récit, lui fera référence. Après avoir pardonné Haruo et avoir fait l'éloge de ce fils et oncle plein de courage et d'idéaux, une référence pleine de nostalgie est faite à celle qui a refusé la place et le rôle que les traditions lui réservaient ("Falou da minha mãe, disse que ela gostava de flores, que nunca mais a virá. [...] Perguntei-lhe por que se lembrava dela ; ele respondeu que lembrava todos os dias" – Nakasato, 2011: 174).

La mise en scène atteint son propos. Après une lecture attentive, nous comprenons que, dans cette saga, les personnages importent moins que la thèse qu'ils incarnent. D'un côté, l'intégration difficile, donnant naissance au communautarisme et aux mouvements ultranationalistes. De l'autre, le désir d'être entièrement assimilé et ce jusqu'aux dernières conséquences. Notons, d'ailleurs, que les personnages *nissei* défenseurs de l'assimilation et de la rupture avec les traditions disparaissent (morts ou ostracisés). Les personnages sont, quelque part, réduits à une lutte interculturelle et identitaire par une gradation qui va de la résistance culturelle, sous forme d'un communautarisme ultranationaliste, à l'assimilation totale, tout en

mettant en scène une vision édulcorée d'une génération hybride. L'expression d'une individualité et d'une complexité existentielle se fait rare, comme nous l'analyserons plus tard.

Pour mettre en scène l'opposition entre l'immigré japonais et son antipode, l'auteur se servira à loisir d'images caricaturales. La place est ainsi donnée au regard de l'autre sur soi, la mise en question permanente de son identité, de sa place dans la nouvelle patrie, mais aussi de son regard sur autrui. La confrontation avec la culture locale – reniée ou désirée par les personnages – n'apparaît que de manière figée et éloignée. Bien que le *nihonjin* se construise et se déconstruise par la rencontre avec le *gaijin* et la réalité brésilienne tellement différente de celle du Japon, nous n'avons ici qu'une version présumée de la communauté japonaise. Or, celle-ci est, avant tout, une altérité essentialisée par le regard du narrateur. Dans les images de la terre d'accueil et de ses habitants, on constate qu'il ne s'agit point d'individus représentatifs d'une certaine altérité, mais très souvent de poncifs. A contrepied de l'identité postmoderne qui, d'après Zygmunt Bauman, "consiste à éviter les fixations et laisser les options ouvertes" (Bauman, 2003: 33), les personnages construits par Nakasato font un pas en arrière et se présentent sous la forme d'un naturalisme déconcertant: la fixité des portraits qui frôlent le caricatural.

Caricaturale est, d'une part, l'image des immigrants d'autres origines, comme les immigrants italiens, personnages superficiels, car créés comme échantillon d'une collectivité et non dans leur individualité complexe, ils sont souvent vus comme partie d'un groupe en opposition à un autre groupe. Ainsi, les Italiens côtoyés par Hideo et Kimie, dans la ferme Ouro Verde, sont décrits comme naturellement joyeux et festifs, malgré leur exil. Ainsi, dans leur relation, chacun occupera un rôle bien précis et idéologique. Les immigrants italiens:

Vovô se lembrava pouco dos italianos. Disse das festas que faziam, da alegria incomum em trabalhadores que lavravam terra alheia em um país que não era deles. Mas eu os conhecia dos meus livros de história. Então pude vê-los : de manhã quando iam para o cafezal, já cantavam cantigas alegres num grande coro de vozes de homens e mulheres. E à noite se juntavam no terreiro, comiam batata-doce assada na fogueira, comiam bolos, bebiam vinho, cantavam e dançavam[...] E todos falavam muito alto, falavam muito rápido, falavam muito, homens e mulheres, todos ao mesmo tempo, e Hideo não sabia como podiam se entender daquele jeito. (Nakasato, 2011: 23)

Image festive puisée dans l’imaginaire collectif ou, comme il l’affirme, inspirée de ses lectures. Image qui s’oppose au portrait austère de l’immigrant japonais brossé dans le roman: travailleur infatigable, y compris pendant les jours de repos, et isolé: “Aos domingos, Hideo e os outros japoneses estavam ocupados com a horta, com os remendos da roupa, recebiam as visitas no quarto, onde, descalços, acomodavam-se na cama para lembrar o Japão, para confessar as frustrações e redefinir projetos” (Nakasato, 2011: 23).

Aussi le Noir, récemment affranchi de sa condition d’esclave et réabsorbé dans les plantations de café, côte à côte avec les travailleurs immigrés, est visiblement idéalisé, comme sa description nous le montre (“O homem era forte e sereno. As crianças eram alegres [...] a mulher: altiva sorridente e bela [...] Mulher alta, forte, sorrindo, os dentes brancos em contraste com a pele ” – Nakasato, 2011: 24). Maria et sa famille sont souriantes, joyeuses, fortes et accueillantes. Ils sont surtout identifiés comme Noirs. Probablement pour exprimer l’étonnement de l’immigré japonais sorti d’une autarcie ethnique pour s’immiscer, du jour au lendemain, dans un pot-pourri racial, le narrateur fait excessivement allusion, sur quatre pages, à leur couleur de peau:

Maria, a negra com quem Kimie fizera amizade [...] um homem negro, uma mulher negra, duas crianças negras [...] uma cor inacreditavelmente escura[...] todos negros[...] acostumou-se com sua cor[...] e aquela mulher grande, negra[...] E as duas, a japonesa e a negra, tornaram-se amigas[...] a família de negros da colônia [...] aproximou-se da negra (...). (Nakasato, 2011: 24-27)

Kimie semble l'accepter, passé le premier choc, et seul Hideo a un regard discriminatoire, porte-parole d'un discours eugénique et de la croyance dans la supériorité raciale du peuple japonais. Les deux femmes s'approchent et se lient d'amitié: leurs origines et couleurs de peau ne semblent, en aucun cas, y être un empêchement. Par la perspective de Kimie, ou celle du narrateur, Maria est l'image d'un bonheur de vivre et d'une générosité naturelle, presque servile. Il est difficile de définir la frontière entre la vision du personnage et celle de l'auteur, mais tout porte à croire que, dans un récit à la première personne, le choc ethnique, suivi de l'idéalisation de l'autre fonctionne comme une stratégie pour réaffirmer l'effort fait par l'immigrant japonais pour s'adapter à un univers aussi différent.

Aussi, la construction de l'immigré japonais donne matière à réflexion. Le récit est parsemé de poncifs identitaires qui brossent, du Japon et de ses expatriés, un profil hiératique, malgré les efforts déployés, surtout par la deuxième génération, pour s'insérer progressivement dans la terre d'accueil. Les personnages sont définis par leurs habitudes alimentaires ("Então lembrou-se de Pietro, lembrou-se de que era seu amigo... pois ambos eram crianças, embora um comesse polenta e o outro shirogohan" – Nakasato, 2011: 78), leurs activités quotidiennes et culturelles ("cuidava das orquídeas, das begônias e dos bonsais, e à noite, como não podia mais ficar no jardim, assistia aos vídeos japoneses" – Nakasato, 2011: 164), leur apparence et caractère ("Um quarto homem, de cabelos

longos e cavanhaque, o rosto muito sério, figura próxima àquela que se vê em filmes de samurai ” – Nakasato, 2011: p. 13), “Hideo não chorou porque era um homem duro... como eram duros os homens na terra dos samurais” – Nakasato, 2011: 56) mais également par opposition ou ressemblance à l’autre, le *gaijin*, par l’adoption de ses symboles culturels (clichés) (“Pedro Hideki estava treinando numa escolinha de futebol com um ex-jogador do Palmeiras” – Nakasato, 2011: 167).

Par ailleurs, le conflit intergénérationnel est tout le temps mis en exergue pour montrer l’écart entre l’immigrant et le Nippo-Brésilien, mais aussi pour accentuer les difficultés d’adaptation de la première génération, sa résistance et son rêve du retour. Au contraire, la deuxième génération défend l’assimilation, même si son identité est écartelée entre deux pôles: le discours du père et celui de la maîtresse (bastion institutionnel de la nouvelle nation), le droit du sang et le droit du sol. Ce choix difficile finit par froisser sa relation avec ses parents, d’autant plus que l’enfant ne rêve que d’être accepté par ses copains d’école:

Porém, quando ela lhe disse que não era japonês, não enxergou mais os seus grandes olhos azuis e lembrou que o seu pai sempre lhe ensinara que era nihonjin, que nihonjin era diferente de gaijin, que cada nihonjin era representante de um povo de tradição milenar [...] Você nasceu aqui, no Brasil, portanto, você é brasileiro. E você deve se sentir orgulhoso por ser brasileiro, afinal, por algum motivo seus pais escolheram o Brasil para viver. E ela pediu aos outros meninos da sala que não o chamassem mais de japonês porque japonês ele não era. Depois todos aprenderam o hino nacional e desenharam a bandeira brasileira. (Nakasato, 2011: 63)

Cette opposition a vocation à mettre en scène les politiques d’assimilation, mises en place par Getúlio Vargas, et l’importance de

l'application du droit du sol pour mener à bien l'idéal d'une nation multiculturelle. Ainsi, la construction d'une double identité nippo-brésilienne, à "trait d'union" est visible dans l'expression d'une idéalisation des symboles, comme le mélange des plats et d'habitudes, dans le mariage interethnique, mais aussi dans un portugais truffé d'expressions et de mots japonais⁸, etc. Seul le sentiment d'exil, bien que momentanément, semble ébranler les certitudes identitaires du narrateur.

3. LA VIE EN EXIL ET L'UTOPIE DU RETOUR

Les personnages dans *Nihonjin* sont toujours figés dans leurs rôles, les identités sont, elles, inamovibles. Malgré ces personnages porte-parole d'une intégration idéale, l'écrivain affranchit d'autres de cette mission représentative et nous donne à voir des êtres plus complexes, dont les actions les libèrent d'un rôle figé de protagonistes. C'est le cas de Kimio et Sumie. Intéressant car, dans un univers dominé par la parole masculine, celle de Hideo Inabata, de Noboru et de Hanashiro, fils aîné et gardien de la mémoire familiale, les personnages plus complexes et moins prévisibles sont les femmes appartenant à la première et deuxième générations. Exception faite du personnage secondaire Jintaro, peintre inadapté au quotidien de l'immigrant japonais, mais qui disparaît aussi vite que Kimie de l'histoire, êtres ébranlés par l'exil géographique et culturel. Il s'agit de personnages secondaires, mais leur présence sauve le récit d'une construction plate à travers la représentation des êtres, au-delà de leur vécu historique, dans leur expérience de déracinement et de perte identitaire. Malgré

8 Des mots en japonais sont parsemés au long de tout le récit. Ils sont surtout liés à l'univers intime et quotidien des immigrés et servent à exprimer les liens de parenté, ainsi que les noms des plats, d'objets et des pratiques culturelles transplantés dans le Brésil.

cette ouverture, et au-delà de la représentation de la place réservée aux femmes dans la société japonaise traditionnelle, force est de constater que l'auteur brosse une image des femmes qui frôle la misogynie et l'assujettissement.

La thématique de l'exil, passage obligée d'un sentiment de perte culturelle irréversible, prise de conscience graduelle du non-retour, est un clin d'œil intéressant, mais peu exploité par l'auteur dans le récit. Pour Hideo et Kimie, le sentiment d'exil semble aboutir à une lente prise de conscience du déracinement. Pour Kimie, les difficultés d'adaptation s'aggravent peu à peu par le manque des siens et de sa terre natale, métaphorisé par l'attente de la neige, des années durant. Fièvre et hallucinations auront gain de cause de celle qui fera la fusion des paysages de l'enfance et de l'exil, lorsqu'elle verra, dans une sorte de mirage mortifère, les champs caféiers couverts de neige juste avant mourir:

Uma noite, e era a noite mais fria do ano, Kimie não conseguiu dormir. Estava doente. Tomara os chás de Maria, ficara quieta sob as suas mãos enquanto ela rezava aquelas rezas que não entendia, mas não melhorara. De madrugada aumentou a febre. Quis ver a neve. Hideo roncava ao seu lado. Levantou-se, caminhou até a porta da sala e a abriu. A neve cobria a terra. Saiu, correu até o cafezal, correu entre os pés de café, sentindo a neve cair sobre a sua cabeça, sobre os seus ombros. Correu durante muito tempo, estrela do espetáculo, abrindo os braços, ela que sempre preferia ficar na janela. Finalmente, quando se cansou, sentou-se na terra fria. A morte chegou lentamente. Há quanto tempo morria? (Nakasato, 2011: 43)

Hideo est, quant à lui, l'allégorie du long processus de métamorphose de l'immigré. D'abord, l'idéalisation du retour conjuguée à une résistance culturelle quotidienne qui, après coup,

deviendra la certitude d'une perte irréparable ("Em uma conversa na casa do tio Hanashiro, regada a café aguado da tia Tomie, ojiichan disse que naquela época já não tinha certeza de que retornaria ao Japão" – Nakasato, 2011: 45). Cette certitude est sans doute la conséquence d'une situation économique fragile, contrairement aux promesses faites par les deux gouvernements, dont l'impossibilité ou la honte de rentrer.

L'exil arrive sournoisement. Il est, d'abord, un sentiment de désarroi face à la perte des êtres chers, vécu dans la solitude et l'indifférence de la terre d'accueil. Moment d'une conscience de soi plus aigüe, la thématique de l'exil nous permet de voir plus clairement le passage de l'autobiographique à l'autofictionnel, de l'historique à l'identitaire. Nous ne pouvons que regretter que l'auteur, soucieux d'une réécriture fidèle de la longue saga des premiers immigrants, n'ait pas pu explorer davantage l'expérience de l'exil, donnant à ses personnages une substance plus ontologique. Dans tous les cas, l'exil est aussi l'expérience d'un malaise identitaire dont le nationalisme, qui a marqué la première génération d'immigrants japonais au Brésil, n'est que son revers (Said, 2008: 245)⁹.

Au contraire, il conclut son récit par la mise en scène du rêve du retour, exil en devenir. Le voyage projeté et imminent de Noboru au Japon, à la fin du récit, est le dernier tour de force de cette épopée familiale. Le roman s'achève ainsi de manière utopique, car le petit-fils partira retrouver la patrie de son grand-père et réaliser le rêve brisé du patriarcat, comme un devoir intergénérationnel.

9 Selon Edouard Saïd, "Le nationalisme est l'affirmation d'une appartenance à un lieu, à un peuple, à un héritage. Il pose comme fondements d'une patrie une langue, une culture et des coutumes communes et, ce faisant, résiste à l'exil, et lutte pour prévenir ses ravages".

(...) as imagens do Japão distante não eram hipóteses, sensações inéditas, mas lembranças, pedaços de uma sinuosa estrada secular, em cujas margens eu reconhecia as pedras e os arbustos. Que eu ouvia sempre Pinkara Kyodai e Misora Hibari, e as canções localizavam em mim um homem antigo, adormecido em outras situações, que despertava para se sentir curiosamente feliz, mesmo quando as lágrimas vinham. Era esse o homem que eu iria procurar no Japão. (Nakasato, 2011: 173)

Ce retour, comme il l'annonce, cherche à fusionner les générations (l'homme ancien endormi chez lui), faisant ainsi abstraction du temps passé, en somme, d'une deuxième génération contestataire (Haruo et Sumie). C'est un voyage surtout familial et n'évoque qu'en passant la véritable raison du départ des milliers de Nippo-Brésiliens vers le Japon à la fin des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, à savoir, des vagues de migration économique de Brésiliens d'origine japonaise:

Não os convencerei dizendo que é mais que um trabalho de dekassegui, que trabalhar como operário não é um objetivo, mas um meio, que outro não existe, e que ir ao Japão é quase um retorno, que na primeira oportunidade me desvencilharei dos sapatos, pisarei na areia branca e sentirei um contato antigo, os pés revivendo o toque, moldando-se a formas desenhadas há muitos e muitos anos e ignoradas pelo tempo, que me sentarei num campo de cerejeiras brancas e permanecerei por ali uma, duas horas, que irei aos pés do monte Fuji, olharei o pico coberto de neve e o reconhecerei, que será um reencontro. [...] Disse-lhe que o ato era ida, mas tinha para mim um sentido de retorno. (Nakasato, 2011: 162, 173)

D'ailleurs, seul le narrateur semble idéaliser ce retour, comme un devoir à accomplir, comme un vide identitaire à combler. Au contraire, le grand-père n'y croit plus. En effet, la durée de l'exil,

la vérité historique sur les raisons de l'immigration japonaise et la défaite du Japon pendant la Seconde Guerre Mondiale ont pu faire, chez lui, le deuil de la patrie rêvée.

– Ojii-chan, quer que eu lhe envie alguma coisa do Nihon ?

– O que eu posso querer do Nihon ?

– É furusato de ojii-chan.

Ele levantou os olhos.

– Furusato... O meu furusato não existe mais.

Ficou alguns instantes em silêncio, talvez buscando no passado o furusato que julgava perdido para sempre. Depois disse que o Japão perdera a Segunda Guerra Mundial, o imperador se humilhara diante dos Estados Unidos, assumira a sua identidade de homem comum e negara a sua origem divina, e ele, Hideo Inabata, nunca mais tivera um chão firme sob os pés. Quarenta anos tinham se passado e ainda lhe doía a rendição japonesa, as bombas de Hiroshima e Nagasaki o haviam mutilado de alguma maneira, e o que perdera ainda lhe fazia falta. (Nakasato, 2011: 169)

Hideo Inabata sait que le Japon qu'il a quitté n'existe plus ou n'existe que dans sa mémoire, vestiges du passé métamorphosés au long de ces quarante années d'expatriation. Au contraire, pour le narrateur, la patrie rêvée n'est qu'un héritage utopique, un devoir de réaliser, enfin, le projet de retour frustré de ses grands-parents. Et c'est ainsi que l'auteur choisit de terminer son roman sans aborder le prochain chapitre de la saga japonaise au Brésil, à savoir, le conflit identitaire du Nippo-Brésilien immigré au Japon. Les retrouvailles évoquées par le narrateur, juste avant son départ, se heurtent, en vérité, à une réalité beaucoup moins idyllique. Néanmoins, dans le roman, rien ne laisse supposer la difficile vie des *dekassegui*. Pourtant, ce phénomène, à peine évoqué, est l'envers du décor, et aurait pu contrarier la fin utopique

du récit de Noboru/Nakasato. En vérité, et l'auteur en est sans doute bien conscient, comme sa thèse de doctorat le montre, l'expérience de l'immigration vers le Japon depuis les années quatre-vingts prouve que le rêve du retour n'est qu'une utopie que l'expérience d'un nouveau déracinement vient déconstruire (Kawamura, 2008: 229-255). Libre de créer sa représentation de l'immigrant japonais, l'écrivain nous laisse, tout de même, une question sans réponse : pourquoi a-t-il choisi de ne pas aller jusqu'au bout de ce périple ?

Bernardo Carvalho, publie, en 2007, le roman *O sol se põe em São Paulo*, dont le narrateur est lui aussi l'arrière petit-fils d'immigrés japonais à São Paulo. La construction romanesque efface les frontières entre le Brésil et le Japon pour mettre en scène un récit emboîté qui nous livre, à répétition, une réflexion sur les limites entre le réel et l'art de sa représentation (le théâtre et la littérature). La problématique de l'immigration y a peu d'intérêt. Toutefois, le narrateur, parti au Japon pour finir l'écriture d'un roman biographique, tisse quelques considérations sur le retour des *nikkei* et, de manière désabusée, nous livre une réflexion sans concession sur le sort des immigrants japonais et de leurs descendants:

Voltar ao Japão como operário (apesar de nunca ter posto os pés lá antes) seria perpetuar o fracasso e o erro, a fuga apenas nos afundava ainda mais no inferno. A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria... Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar ou voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja. (Carvalho, 2007: 22-23)

Le narrateur regarde de manière critique le leurre historique dont ses arrières grands-parents ont été victimes. L'immigration

est vue comme défaite, erreur, fugue, descente aux enfers, une sorte de maléfice qui poursuit aussi bien celui qui a quitté le Japon, que celui qui rêve d'y "retourner". Quatre années auparavant, le narrateur de Carvalho dévoile une réalité en quelque sorte occultée, volontairement, par le narrateur de Nakasato. Il donne, d'ailleurs, comme exemple, le quotidien de sa sœur, immigrante économique au Japon, cas emblématique, semble-t-il, du quotidien des trois cent mille *dekassegui* habitant au Japon actuellement (Kawamura, 2008: 230).

Motivé par un désir de réparation, Oscar Nakasato choisit délibérément de finir sa saga familiale, par surcroît autobiographique, à la veille de ce départ tant rêvé par toute une génération. Il évite, ainsi, de s'immiscer dans les chemins contradictoires et pleins de désillusions des immigrés nippo-brésiliens au Japon. Le titre est, à cet égard, assez emblématique. *Nihonjin*, Japonais, semble réitérer le lien ethnique (culturel et linguistique) indéfectible des descendants à leurs origines japonaises. Cette saga est, après tout, un roman d'apprentissage et de transmission intergénérationnelle et, dans ce sens, le scénario pour la mise en valeur de la culture japonaise transplantée au Brésil. Par conséquent, sa suite, le rebondissement du phénomène migratoire, n'est que l'antithèse de l'idéal d'une identité double fière de ses origines, dont le titre ne fait que réaffirmer. Ainsi, le réel détourné par un simulacre utopique n'est que l'expression même de la postmodernité, à savoir, la liberté de représenter le réel par un point de vue à la fois subjectif et interne, libre du poids de s'inscrire dans le métarécit totalisant de l'histoire (Amadiou, 2016).

La crise identitaire vécue par les Nippo-Brésiliens au Japon – (auto-)définis comme Japonais au Brésil à travers des stigmates, tour à tour, positifs et négatifs sur leur propre identité, mais considérés au Japon, pour la première fois, comme Brésiliens (Laplantine,

2012)¹⁰ – met en question l’image poétique et clichée que le narrateur du roman construit des retrouvailles (“um campo de cerejeiras brancas”, “aos pés do monte Fuji”). Retour attendu par les premiers immigrés, victimes d’un leurre historique peu à peu compris, mais à l’origine d’une résistance culturelle et politique, comme nous le prouve le personnage Hideo Inabata. Retour refusé par la deuxième génération dans son désir (manipulé) d’identification à la culture brésilienne – dans une négociation entre l’idéal personnel et le projet politique d’assimilation de l’étranger à la culture métisse. Retour rêvé par une troisième génération d’immigrés, de rencontre avec la terre de leurs ancêtres, et finalement désabusés lorsque, sur place, ils deviennent, enfin et malgré eux, Brésiliens à part entière.

REFERENCES

- AGAMBEN, Giorgio (2008). *Qu’est-ce que le contemporain ?* Trad. Maxime Rovere. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- AMADIEU, Jean-Baptiste (2016). “Le grand récit émancipateur chez Lyotard: entre invalidité et invalidation”. *Les Sources au coeur de l’épistémologie historique et littéraire*, Éditions de l’École nationale des chartes. 219-229. Disponible em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01425230/file/2016%20Sources%20-%20Grand%20récit%20chez%20Lyotard%20>

10 “Le projet de départ initial au Japon s’effectue, bien sûr, pour des raisons économiques, mais il est aussi animé par un désir: celui de connaître ce pays dont ils ont tant entendu parler et d’y être reconnu comme appartenant au peuple du Pays du Soleil levant. L’imaginaire du départ est celui d’un univers qui paraît connu et familier: l’univers des grands-parents. La réalité de l’arrivée, à travers la réalisation de l’inconnu, de l’étrangeté et de l’hostilité ne peut être que celle d’un désenchantement. L’expérience vécue par le fils n’est pas dans ces conditions sans rappeler la souffrance qui était celle des pères dans le voyage initial dans l’autre sens. Leurs parents avaient été considérés (c’est-à-dire déconsidérés) comme Japonais au Brésil. Et les voici à leur tour considérés (c’est-à-dire déconsidérés) comme Brésiliens au Japon.” Consulté le: 01.02.2018.

- PREPRINT.pdf Le grand récit émancipateur chez Lyotard: entre invalidité et invalidation Le grand récit émancipateur chez Lyotard: entre invalidité et invalidation [consultado em 01/07/2018].
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *La vie en miettes: expérience postmoderne et moralité*. Trad. Christophe Rosson. Paris: Hachette.
- CAMPOS, Cynthia Machado (2006). *A política da língua na Era Vargas: proibição do falar alemão e resistências no sul do Brasil*. Campinas: Unicamp.
- CARVALHO, Bernardo (2007). *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELTEL, Danielle (1993). "Colette: l'autobiographie prospective", in S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune. *Autofictions & Cie*. RITM 6, Université Paris X. 123-134.
- DOSSE, François (2010). *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien: entre Sphinx et Phénix*. Paris: PSN.
- DOUBROVSKY, Serge (1980). "L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse", in *Parcours critique*. Paris: Galilée. 165-201.
- DUARTE, Osvaldo (2014). "Entrevista com Oscar Nakasato". *Polifonia*. 21.30. 289-306. Disponível em <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2313> [consultado em 05/01/2018].
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- KAWAMURA, Lili Katsuco (2008). "La discrimination sociale et culturelle dans la migration des Brésiliens au Japon". *Cahiers du Brésil contemporain*. 71-72. 229-255. Disponível em <http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/14-L.kawamura.pdf> [consultado em 15/11/2017].
- LAPLANTINE, François (janvier 2012). "Entre Brésil et Japon: les métamorphoses de la culture nikkeï", disponível em: *Dial* – <http://enligne.dial-infos.org> [consultado em 15/11/2017].
- LEJEUNE, Philippe (1998). *Les brouillons de soi*. Paris: Éditions du Seuil.

- LESSER, Jeffrey (2000). “O hífen oculto”, in *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP.
- NAKASATO, Oscar (2010). *Imagens da integração e da dualidade – Personagens nipo-brasileiros na ficção*. São Paulo: Edgard Blücher.
- NAKASATO, Oscar (2011). *Nihonjin*. São Paulo: Benvirá.
- SAID, Edward (2008). “Réflexions sur l’exil”, in *Réflexions sur l’exil et autres essais*. Paris: Actes Sud. 241-257.
- SEYFERTH, Giralda (2000). “As identidades dos imigrantes e o *melting pot* nacional”. *Horizontes Antropológicos*. 14. 143-176. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0104-718320000014&lng=pt&nrm=iso [consultado em 03/01/2018].

SECÇÃO NÃO-TEMÁTICA

O APELO DAS SEREIAS
ENSAIO DE LEITURA DE A CASA ETERNA
DE HÉLIA CORREIA

THE CALL OF THE SIRENES
A READING ESSAY OF HÉLIA CORREIA'S A CASA ETERNA

Maria Ant3nio H3rster

Universidade de Coimbra

RESUMO

O romance *A Casa Eterna* 3 aqui lido como uma indaga33o do que significa ser poeta e viver em poesia. Indo al3m do mero alinhar de testemunhos sobre o que foi o percurso de vida do protagonista, a narradora procura atingir o m3bil oculto e todo-poderoso da cria33o po3tica. Rico em reflex3es metaliter3rias e metalingu3sticas, o romance estabelece rela33es de intertextualidade com grandes obras da Antiguidade Cl3ssica, da literatura portuguesa, da literatura alem3 e com uma novela posterior da pr3pria autora.

Palavras-chave: viver em poesia, reflex3es metaliter3rias e metalingu3sticas, rela33es de intertextualidade, Ulisses, mitos cl3ssicos e rom3nticos das sereias

ABSTRACT

H3lia Correia's novel *A Casa Eterna* [the eternal house] is approached here as an inquiry into the meaning of being a poet and living in poetry. Going beyond a mere sequence of testimonies on the protagonist's life path, the narrator seeks to grasp the hidden, all-powerful motive behind poetic

creation. The novel is rich in meta-literary and metalinguistic reflections, and bears intertextual relationships to great works from Classical Antiquity, Portuguese literature, German literature, as well as to a later novella by the author herself.

Keywords: living in poetry, meta-literary and metalinguistic reflections, intertextual relationships, Ulysses, classical and romantic myths about mermaids

O romance *A Casa Eterna*, de Hélia Correia (n. 1949),¹ pode entender-se como uma grande indagação do que é ser poeta e do que significa viver em literatura. Ficção e realidade, loucura e pragmatismo, são grandes fios condutores desta emocionante construção narrativa.

Os contornos do que foi a existência da figura principal, o poeta Álvaro Roíz, chegam-nos graças ao empenho de uma narradora homodiegética,² interessada em reconstituir a vida do escritor, já falecido à data em que a diegese principal se inicia. Para tanto, desloca-se à povoação de província em que tivera assento a família, de linhagem fidalga pelo lado materno e solidamente ancorada do ponto de vista material graças ao instinto financeiro dos seus homens. Uma após outra, a narradora vai interrogando figuras locais, nomeadamente aquelas com quem Álvaro Roíz convivera na infância e adolescência antes de se mudar para Lisboa, onde formara família, mas também outras que lhe poderiam fornecer dados sobre o que foram os últimos tempos do escritor. Constituído,

1 *A Casa Eterna* (1991) é o quarto romance da autora que, à data, publicara já novelas, poemas, um folhetim e um livro de histórias.

2 Cf. Silva, 1993: 765-786.

em grande parte, pela reprodução dessas conversas, o romance apresenta uma estrutura a largos trechos analéptica e uma focalização múltipla. Os testemunhos recolhidos pela narradora, muitas vezes prestados por informantes de fiabilidade duvidosa e com uma visão necessariamente restrita, são parciais, incompletos e de veracidade incomprovada, não indo muitas vezes além dos boatos correntes na terra, certamente moldados pela imaginação de cada um.³ Sob o ponto de vista desta investigação quase detectivesca, levada a cabo por uma figura de narrador/a de primeira pessoa instalado/a no mundo das personagens, da focalização poliperspectívica decorrente do modelo estrutural adotado e da penumbra que apesar de todos os depoimentos continua a envolver factos e pessoas, *A Casa Eterna* faz por vezes lembrar *O Delfim*, de Cardoso Pires. Comum aos dois romances é também o marialvismo, a libertinagem da linha masculina da família (cf. Correia, 1991: 46-47, 51-56, 73, 222, *passim*; Pires, 1969: 102-106, 111, 150-151, *passim*), mas também vagas insinuações de impotência ou infertilidade, de desinteresse por mulheres e/ou de homossexualidade (cf. Correia, 1991: 19, 222; Pires, 1969: 33, 122-123, 137-138, 155, 276-277, *passim*). Tanto num como no outro fica por resolver o mistério em torno das mortes do protagonista, em Hélia Correia, e da mulher do protagonista, em Cardoso Pires, tendo os respetivos corpos sido encontrados em formações aquáticas que ocupam posição de relevância numa e noutra obra: a lagoa dos

3 Que tem plena consciência da marca subjetiva destas informações, mostra-o a seguinte interrogação: “Que história houvera entre Álvaro e D. Pedro, que caminhos tomou para chegar à boca deste Ruço, para ser certamente talhada ao seu tamanho, entendida e narrada como uma outra história, já irreconhecível, monstruosa, sofrendo a corrosão deste azedume?” (Correia, 1991: 223).

patos em *O Delfim* (Pires, 1969: 134-136; 354-360), e uma represa aqui, entre cujos canaviais apareceu o corpo de Álvaro Roíz.⁴

Mas este belíssimo texto estabelece relações intertextuais, porventura mais profundas, com a obra de dois outros grandes escritores, nomeadamente Agustina Bessa Luís (n. 1922) e Rainer Maria Rilke (1875-1926). A propriedade da família, a quinta da Viçosa, com a sua grande casa, apresentava-se na perceção de todos como o sinal da distância que separava os seus donos, os Baiões e os Roíz, do resto dos habitantes do lugar, na sua maioria trabalhadores de lavoura, serviçais e pequenos burgueses. O levantamento de um universo fortemente marcado por castas de fronteiras bem definidas entre si,⁵ a mestria no traçado de tipos afdalgados e populares deste mundo não urbano português, a finura psicológica e o desassombro na desocultação de aspetos pouco nobres do carácter e comportamento de muitas destas figuras ou, ainda, a crueza na descrição de malformações ou de marcas de fealdade,⁶ remetem certamente para o universo de Agustina, que, aliás, Hélia Correia aponta como uma das suas leituras de referência.⁷

4 Vão além destas as linhas que unem os dois romances, como se verá.

5 Eloquentemente a cena da provocatória festa em que os dois mundos, fidalgo e plebeu, são convidados a participar (Correia, 1991: 176-181): perversidades, inseguranças e atropelos de etiqueta, humilhações, perdas de compostura e escândalos assinalam as tensões e clivagens sociais entre os convidados.

6 Vejam-se as imagens animais com que descreve uma rapariga: “Liza deixara de ir para a represa, procurava chegar-se-lhe, cercando-o, sacudindo a cabeça. Escura, mascando sempre, a remexer a boca beijuda, de caprino.” (Correia, 1991: 116).

7 Em entrevista concedida ao *Diário de Notícias* pouco depois da publicação de *A Casa Eterna*, Hélia Correia responde assim à pergunta “Que livros e autores mais a influenciaram (...)?”: “Acho que só os grandes autores influenciam – e receio que citá-los pareça presunção. Mas há também aqueles que são pais esmagadores, que nos põem a sua obra à frente e exclamam: ‘Pois não vês que assim é que se escreve?’ E nós, que gatinhamos, voltamos para o canto onde só há silêncio e negação. Os livros do Herberto foi isso que disseram à minha

Esta agudeza no desenho de retratos físicos e psicológicos de extrema nitidez, de ambientes, de pormenores, convive, quase paradoxalmente, com a criação de um ambiente de irrealidade, que convida o leitor a mergulhar num mundo com auras de fantástico, que parece ser o *habitat* natural de algumas personagens.⁸ O não dito, o mistério, o lançar de sugestões, o sopro de loucura que faz de alguns seres que povoam este universo uma espécie de títeres movidos por forças ocultas que lhes são superiores, a impressão de que a dignidade de certas figuras reside em elas assumirem destinos indeclináveis, convocam certamente o clima do romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke.⁹ A centralidade das casas da família, ameaçadas já de decadência

poesia. Os de Agustina olharam-me severamente a prosa mas já eu era mais crescidinha e resisti." (*DN*, 28-7-1991: 5).

8 São assim caracterizados os comensais da pensão da terra, edifício que absorveu o espírito de uma antiga proprietária dada à imaginação e agora o transmite aos seus frequentadores: "Entreguei Álvaro, por leviandade. Entreguei-o sem querer a estes oito ou dez habituais clientes da pensão, já de si – pois que a ela voltam sempre – dados a manter fios demasiado elásticos, retorcidos, quebráveis, com o mundo real." (Correia, 1991: 201). Sobre a perda da ligação à realidade e a tendência para a efabulação que se apodera dos seus frequentadores, cf. 94-98. A própria narradora também é vítima desse clima contagiante: "Caí na armadilha das imagens, o que, venho a saber, sucede a toda a gente na Pensão Pôr-do-Sol." (Correia, 1991: 94).

9 Que Hélia Correia é leitora privilegiada de Rilke, e muito especialmente do romance que Paulo Quintela traduziu magistralmente e deu a lume em 1955 sob o título *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, testemunham-no as seguintes palavras, proferidas na Universidade de Aveiro em Novembro de 2007: "Há frases absolutamente poderosas, tão densas como um buraco negro e potencialmente tão destruidoras. Por exemplo, Rilke, num livro que é um dos meus preferidos, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, faz-nos entrar na cena seguinte: o pai do narrador morrera de uma morte rápida e, temendo ser enterrado vivo, tinha deixado instruções para que o médico lhe espetasse uma faca no coração de forma a não restarem dúvidas quanto à sua morte. Nessa cena magnífica, o cirurgião cumpre a vontade do senhor e espeta-lhe o bisturi no coração." (Correia, 2007: 17). Para outros testemunhos de leituras rilkianas de Hélia, cf. por ex. Hörster/Silva, 2014.

material à altura em que os romances se iniciam, agora percorridas de vazio, mas outrora povoadas de lembranças e habitadas por fantasmas ou figuras de existência etérea, a viver entre a vida e a morte, como é aqui o caso da mãe de Álvaro,¹⁰ é também um elo a ligar as duas obras. E não é certamente por acaso que ambos os romances tomam como protagonista a figura de um poeta ou, mais amplamente, de um escritor, Álvaro Roíz em *A Casa Eterna*, Malte Laurids Brigge nos *Cadernos*, personalidades singulares que abandonam as suas casas senhoriais e cumprem um destino de homens da palavra – com o que a reflexão metaliterária assume naturalmente um acentuado peso na sintagmática narrativa. Este traço é, aliás, partilhado por *O Delfim*, cujo narrador, escritor também, ironicamente desvela perante o leitor todo o trabalho de consulta de obras históricas e de tomada de notas ou os assaltos da imaginação, que conduzem à obra que quem o lê detém em mãos. Para criação de um clima rilkiano em *A Casa Eterna* contribui ainda a presença de motivos como o de uma morte que ganha corpo e amiúde irrompe pelo mundo dos vivos,¹¹ ou de recursos estilísticos como o insistente uso da metáfora e da personificação, em que muitas vezes se fundem o abstrato e o

10 “Os passos que se ouviam pela casa eram muito ligeiros, podiam ter origem em pezinhos de bicho. Se fosse ainda a sua mãe que andava de um lado para o outro como toda a infância a tinha ouvido andar, então é que gastara os tacões dos sapatos, cinquenta anos a fio assim, tão aplicada a assombrar a casa, de tal modo absorvida naquela sentinela que se esquecera já dos seus motivos, do quê e a quem devia perdoar para que o apego à terra se soltasse.” (Correia, 1991: 45).

11 Recorde-se, para o caso dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, o episódio da morte do velho Camareiro, em que ela toma conta da casa senhorial, a invade com a sua presença e se instala no corpo do velho hidrópico: “Meu avô, o velho Camareiro Brigge, a esse ainda se lhe via que trazia dentro de si uma morte. E que morte!: durou dois meses, e era de voz tão forte que se ouvia até lá fora à quinta.” (Rilke /Quintela, 1955: 9-15; cit. 9). Aqui, veja-se o relato de D. Filomena, que viu a morte rondando Álvaro: “Quando ele aqui me entrou, eu logo vi. (...) Vi-a poisada onde ela gosta de poisar. No pescoço, nos ombros da pessoa. E a fazer

concreto,¹² ou a recorrente presença da comparação, nomeadamente nas modalidades da comparação alongada ou da comparação irreal iniciada com “como se”, em que, mais uma vez, abstracto e concreto se aproximam.¹³

É a Amorins, à grande casa – e aí reside uma das implicações do título da obra, ainda que apenas secundária – que Álvaro Roíz retorna, para algum tempo depois vir a falecer, em circunstâncias nunca explicadas. A narradora, que o conheceu e acedera ao seu mundo na última fase da sua vida em Lisboa, está interessada em reconstituir não apenas os acontecimentos do curto período que antecedeu a sua morte, mas, mais do que isso, em compreender como se forma e o que move um poeta e lhe dita a forma de existir. A atracção pela figura vem dos tempos da capital, onde Álvaro, que granjeara o estatuto de grande escritor, alimentava uma espécie de salão literário e em sua casa “recebia aquela multidão que voltejava, efémera e aturdida com a intimidade de um poeta.” (Correia, 1991: 18). Acerca desse período final, comenta a narradora:

com o dedo o seu sinal: este, vou-o levar não tarda nada. Estava muito doente, o Alvarinho. Visitou-me. Uma vez. Com ela às cavalitas.” (Correia, 1991: 79).

12 Exemplo: “Coisas com que costuma fazer-se uma amizade mas com as quais Júlio Santoro fez o fel e o secreto adubo de uma vida.” (Correia, 1991: 137).

13 Alguns exemplos: “Porém ali a trama das mulheres desenhava-se nítida em cada pormenor e ele podia observá-las com tempo e com malícia, como se alguém tivesse exposto a contraluz uma toalha cheia de defeitos.” (Correia, 1991: 117); “Álvaro recuou sob o calor. Como se um cão de guarda o recebesse, de patas levantadas, a lambê-lo.” (Correia, 1991: 86); “Foi arrastando a vida atrás de si como um brinquedo, um cavalo de pasta de papel.” (Correia, 1991: 61); “Ninguém por lá passava sem que se lhe notasse um ligeiro transtorno, nem podia chamar-se uma perturbação – mas um grande apetite por histórias, uma incapacidade para manter conversas com certa ordem e sobriedade, como se de repente a imaginação inchasse e não pudesse ser contida.” (Correia, 1991: 95).

Quando eu o conheci, estive perante um homem esplendidamente só. Tinha-se a impressão de o avistar para lá de uma distância de vago e de penumbra, num ilhéu que era quase feito de inexistência, de um tal recolhimento sobre si próprio que dele irradiava uma ameaça, como a de estrelas mortas ou de sereias.

(...)

Julguei que para ele tudo era já um movimento, um indistinto jogo de sombras contra sombras. Deixava-se cuidar, como um inválido. Não o incomodava que o fossem adorando porque de certo modo criara à sua volta o vazio que protege a divindade. Estava só, como cego, como mudo, e quase não escrevia. (Correia, 1991: 17-18)

(...)

Nos jornais, quando algum dos seus antigos livros era reeditado, aparecia sempre uma fotografia em que ele estava sentado num banco de madeira, diluído na sombra de uma árvore em flor. Não se sabia se por desfocagem se por estremecimento da leve ramaria, as feições do poeta tornavam-se ilegíveis, ninguém o poderia reconhecer na rua.

Eu tinha construído a seu respeito uma imagem etérea, anemizada. Tinha, através desse retrato público, entendido tratar-se de um ser imponderável que nenhuma película poderia captar. Mas, quando o conheci em carne e osso, deparei com um homem que não era indefeso na sua natureza; decidira arrancar de si as armas. Qualquer coisa lhe ardia, uma chama de cobre, no fundo do olhar. Uma barba grisalha ocultava-lhe as faces. Percebia-se ainda a ossatura larga sob os músculos lassos, desistentes. Ele não envelhecera pela força dos anos, mas pela determinação de envelhecer. (Correia, 1991: 22-23)

O retrato físico e psicológico aqui traçado converge na ideia do inapreensível. Uma isotopia constituída por “só”, “avistar”, “distância”, “vago”, “penumbra”, “ilhéu”, “inexistência”, “recolhimento”, “movimento”, “indistinto”, “sombras”, “vazio”,

“diluído”, “desfocagem”, “estremecimento”, “ilegíveis”, “etérea”, “anemizada”, “imponderável”, “ocultava” atravessa como risco profundo este debuxo, sublinhando a distância que a figura se reclamava e a dificuldade em lhe definir os contornos ou lhe captar a essência.

Entre os frequentadores do seu círculo literário encontrava-se Paolo, um jovem licenciado italiano que abandonara Roma para se dedicar a estudar-lhe a obra e a vida, mas, como nos diz a narradora:

O pobre italiano desistiu de apanhar-lhe o rasto da memória, renunciou ao sonho de poder redigir uma biografia. Não porque houvesse enigmas ou períodos sem registo no passado de Álvaro Roíz. Mas os dados que amigos e até familiares podiam fornecer revelavam tamanha mediania que entre a vida e o poeta houvera certamente um total desencontro. (Correia, 1991: 18)

E aqui reside a grande constatação e o grande desafio a que ela mesma agora se entrega, apostada em avançar para além do ponto em que Paolo fracassara. Um poeta não “tem vida”, “é” poeta, não são os factos exteriores, passíveis de verificação e de relato, muitas vezes desconcertantes pela sua banalidade, quantas vezes difíceis de conciliar com a obra, que o definem e lhe desenham o perfil, mas sim a chama que internamente o alimenta ... e, neste caso, o devora. Interessa-lhe, afinal, penetrar no grande enigma da criação poética.

Acerca desta figura feminina condutora do discurso não nos são prestadas grandes informações. Nem sequer nome ela se permite. Frequentara a casa de Álvaro em Lisboa, deslumbrada pelo seu génio (Correia, 1991: 20), e, ao que parece, terá mesmo tido com ele uma relação amorosa. Seja como for, o poeta distinguiu-a, pois que, quando se decide a voltar secretamente a Amorins para morrer, lhe

entregou em herança aquilo que mais amava, o seu gato.¹⁴ É possível que seja jornalista de profissão, como sugerem as palavras de um dos seus informantes, o filho do caseiro, com quem Alvarinho privara em miúdo: “Vossemecê que escreve, que trabalha em jornais, não leva a mal esta franqueza de maneiras.” (Correia, 1991: 139). Que põe rigor na investigação que desenvolve e usa métodos próprios de jornalista mostra-o o aparte de uma vendedeira que ela também interroga: “Alembro, sim, senhora, fie-se nestas memórias. Essa caixinha aí, julgava que eu não sei, diz coisas iguaizinhas tal-qual ao que saiu da boquinha da gente.” (Correia, 1991: 13). Vem pois munida de gravador e, um pouco adiante, por uma breve pergunta da caseira dos Baiões, ficamos também a saber que oferece dinheiro pelas informações prestadas: “Ai, quer que acabe a história neste ponto? Ora! Passou-se mais, pois não passou! Acabo aqui? E ganho este dinheiro?” (Correia, 1991: 36).¹⁵ Não se limita porém à recolha de testemunhos orais. Assim, a fim de dar uma base mais sólida aos seus juízos e anotações, volta à casa que Álvaro habitara em Lisboa (Correia, 1991: 17), passa cuidadosa inspeção à casa da família em Amorins (Correia, 1991: 41-44), e, para além disso, também consulta registos e arquivos, como decorre das palavras que tem para uma parente de Álvaro. Esta, referindo-se à mãe de Álvaro, pergunta-lhe: “Já lhe disseram que ela morreu louca?” ao que ela responde: “Que ideia, não. Morreu tuberculosa. Era muito vulgar naquela altura.” E como a primeira insistisse, informa: “Não – asseguro. – Isso são lendas na família. Vi a certidão de óbito, os registos. Foi a tuberculose que a matou.” (Correia, 1991: 163-164). De um modo geral, aqueles

14 «Eras amante dele», afirma o Ruço.

Inclino-me para trás, surpreendida.

«Eras, pois. Ele falou-me das amantes. A uma delas deu um gato azul» (Correia, 1991: 220).

15 No mesmo sentido, vd. Correia, 1991: 31.

com quem fala têm a impressão de que ela planeia escrever alguma coisa, como atesta a pergunta desta mesma personagem: “Sempre lhe vai escrever uma biografia?” (Correia, 1991: 181).

Um dos mais significativos testemunhos a que tem acesso é o prestado por D. Filomena, uma das duas ou três figuras da terra com quem Alvarinho se dignara conviver mais de perto na infância e adolescência. Sobre o que os ligara naquele tempo, elucida:

– Não, namoro nenhum. Metia-se comigo, e eu ria, ria muito. Sabia coisas, ele sabia coisas. Ou inventava, nunca entendi bem. Mas que quer? Eu gostava das histórias. Eram histórias dos livros, tudo coisas que aprendia sozinho. A Marjoana queixava-se, dizia a toda a gente que era um tresler aquilo, que mal comia. (...) Há pessoas, bem sabe, ele há pessoas fadadas mais para o não que para o sim. Por isso ele se arrimava tanto aos livros, não é. São pó, são feitos do que não existe. (Correia, 1991: 60-61)

Apresenta-se-nos aqui a génese de um grande escritor. Já como estudante liceal Álvaro se distingue do ambiente que o cerca por uma incondicional entrega à leitura, e interessante é o gosto que denota em partilhar o mundo fantástico que o habita, mesmo sabendo que não pode contar com uma perfeita ressonância em quem o escuta.¹⁶ Aos olhos desta mulher simples, esta disposição é qualquer

16 Não pode certamente contar com a compreensão da jovem Filomena, “a Caréua”, de quem se dá o seguinte retrato: “Mas, fosse como fosse, fielmente parado no muro da Caréua, namorando-a, coitada, à pobrezinha que já nascera com a sorte revirada (...). Meia tonta, sem tino, a coitadinha, logo se via no seu modo de sorrir, aquela grande boca descaída, de criança a aguar, vazia de malícia como de entendimento.” (Correia, 1991: 126-127). Também não era interlocutor à sua altura o filho do caseiro: “– Sabe do que ele gostava, o Baiãozinho? De palavras. Um doído por palavras. A vasculhar nos livros a ver de onde é que vinham e para onde é que iam, sempre na intenção de complicar (...). Mas com ele aprendi o b+a= bá. Ouça. (...). Aquilo era o seu gosto, como jogar às cartas: precisava parceiro.” (Correia, 1991: 138-139).

coisa como uma negação da vida – “ele há pessoas fadadas mais para o não que para o sim” – uma natureza que, aliás, vem com o destino. E, na sua simplicidade, exprime numa síntese perfeita a dimensão ficcional do que vem nos livros de histórias: “São pó, são feitos do que não existe.”

Uma das perguntas que a narradora dirige a esta mulher um pouco simples de ideias é a seguinte:

– “Falava-lhe de quê, o Alvarinho?” – pergunto ainda, e vejo-a encolher-se, escapar-se-me das mãos. Há, porém, qualquer coisa que lhe agrada, que a leva a conceder-me essa memória:

– De palavras. Falava de palavras. Ele sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente. Dizia que o meu nome: Filomena, que era o de um rouxinol. E assim por diante.

(...)

Sabe que o Alvarinho me contava uma história assim, em episódios, como estas brasileiras? Um bocadinho cada dia, e eu zangava-me. Não sei porquê. Naquele tempo, a maior parte das histórias tinha esse feitio de folhetins... Era a história de um homem. Queria voltar à terra e nunca conseguia. Por isto ou por aquilo. As mais das vezes, eram mulheres, rainhas, que o prendiam. Bruxas, sereias, mulheres más e mulheres boas. Queria ficar com ele, porque ele era bonito. E ele, no seu barquinho, zac, zac, por aqueles mares de Deus.

– Não se chamava Ulisses?

– Era o Ulisses, pois. Conhece a história?

Encara-me, risonha, um tanto admirativa. Há de repente um fio entre mim e o Álvaro que se torna visível, como uma semelhança de postura ou um trejeito, reveladores de consanguinidade.

– O que quer saber dele? Morreu. Que mais? – pergunta, bruscamente.

– Talvez não fosse morte natural.

– Foi sim. Foi. Sim.

(...)

Não pense nisso, ouviu? Ele veio para morrer. Ouça! – chama-me ainda.

– Aquela história. O Alvarinho nunca a terminava. Que fim levou o homem? Sempre voltou ao sítio onde queria voltar?

Apoio a mão na arca que mobila a entrada e pergunto a mim mesma o que poderá conter.

– Não. Era um mentiroso. Esse tal sítio, a terra, nunca tinha existido.

– Mas tinha um nome. Tinha um nome, sim.

– Era inventado.

– Ah. Então não havia mesmo fim para a história. E eu que lhe levava aquilo a mal. . . . – suspira, desligada de mim, já desatenta.

Caminho de regresso ao centro de Amorins, primeiro envergonhada, depois surpreendida com as minhas respostas. (Correia, 1991: 77-79)

A extensa transcrição justifica-se porque o diálogo se afigura, a vários títulos, significativo. Por um lado, a um nível mais superficial, marcam-se as diferenças no tipo de recepção que um grande texto literário pode desencadear. Assim, para a menina pouco culta que Filomena fora e para a senhora consumidora de telenovelas que ela agora é, o mito de Ulisses desce ao nível de uma história trivial, transmitida em folhetins: um homem bonito quer regressar a casa, mas é impedido por mulheres, todas com um estatuto fantástico – bruxas, rainhas, sereias – e, como é próprio da literatura de consumo, repartidas a preto e branco, em grupos de boas e de más. A pergunta que lança à despedida, procurando indagar se o tal homem sempre conseguira chegar a casa, mostra como a história é por ela recebida nos simples termos de conteúdo e de desfecho. Não assim por Álvaro que, já nessa fase primeira da vida, se mostra familiarizado com o legado clássico, seja com a narrativa épica da *Odisseia*, seja com as *Metamorfoses* de Ovídio, como decorre das observações que tece a

propósito do nome da sua juvenil interlocutora.¹⁷ Diferente é também a atitude rececional da narradora. É naturalmente que ela identifica o homem que queria chegar a casa como sendo o herói da *Odisseia* e, com isso, experimenta um revelador sentimento de afinidade com o poeta. Na sua brevidade, esta observação aponta para uma das linhas de fundo do romance.

A nossa principal atenção é aqui conduzida para Ulisses e para o tipo de relações que se estabelece entre o protagonista da *Odisseia* e as figuras de Álvaro e da narradora. Tal como Ulisses, herói arquetípico do *nostos*, Álvaro anda remando no mar da vida, incansável, solicitado por muitas figuras femininas mas solitário,¹⁸ porfiando na demanda última da casa. Tal como Ulisses, ele é sensível ao canto das sereias. Segundo testemunha D. Filomena, já em rapazinho eram as palavras que constituíam o seu verdadeiro interesse. Sedutoras, elas eram, afinal, as sereias que verdadeiramente o encantavam – “Construía o seu mundo para dentro, via e ouvia as palavras, as sereias”, diz-se expressamente quase no final da obra (Correia, 1991: 222) –, e, com estas imagens, somos encaminhados para a ideia de que Ulisses

17 Segundo o mito, Tereu, soberano da Trácia, desposou Procne, filha de Pandión, rei de Atenas. Fascinado pela doçura da voz de Filomela, sua jovem cunhada, simulou a morte de Procne – a quem encarcerou e cortou a língua – para convencer o sogro a entregar Filomela ao seu amor. A esta traição, Procne respondeu com a mais terrível das vinganças; despedaçou Ítis, o filho do casal, e serviu ao progenitor as suas carnes. A revolta de Tereu determina a intervenção divina, que se concretiza numa tripla metamorfose: de Procne em andorinha, de Filomela em rouxinol e de Tereu em poupa. Com variantes, o mito despertou o interesse dos poetas ao longo da literatura grega; cf. 19. 518-523; Hesíodo, 568; Sófocles, (cf. 100 ss.). Deixo o meu agradecimento à Professora Maria de Fátima Silva, minha Colega e Amiga, a quem fico a dever as informações sobre o mito e sua fortuna.

18 Pela boca de Ruço, um informante cujo testemunho é aliás avaliado pela narradora como distorcido e talhado à medida de quem o produz, chegam-nos as seguintes informações: “«Uma mulher!... De tantas que ele teve, não distinguiu nenhuma. Lembrava-se melhor do que lhes deu. Falou de ti, mas foi por causa do tal gato.»” (Correia, 1991: 222).

funciona como um *alter ego* de Álvaro e de que este trecho pode ler-se como uma *mise-en-abyme* do romance.

O passo é também importante, como se disse, para a compreensão da figura responsável pelo discurso. De facto, como interpretar a reação de vergonha e de surpresa que experimenta quando, no regresso ao centro da povoação, reflete sobre o juízo que emitira acerca do navegante em demanda de Ítaca?: “Não. Era um mentiroso.” Porquê vergonha e surpresa? Podemos conjecturar que, por um lado, se espantaria com a sua própria coragem ao denunciá-lo como mentiroso, atrevendo-se a desmontar a figura de um herói que a tradição consagrou. Mas, então, porquê vergonha e não, por exemplo, orgulho? Julgo residir aqui a chave para a interpretação desta figura. Penso que experimenta esses sentimentos porque, no momento em que o diz, toma plena consciência de que também ela é uma “mentirosa”, uma fingidora, uma criadora de mundos inexistentes, podendo nós porventura ver aqui um juízo em causa própria por parte da autora do romance.¹⁹

A reflexão metaliterária que aqui se denuncia é aliás um dos motivos condutores da obra. Espelhando porventura a experiência da própria Hélia Correia, depara-se-nos um interessante trecho em que se distingue a atitude do poeta da do romancista. Pouco antes da morte, Álvaro compraz-se em observar o jogo de conquista da sobrinha da caseira, orientada pela tia para o seduzir. Esta aproximação, por ele tolerada, é entendida na aldeia como mais um caso de loucura daqueles velhos que se deixam enfeitiçar por raparigas novas (Correia, 1991: 112, 117-119, 123-124, *passim*).

19 Ressumam prazerosa autoironia as palavras que Hélia põe na boca do filho do caseiro: “Dizem-me que são todos um bocadinho assim, sem norte, os que levaram muito a sério as palavras.” (Correia, 1991: 143)

O interesse de Álvaro é, porém, de natureza literária, como o dá a entender a interpretação da narradora:

E Álvaro sentia-se a penetrar enfim naquele duro território feito de brilho e aço onde costuma trabalhar o romancista: aproveitando, abrindo as criaturas sem que nada lhe cause pavor ou repugnância. Ele, pelo contrário, corra sempre em volta um tecido de névoas. As pessoas passavam e extinguíam-se como um fulgor, um fogo azul que se ergue e se dissipa sobre o muro do caminho, deixando atrás de si palavras, só palavras que essas, sim, ele escondia e acariciava, dispunha como um ouro de avarento. (Correia, 1991: 116-117)

É a diferença de atitude que o escritor de ficção narrativa e o poeta assumem tanto perante os outros como perante a língua que a narradora ilumina com estas suas considerações. Enquanto o primeiro em princípio se situa face ao mundo numa atitude de observador que analisa, que perscruta maneiras de ser e comportamentos humanos, devassando-os, usando os outros como matéria a tratar e não recuando perante o feio e o sórdido, o autor de poesia isola-se, tece uma cortina de névoas entre si e o mundo, criando um espaço em que as pessoas lhe passam ao lado sem se fixarem, para, nesse reino com poucas referências à realidade concreta, se entregar por inteiro ao fascínio da pura matéria verbal.

À reflexão metaliterária vem juntar-se uma reflexão mais estritamente metalinguística. O fulgor da linguagem poética e a distância a que esta se encontra de um uso funcional da língua, em que a palavra se reduz a mero instrumento comunicativo – ideia a que não serão alheias as posições de Roman Jakobson, com a sua proposta de uma função poética da linguagem – informam centralmente o seguinte passo:

E Álvaro prestava-se então àquele papel que lhe repugnara toda a vida. Falava. (...) E algures, para trás, sem que ele desse por isso, as palavras haviam perdido a carne, o grande rosto que se antepunha às coisas nomeadas. Serviam, simplesmente, escancarando as janelas, compondo as almofadas, fazendo com que aquilo que era contado chegasse até ao outro de forma confortável, sem esforço e sem traição. Baixavam a cabeça, essas palavras que sempre haviam esvoaçado à sua volta a tentá-lo, a gastá-lo, arrogantes, risonhas como belas mulheres. Transformadas agora em utensílios, ajustáveis ao uso, transparentes, refractando ainda menos do que a água. E Álvaro levantava-as, trazia-as para a luz, humilhadas, enxutas do seu brilho. Para que a rapariga as recebesse sem nelas reparar, deitando-as fora. (Correia, 1991: 125)

Temos vindo a acompanhar a atenção que, em *A Casa Eterna*, se dedica a vários tipos de produção discursiva, ficção narrativa *versus* poesia lírica, linguagem poética *versus* linguagem utilitária. Também não passam despercebidas a diferença e a contiguidade que existem entre história e ficção. Acerca de uma costureira que a senhora para quem trabalhava costumava recompensar quando ela lhe contava os acontecimentos da terra, diz a narradora: “Como dava presentes – frutas e bibelots, lãs e moedas – quando a intriga era satisfatória, a costureira foi a pouco e pouco aprendendo a mudar a crónica em ficção.” (Correia, 1991: 70-71).

Esta atenção a diversas modalidades discursivas que percorre todo o romance leva-nos a regressar à figura da narradora. Com a pergunta, atrás referida, que uma parente de Álvaro lhe lança: “Sempre lhe vai escrever uma biografia?” (Correia, 1991: 181), fica no ar o verdadeiro estatuto da escrita que resultará do seu trabalho de campo. Logo no início do texto, porém, são lançadas pistas que levam o leitor a suspeitar de que aquilo a que a narradora se entrega não é uma mera reportagem. De facto, não são próprios de um jornalista

no exercício da sua profissão nem o propósito enunciado nem o estilo escolhido para o seguinte passo inscrito logo nas páginas inaugurais da obra: “Não possuo a infância de Álvaro Roíz. Tenho de percorrer o sentido contrário ao da memória da senhora Rita. Devo tirar-lhe o peso, a espessura da vida, toda a camada do anel dos anos que se foi enrolando em volta da criança e lhe conferiu aspereza e solidão.” (Correia, 1991: 17). Particularmente indiciador da efabulação ficcional é um trecho do início da obra, em que a narradora procura reconstituir o que foi a chegada de Álvaro a Amorins, ensaiando um exercício de metempsicose:

Estou, como ele, no largo de Amorins. Estou, como uma criança na areia, procurando-lhe o rasto para colocar os pés exactamente onde ele os colocou.

Segurando uma mala e tendo muito frio.

Transformá-lo agora em personagem é não o encontrar e tecer uma espécie de glosa à sua volta.

Eis o pequeno largo de Amorins com os seus bancos verdes e a sua japoneira. É Março, porém Álvaro chegou em pleno Verão. Não foi isto que viu, mas os tons sujos, a relva ressequida. O casario em volta estaria chispando, provocaria dor. De modo que ele seguia recolhido, separado das coisas pelo seu sobretudo, como se em volta houvesse apenas gelo, um azul estonteante, de planície.

Teria ele já esquecido o caminho de casa? Ainda assim, não iria, como eu, perguntá-lo a este homem, à porta do café. Seguiria o seu rumo (...). Talvez que entre Amorins e a quinta da Viçosa houvesse apenas dantes um caminho de terra. (...)

Dos lados cresceriam cisto e giesta. (Correia, 1991: 25-26)

A presença da interrogação, de advérbios de dúvida como “talvez”, mas sobretudo o uso do condicional sinalizam a aventura pelo mundo da ficção adentro. E é precisamente porque a narradora se entrega a práticas ficcionais que se justifica a focalização *sui generis* de *A Casa Eterna*. Na medida em que se integra no universo das personagens, estamos perante um caso de focalização homodiegética, como atrás se disse. Enquanto personagem ao mesmo nível que as outras, um narrador homodiegético só dispõe de focalização interna no que a si mesmo diz respeito, já que às restantes figuras só acede externamente. Contrariamente ao narrador onisciente, detém uma perspetiva restritiva e só pode narrar aquilo que presencia ou de que tem testemunhos ou documentos, estando-lhe vedado o acesso ao íntimo das outras figuras. Pode, é verdade, falar-nos de sentimentos por elas experimentados, mas só quando elas lhes confidenciam ou ele os deduz a partir de reacções ou atitudes denunciadoras. Aqui, porém, pela razão apontada, torna-se possível conjugar a focalização homodiegética com a focalização interna.²⁰

Finalmente, impõem-se algumas notas sobre a morte de Álvaro Roíz. Diz-se dele, em vários pontos, que sempre fora de compleição franzina, e logo nos trechos iniciais somos informados de que, na fase final da vida em Lisboa, estivera no hospital. Chega debilitado à terra de origem (Correia, 1991: 14-15) e, da visita que fizera a D. Filomena, esta colhe a impressão de que ele vinha muito doente, assinalado pela grande ceifadora (Correia, 1991: 79; cf. *supra*, nota 11). Também a caseira entende a sua morte como consequência de um problema grave de saúde (Correia, 1991: 184-185). A narradora,

20 Exemplos: “Então Álvaro pensa que vai provavelmente ser mordido como qualquer intruso e sorri (...)” (Correia, 1991: 28); “Até mesmo os fantasmas enfraquecem – disse Álvaro Roíz em pensamento, quando a noite acabou.” (Correia, 1991: 45); “Esta recordação, concreta, assusta-o.” (Correia, 1991: 38; s.m.).

porém, enriquece estes dados, que diríamos realistas e plausíveis, com uma outra perspectiva, de carácter psicológico e metafísico. Essa interpretação vai sendo construída gradualmente, iniciando-se com uma observação a propósito da visita que lhe fez quando internado:

Quando fui vê-lo ao hospital depois da crise, Álvaro confiou-me Zaratustra, para sempre. Foi nessa tarde, naquele quarto branco, entre tubos e cheiros infernais, que se inclinou para a morte – e não depois. Porque, ao voltar a casa, não deixou que eu devolvesse o gato ou sequer lho levasse um dia, de visita. Era como dizer que já fechara os olhos. (Correia, 1991: 23)

A razão por que se dispõe a morrer não nos é especificada, podendo, na verdade, relacionar-se com uma situação grave de saúde, acompanhada, note-se, por um certo isolamento e afastamento da escrita, que pode ver-se como causa mas também como efeito do problema de saúde: “Estava só, como cego, como mudo, e quase não escrevia” (cf. *supra*, 418). Condiz com a imagem de um Álvaro Roíz que se inclina para a morte o facto de regressar ao lar munido apenas de uma pequena maleta, criando-se portanto a ideia de que tinha em mente não mais do que uma curta estadia (Correia, 1991: 15, 35, *passim*). De forma consequente, vai sendo contruída a ideia de um encontro voluntário com o “vazio”, que Álvaro queria “desarmado e sem público, como se se tratasse de uma entrega amorosa” (Correia, 1991: 115). O afã com que a caseira o cerca quando ele volta à sua casa, aliás por ele mal interpretado, cria-lhe a impressão de que lhe é possível o regresso:

Ele ergueu-se da mesa, confortado, porque lhe era possível regressar. Então, pensou ainda, o que havia a fazer era regressar mais, chegar-se para trás. Entraria depois na zona sem palavras, depois sem luz, sem

oxigenação. E, lá no fim, aquilo que o chamava, o ninho das sereias, balouçando. Água de dormideira, água pesada que petrificará o coração. (Correia, 1991: 86)

O regresso total e mais perfeito identifica-se pois com uma resposta ao apelo das sereias, no fundo das águas, com o eterno sono. Como seria de esperar, de imediato lhe acode a recordação da represa, que vai logo de seguida procurar:

Lá estava [a represa]: e era igual à que Álvaro encontrara escondida na lembrança, enquanto tudo, tudo, se tinha transformado. De tal modo que quando começou a descida lhe pareceu tomar posse de uma prenda, abrir com um sorriso aquele embrulho.

Vista de perto, a areia estava suja, tinha em cima papéis e cabeças doiradas, restos de peixes fritos. Dentro da água, um sol chispava, preso, revelava as poeiras, os farrapos do lodo. Com aquela matéria que fugia e que o ameaçava, essa massa que a tudo se agarrava para sorver a forma, a cor, a temperatura, com os olhos na água é que ele escrevera muitos dos seus poemas: vendo as imagens muito refractadas, as janelas submersas, ondulando, as mulheres azuis de boca entreaberta. (Correia, 1991: 88)

Reencontramos, pois, o motivo das sereias, porém numa linha que já não aponta no sentido da tradição clássica de Ulisses, mas antes ascende diretamente ao motivo romântico da sedução do canto e da atração fatal pelas águas.²¹ Enquanto Ulisses ordena aos seus

21 Esta constelação de seres fabulosos vem a ser desenvolvida de forma mais evidente e mais sintética na novela *Bastardia*, que Héliá deu à estampa em 2005. A diferença entre a imagem clássica das sereias como “seres horríveis” e a outra linha da tradição ocidental, que as vê como belas e sedutoras figuras de mulher, por vezes com cauda de peixe, é aí ampla

companheiros que o amarrem ao mastro e lhe tapem os ouvidos com cera para não soçobrar ao fatídico apelo do seu canto, não perdendo nunca a consciência de que é outro, de que é Ítaca, o seu verdadeiro destino, já em Álvaro encontramos uma coincidência entre chamamento das sereias e destino. Nesse sentido, ele denota maior proximidade com figuras do romantismo alemão, por exemplo o pescador da balada goethiana “Der Fischer” (Echtermeyer/von Wiese, 1966: 200-201),²² que mergulha nas águas seduzido pela bela mulher que daí o chama, ou o barqueiro do famoso poema sobre a Lore-Ley, de Heinrich Heine (*ibidem*: 446-447), que, incapaz de resistir ao feitiço do canto desta sereia, perde o controlo do seu pequeno barco e se afunda no

e ironicamente tematizada, logo no capítulo de abertura. O tom desenganador do assertivo e enigmático *incipit* – “Há uma irreparável decepção quando um homem encontra uma sereia.” – joga precisamente com essa dupla representação. Do ser masculino diz-se logo no início: “Pois, como todos os ocidentais, ele cresceu no desejo das sereias. A bela mulher-peixe, a da garganta cheia de prata e de melancolia, que leva à perdição os marinheiros, não por maldade, mas por condição (...).” (Correia, 2005: 8). A “irreparável decepção” ocorre quando “o veraneante”, que vai de barco e ouve “a voz que não parava de o chamar”, afinal as encontra: “Estavam próximas, elas. O calor do seu canto descolava-lhe os cabelos da nuca. Ele estava coberto de suor, o suor muito frio da agonia. Então, o totalmente inesperado, a coisa insuportável sucedeu. Sentiu que havia um elemento aéreo, uma secura e uma maciez, e ergueu o rosto e viu-as. Grandes penas cinzentas recobriam os seus três corpos de aves de rapina. E os seus rostos de mulher não eram belos. Nem jovens. Nem sequer os rodeava a longa cabeleira acastanhada. Tinham pequenas rugas e olhos negros e, sobre os queixos, despontava já essa penugem que descia sobre os papos. Cantavam, sim. Mas a beleza do seu canto estoirava e desfazia-se em pedaços que o esvoaçar cruel e silencioso depressa sepultava sob as águas.” (Correia, 2005: 8-9).

²² Balada de 1779, em que Goethe tematiza a atração das águas: um pescador é seduzido pela voz encantatória de uma sereia e, em parte cedendo ao seu apelo, em parte obedecendo à ânsia que sente dentro de si, deixa-se deslizar pelas águas e nunca mais foi visto. Múltiplas vezes musicada, por exemplo por Schubert e por Berlioz, a balada tem também sido tema de numerosos quadros.

turbilhão das águas do Reno.²³ Também Álvaro sucumbe à sedução deste mundo aquático, que já na sua juventude funcionara com fonte de inspiração. Ele responde com a vida, entregando-se ao apelo destas “mulheres azuis de boca entreaberta”. Podemos especular sobre a surpreendente escolha do adjetivo “azul” para referir estes seres fantásticos e não podemos deixar de recordar a famosa “blaue Blume” [flor azul], do poeta alemão Novalis. A flor azul, que comparece no seu romance fragmentário *Heinrich von Ofterdingen*, tornou-se num símbolo central do Romantismo alemão, designando, na sua acepção mais pura, a saudade, o amor e a aspiração metafísica ao infinito.²⁴

Acompanhamos, pois, o percurso de uma vida em íntima comunhão com a poesia: desde o período de formação, pelo contacto com o legado clássico, ao mergulho final nas águas, numa absoluta entrega às sereias e ao seu canto. E é neste sentido que, julgo, o título da obra desenvolve as suas mais plenas significações: a casa eterna, como sugere a epígrafe do *Eclesiastes* (Cap. XII) que Hélia Correia antepõe ao seu romance, é o destino último do percurso do homem sobre a terra, aqui num regresso ao silêncio do mundo primordial. Para iluminar esta paradoxal sobreposição entre amor ao canto e

23 A caracterização que em *Bastardia* se faz da “bela mulher-peixe, a da garganta cheia de prata e de melancolia, que leva à perdição os marinheiros, não por maldade, mas por condição” (Correia, 2005: 8) leva a crer que Hélia se encontra familiarizada com várias figuras de sereia do Romantismo alemão. De facto, não só o aspeto exterior e o canto, mas também a melancolia e o facto de essas figuras se encontrarem presas do seu próprio feitiço, como expressamente se diz para o caso da Lore Lay de Clemens Brentano (Echtermeyer/von Wiese, 1966: 350-353), fazem supor essa convivência.

24 Também em *Bastardia* o azul ganha dimensões fantásticas e metafísicas. Moisés, o protagonista, bastardo porque nascido do ventre de sua mãe fertilizada pelo mar, ganha por vezes à vista dos outros olhos azuis ou um tom geral de azul, encerrando a novela com o seu definitivo encontro com as sereias e com o mar: “De manhã, o rapaz estava azul e o mar, também azul, resplandecia (Correia, 2005:72).

silêncio absoluto, oferece-se trazer à colação o fecho de um poema de Manuel António Pina (Pina, 2012: 23), que, curiosamente, é concebido como um poema-monólogo, pronunciado nada mais nada menos do que por um outro imaginário Ulisses²⁵:

É isto falar, caminhar? (Desta maneira falou) – Volto
para casa para a pátria pura página
interior onde a voz dorme o
seu sono que as larvas povoam.

Aí, no fundo da morte, se celebram
as chamadas núpcias literárias, o encontro do
escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa.
Conto estas aventuras extraordinárias.

REFERÊNCIAS

- CORREIA, Hélia (1991). *A Casa Eterna*. Lisboa: Dom Quixote/Círculo de Leitores.
- CORREIA, Hélia (2005). *Bastardia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- CORREIA, Hélia (2007). “Dois ofícios chamados literatura”, in António Manuel Ferreira e Maria Eugénia Pereira (coord.), *Ofícios do Livro*. Universidade de Aveiro, 9-18.
- ECHTERMEYER e von WIESE (1966). *Deutsche Gedichte*. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- PIRES, José Cardoso (1969). *O Delfim*. Lisboa/Rio de Janeiro: Moraes Editores [1968].

25 Vd. “Desta maneira falou Ulisses” (Pina, 2012: 23).

- RILKE, Rainer Maria/QUINTELA, Paulo (1955). *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Prefácio e versão portuguesa de P. Q. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.
- HÖRSTER, Maria António/SILVA, Maria de Fátima (2014). “*Em Knossos, de Hélia Correia. Notas de leitura 1*”. *Humanitas*. LXVI. 421-432.
- PINA, Manuel António (2012). *Todas as palavras. Poesia reunida (1974-2011)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (⁸1993). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

AS SUTILEZAS DA VEROSSIMILHANÇA E AS VARIAÇÕES DA REALIDADE

THE SUBTLITIES OF VERISIMILITUDE AND THE VARIATIONS OF
REALITY

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

UNESP/Araraquara

RESUMO

Relembrando algumas lições de Victor Giudice, ministradas durante uma oficina de ficção, a autora faz uma reflexão acerca do papel da verossimilhança na elaboração do discurso realista nos diferentes contextos das principais manifestações da literatura realista, desde o romance do século XIX até as narrativas hiper-realistas da pós-modernidade. O ensaio tem por objetivo analisar o conto “O Museu Darbot” como exemplo de arte contemporânea hiper-realista, no sentido que Hal Foster confere a esta denominação, isto é, como arte que adota um modelo de representação que é, concomitantemente, referencial e simulacral.

Palavras-chave: Victor Giudice, verossimilhança, realismo, hiper-realismo, Pós-Modernismo

ABSTRACT

Recalling some of Victor Giudice’s lessons during a fiction workshop, the author reflects on the role of verisimilitude in the construction of the realistic discourse in different contexts of the main manifestations of realistic literature from the nineteenth-century novel to the postmodern hyperrealistic narratives. The essay aims to analyze the short story “The

Darbot Museum” as an example of contemporary hyperrealistic art in the sense that Hal Foster uses this denomination, that is, as art that adopts a referential and representational model.

Keywords: Victor Giudice, verisimilitude, realism, hyperrealism, Postmodernism

Em outubro de 1994, participei de uma *Oficina de Ficção*, ministrada por Victor Giudice, na Universidade Federal de Viçosa. O primeiro ponto enfatizado pelo escritor foi a exigência de uma verossimilhança em qualquer texto narrativo. Por mais *nonsense* que seja uma história, dizia ele, é necessário que pareça verdadeira. De acordo com o mestre, a elaboração da verossimilhança começa na primeira linha. O início do texto deve oferecer uma camada mais superficial, de modo que a partir dela o leitor possa ir tirando suas conclusões. Captar o interesse do leitor, enfatizava, é um dos principais desafios. As primeiras frases funcionam como um cartão de apresentação e têm um efeito decisivo na elaboração da verossimilhança.

O segundo ponto considerado por Giudice, que concorre para motivar o interesse do leitor e conferir verossimilhança ao relato, refere-se ao que ele denominou como energia da narrativa. O maior desafio do escritor é não deixar que o relato se torne estático em nenhum momento. São muito mais fortes a curiosidade e o interesse do espectador diante de um quadro que mostra um acontecimento, do que diante de uma natureza morta. A pintura que mostra uma cena tem energia narrativa porque permite ao espectador criar uma história a partir dos elementos apresentados. Assim também, um relato com energia, em todos os níveis, pode mobilizar muito mais o leitor do que um enredo estático.

Giudice analisou vários procedimentos que podem conferir energia à narrativa. Entre eles, destacou o cuidado especial que se

deve dedicar à elaboração do início. Como as cores de um quadro, as primeiras linhas criam um roteiro para a leitura e a interpretação do texto todo, conquistando a cumplicidade do leitor. Recorrer aos verbos de ação nas primeiras linhas é uma estratégia valiosa. Durante a oficina, Giudice analisou inúmeros procedimentos para se criar uma dinamicidade no texto e garantir o interesse do leitor.

As ponderações de Victor Giudice acerca da arte de narrar, guardadas na memória e no meu caderno de notas, sempre ressoam toda vez que me ponho a refletir acerca do realismo na literatura e, mais ainda, neste momento em que me proponho a analisar o papel da verossimilhança no conto “O Museu Darbot”. As propostas de Giudice na oficina sobre ficção configuram um modelo de narrativa realista, cuja marca relevante é a verossimilhança. Curiosamente, porém, verifica-se na obra deste escritor, tal como se pretende mostrar no conto selecionado, um completo deslocamento dos pressupostos que sustentam este modo de narrar.

Tal como havia proposto o escritor em sua oficina, o conto começa focalizando aspectos relativos ao personagem central, mobilizando um virtuosismo arrebatador, pela dinamicidade da narrativa, centrada em fatos e ações do protagonista, se é que se pode atribuir esta classificação ao personagem criado pelo narrador, este sim, o verdadeiro responsável pelos acontecimentos desencadeados, como irá concluir o leitor a partir dos indícios espalhados ao longo das peripécias, até o nó e seu desfecho inesperado. O narrador apresenta o personagem da seguinte maneira:

Jean-Baptiste Darbot nasceu em dezembro de 1872, no sul da França, num vilarejo de dois mil habitantes, entre Arles e Avignon. Filho natural de camponeses, foi criado pelo pároco do local, Padre François Dominic Darbeaux. Na certidão de nascimento, datada de 5 de julho de 1873, o sobrenome aparecia modificado para Darbot. Mas é certo que

o religioso quis dar seu nome ao filho de criação. Dos sete aos quatorze anos, Jean-Baptiste estudou em Arles, numa congregação católica que abrigava meninos órfãos. A partir dali, nunca mais frequentaria outra instituição de ensino. Segundo ele, era vontade do pai adotivo enviá-lo a um seminário para que se iniciasse na vida eclesiástica. Mas o Padre Dominic morreu durante o incêndio que destruiu sua paróquia. Numa pesquisa realizada em 1957, foi encontrado nos arquivos de uma igreja de Arles o registro de um certo Jean-Baptiste Darbeux, numa caligrafia quase ilegível. Tudo indica ser o mesmo Jean-Baptiste Darbot, diante do qual o mundo artístico se curvaria. (Giudice, 1994: 117)

O *incipit* vigoroso, carregado de energia, tem o mérito de colocar desde as primeiras frases do relato o grande paradoxo que constitui a força e o encanto deste conto, todo construído por meio de indícios. Um turbilhão de acontecimentos mobiliza sua atenção do início ao fim. Quando termina, o leitor tem a sensação de ter lido o texto todo num só ímpeto, segurando a respiração, conduzido pela necessidade de encontrar a verdade frágil e fugidia dos acontecimentos e das informações. Aos poucos ele vai entendendo o eixo temático da narrativa, que também constitui a mola principal do mundo contemporâneo, comandado pela mídia e pela indústria cultural. O eixo fundamenta-se no seguinte paradoxo: quanto mais informações, quanto mais detalhes, quanto mais simulacros forem mobilizados num relato, quanto mais energia for investida na elaboração de imagens e na composição da trama, maior será a chance de se apresentar uma mentira como sendo verdadeira.

Retomando minhas notas de aula, é possível invocar as próprias palavras de Victor Giudice, que se referiam à energia narrativa da música, sua grande paixão, para descrever este conto como “uma sucessão de conjunções aditivas e adversativas, de acontecimentos abstratos e sonoros que se alternam a todo momento, captando

a sensibilidade” do leitor, o que concorre não somente para a elaboração da sutileza e da verossimilhança, mas também para a análise irônica que o escritor vai empreender das infinitas variações possíveis da realidade (e, conseqüentemente, da verdade). Aos elementos “abstratos e sonoros” eu acrescentaria as imagens e os componentes plásticos, que dão a principal sustentação ao relato, por meio das descrições minuciosas das telas de Darbot, o personagem pintor, que será lançado pelo narrador ao mundo insólito do reconhecimento e da fama. Perpassadas por uma infinidade de pequenas histórias acerca da vida do pintor e do modo como o narrador foi descobrindo sua obra, as passagens ecfrásicas têm um papel estruturador dentro da narrativa, à medida que vão fornecendo informações relevantes para a compreensão do enredo. É possível constatar também que o narrador induz o leitor a perceber que os mesmos elementos que concorrem para a composição do conto constituem os componentes principais do contexto social, no qual todos estão imersos. Contexto que se revela como um sistema de simulacros.

A VEROSSIMILHANÇA E O PARADIGMA MIMÉTICO

O paradigma mimético, que constitui um dos mais antigos fundamentos da arte no Ocidente, cunhado desde a antiguidade, repousa sobre a confiança no poder da razão em observar, compreender e apreender o universo, os seres e o contexto social, construindo uma duplicação do mundo visível, capaz de transmitir uma imagem totalizante da realidade psíquica e social do homem. Um dos produtos mais bem sucedidos desse ideal mimético é o grande romance do século XIX, do qual Émile Zola e Gustave Flaubert são os principais representantes, embora a valorização do senso de real tivesse começado bem antes deles, com vários escritores do período romântico, como atesta o próprio Zola:

O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: “Ele tem imaginação”. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista (...) ninguém ousou associar a imaginação a Balzac e a Stendhal. Falou-se de suas faculdades poderosas de observação e análise; eles são grandes porque retrataram sua época, e não porque inventaram contos. Foram eles que produziram essa evolução, foi a partir de suas obras que a imaginação deixou de contar no romance. Vejam nossos grandes romancistas contemporâneos, Gustave Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Alphonse Daudet: seu talento não vem do que eles imaginam, mas do fato de reproduzirem a natureza com intensidade. (1995: 23-24)

Espelhando-se nos cientistas, especialmente nos biólogos, os escritores desse período debruçavam-se sobre a sociedade para observar e entender melhor seus mecanismos, sua estrutura e as suas consequências na formação, na situação e no comportamento dos indivíduos. Disso resultavam mensagens com forte apelo pedagógico, determinadas pelo desejo de esclarecer e conduzir o leitor na compreensão crítica do sistema social. A todo custo o escritor realista precisava evitar qualquer ruído que perturbasse a comunicação. Coerência e objetividade eram as qualidades mais valorizadas do discurso, que deveria primar pela verossimilhança: “já não se trata de estabelecer uma verdade (o que é impossível), mas de se acercarem dela, de darem a impressão da verdade; e esta impressão será tanto mais forte quanto mais hábil for a narrativa” (Todorov, 1979: 95).

A caracterização dos personagens, apoiada na profundidade psicológica, na descrição detalhada de aspectos físicos, de roupas e hábitos, as informações precisas sobre sua história e seu contexto social, que incluíam a ambientação da casa, do trabalho e dos

relacionamentos garantiam a ilusão de real. Corroborando esta ilusão, o enredo bem urdido apoiava-se no encadeamento de acontecimentos solidificados por meio de referências temporais e espaciais bem precisas, articuladas entre si de maneira coerente, o que resultava sempre numa narrativa envolvente e verossímil.

A ilusão de real, de imitação perfeita de um contexto exterior, ou de uma verdade psicológica, tal como propõe o ideário realista apoia-se num determinado número de pressupostos que, por sua vez, fundamentam algumas convenções estilísticas bem marcantes. O primeiro pressuposto, que torna viável a existência dos demais, é a crença num sujeito racional, capaz de observar, conhecer, interpretar e compreender os fatos reais com objetividade e distanciamento crítico. O segundo pressuposto é que a língua constitui um instrumento exterior que pode ser utilizado com a máxima isenção, sem qualquer contaminação entre os elementos envolvidos numa comunicação. O terceiro pressuposto, que decorre dos anteriores, consiste na crença de que, embora o mundo seja rico, diverso, múltiplo e descontínuo, é possível transmitir uma informação legível, coerente e totalizante a seu respeito.

Obcecado pelo desejo de decifrar e iluminar, o autor esforça-se para anular a ambiguidade, a descontinuidade e a contradição, reduzindo ao máximo a distorção entre o ser e o parecer de objetos e de personagens na construção da significância da obra. Todo este esforço, porém, não pode deixar rastros. A principal característica do estilo realista consiste no fato de que a mensagem, bem como os procedimentos utilizados para produzi-la – a enunciação, o modo de narrar e as convenções do discurso empregadas – devem desaparecer.

Para Michel Riffaterre (1984: 102), a diferença entre significação e significância caracteriza a natureza específica do discurso literário. No uso cotidiano da linguagem, os significantes parecem estar colados ao seu conteúdo, como se cada palavra formasse uma unidade

semântica distinta. Na literatura, porém, a “unidade de significação é o próprio texto”. O mais importante não é o significado isolado das palavras. O que determina a rede de significâncias, que caracteriza a obra literária, é a multiplicidade de efeitos de umas palavras sobre as outras ao longo do texto. Esta rede de novos sentidos é o que Riffaterre chama de “significância”.

O principal desafio de um escritor realista consiste na elaboração de uma rede de elementos que possam gerar uma significância, que assegure um efeito de real, sem deixar rastros do seu trabalho. Variados eram os recursos utilizados para assegurar a coerência geral do enunciado. Entre eles estavam o *flash-back*, a recordação, o resumo, a análise da infância dos personagens, da família, da hereditariedade, da tradição. Paralelamente, num sentido inverso, havia inúmeros recursos para antecipar o clímax, preparando a compreensão dos acontecimentos. Pressentimentos, sonhos, pistas espalhadas, profecias e maldições eram recursos utilizados para potencializar os efeitos de verossimilhança na elaboração da significância, auxiliando o leitor na compreensão da intriga e preparando-o para o desenlace.

No intento de conferir maior veracidade ao relato, era comum os narradores atribuírem suas informações a uma fonte confiável, recorrendo a um personagem delegado, “portador de todos os signos da respeitabilidade científica” (Hamon, 1984: 152). A verossimilhança se fortalecia quando uma descrição clínica era feita pela boca de um médico, uma informação estética por meio de um artista ou uma informação religiosa era transmitida por um sacerdote. Além disso, os personagens realistas, como representações do homem em sociedade, raramente eram apresentados sozinhos. A presença de outros personagens, sua contextualização no ambiente social, dava maior veracidade à caracterização dos protagonistas. Outro procedimento que aumentava a coerência, garantindo a legibilidade

e aprofundando a compreensão era a criação de histórias paralelas, engatadas na estrutura maior do texto.

O texto realista era construído por meio de uma multiplicidade de recursos que reforçavam as informações, facilitando as inferências do leitor. Desnudar personalidades e revelar a complexidade das relações sociais era seu objetivo máximo. Todos os recursos mobilizados para a criação dos personagens, desde as características de suas falas, do seu comportamento, do seu figurino, profissão, classe social, entre outros, tinham por objetivo criar o efeito de real. Mas estas escolhas também contribuíam para enfatizar o aspecto pedagógico do texto realista, cujo principal objetivo era esclarecer e conscientizar o leitor, formando uma visão crítica.

RUPTURA E EXPERIMENTALISMO

Na história literária houve diversos momentos de ruptura com o paradigma mimético. Os mais relevantes foram os períodos simbolista e decadentista, seguidos pelo período das vanguardas históricas, no início do século xx. Neste tempo de grandes transformações, a ênfase na subjetividade, a busca de uma linguagem próxima do inconsciente e da fantasia, levaram a uma valorização da criatividade, da fantasia, de referências ao sonho, ao irreal ou aos aspectos obscuros e enigmáticos do mundo e do ser. As novas concepções estéticas desqualificaram o paradigma mimético. Em vez de olhar para uma realidade superficial, visível a olho nu, o artista passou a buscar os aspectos ocultos e desconcertantes tanto do real interno, quanto do contexto social. Surgiram diversas propostas de experimentalismo na linguagem e na estruturação dos textos, que pudessem dar conta dos aspectos complexos da realidade. As narrativas de um James Joyce, uma Virginia Woolf, um Franz Kafka ou um Hermann Broch, entre muitos outros, acabaram levando a uma espécie de deformação das representações miméticas. Ao

contrário do discurso realista, preso às imagens sensíveis do real, a literatura modernista mergulhou o leitor no universo perturbador de imagens relacionados aos aspectos mais incompreensíveis tanto da vida íntima quanto da social.

Os procedimentos experimentais, na primeira metade do século xx, fundamentam-se principalmente nas propostas das vanguardas. Entre eles, destacam-se a fragmentação, a descontinuidade, a enumeração caótica, a multiplicidade de planos narrativos, costurados pela pluralidade de elementos temporais e espaciais, o embaralhamento das paisagens interna e externa nas configurações de personagens e nas ambientações. Tais procedimentos são potencializados por técnicas como o monólogo interior, o fluxo de consciência, as variações constantes do foco narrativo e as combinações cambiantes de discurso direto, indireto e indireto livre, entre outros expedientes narrativos. Embora contaminadas pela ideia de velocidade e de simultaneísmo, que afetaram a percepção do ser humano diante de uma realidade cada vez mais construída pela tecnologia, os procedimentos adotados na narrativa modernista apontavam para a o fato de que uma apreensão racional e totalizante da realidade, tal como preconizada pelo romance realista, tornara-se não somente irrealizável mas até inverossímil.

O advento da psicanálise e das ciências sociais, as teorias sobre linguagem e comunicação, o crescimento dos meios de comunicação de massa, o desenvolvimento de teorias revolucionárias em diversas áreas do conhecimento, como a que trouxe o conceito da relatividade do tempo, na física, entre outras, redundaram numa concepção de realidade cada vez mais complexa, impossível de ser apreendida em sua totalidade:

O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade, e quando diz “Não tenho palavras para a minha

verdade”, Max Frisch não só alude à perda da capacidade expressiva, como também ao reconhecimento de estar fadada ao malogro qualquer tentativa de expressar o indizível, podendo aparecer, portanto, apenas partes do todo, sob forma de fragmentos, esboços ou bosquejos. (Rosenthal, 1975: 2)

Rejeitando o paradigma mimético, o romance modernista constrói um universo à parte, incorporando livremente elementos típicos de outras linguagens – da poesia, da filosofia, da psicanálise, do cinema e de outras artes. Explorando o inconsciente, enfatizado os aspectos problemáticos, muitas vezes até absurdos, dos fatos narrados, o romance modernista afirma-se ao mesmo tempo como arte experimental e como forma de conhecimento específico, eminentemente crítico, acerca do ser e do estar no mundo. Uma forma de conhecimento que rejeita a supremacia da razão e se afasta propositalmente da objetividade do discurso científico. Trata-se, portanto de um conhecimento que se constrói pela reflexão subjetiva, pela exploração do inconsciente e pela sensibilidade, que não pretende oferecer explicações lógicas acerca das causas e dos efeitos das experiências humanas. Incapaz de entender e explicar o que conta, os narradores mostram-se frequentemente tão perplexos quanto seus leitores.

Apesar da ruptura trazida pelo experimentalismo das vanguardas, que acabou por estabelecer um estilo modernista de narrativa, outras vertentes realistas continuaram aparecendo no decorrer do século xx, ao lado de obras mais arrojadas do ponto de vista formal. A mais relevante delas foi a narrativa socialista que surgiu na Europa em meados dos anos 1930, como resultado das lutas revolucionárias da União Soviética. Como pregavam os militantes socialistas, a arte deveria colocar-se a serviço da construção de uma nova sociedade. A maioria dos escritores passou a trabalhar para transformar o

homem do povo no herói simbólico desse mundo em construção e para conscientizar o leitor acerca da necessidade de se engajar na luta revolucionária, rumo à transformação social.

A narrativa neo-realista apoiava-se nos mesmos pressupostos que sustentaram a grande literatura do século XIX. Mas a fundamentação teórico-crítica foi deslocada das teorias científicas e filosóficas, principalmente as ideias migradas da biologia, com ênfase no evolucionismo darwinista, para o instrumental teórico surgido com as primeiras configurações do que seriam as ciências sociais, especialmente o marxismo. No lugar de uma crítica geral à sociedade burguesa, enfatizando os costumes degenerados e a hipocrisia, os neo-realistas concentravam suas críticas na luta de classes e na exploração das camadas pobres da população por aqueles que detinham os meios de produção. O instrumental teórico que fundamentava a análise e a crítica social era o materialismo histórico, mas os procedimentos literários eram todos inspirados no romance realista do século XIX.

No Brasil, a tendência neo-realista foi responsável pelo aparecimento do chamado “romance de 30”, rótulo atribuído a um conjunto de obras, como as de Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queirós, que narram de modo crítico as transformações econômicas e sociais ocorridas naquele período, na sociedade brasileira. Com raras exceções, os procedimentos selecionados pelos escritores deste período são inspirados no romance realista tradicional. Isso não impediu, porém, o aparecimento de obras que, apesar do substrato eminentemente crítico, em relação à sociedade, rejeitaram o modelo realista adotando o experimentalismo formal modernista, como é o caso do livro de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*.

VEROSSIMILHANÇA E HIPER-REALISMO

Quando se pensava que a desestruturação da narrativa em todos os seus níveis de composição tivesse fixado um paradigma modernista, que representava uma inquestionável evolução na forma de narrar, eis que retorna, na segunda metade do século xx, o prestígio do modelo realista. À primeira vista parecia que se tratava de mero retorno de uma sensibilidade e de um estilo, que correspondia à volta de uma forma de percepção do mundo.

Entretanto, embora não se possa negar a existência de uma realidade fora do universo das palavras e das mensagens construídas a partir de uma linguagem, tornou-se cada vez mais problemático propor um tipo de discurso fundamentado nos pressupostos que sustentavam a literatura realista. Perdeu-se a confiança tanto no conceito de um indivíduo autônomo, que possa analisar a realidade de um ponto de vista externo, quanto na existência de uma realidade igualmente isenta de contaminação pelos códigos de representação e pelos sistemas de significação que constroem o mundo interior e o mundo exterior ao homem.: “Nunca é, na verdade, o ‘real’ que se atinge num texto, mas sim uma racionalização, uma textualização do real, uma reconstrução a *posteriori* codificada no texto e pelo texto, que não tem ponto de ancoragem, e que é levada na circularidade sem fechamento dos ‘interpretantes’, dos ‘clichês’, das cópias ou dos estereótipos da cultura” (Hamon, 1984: 139-140).

Ao enfatizar a necessidade de produzir uma ilusão de real, por meio de procedimentos especiais na utilização da linguagem, que concorriam para construir um efeito de real por meio da persuasão, a própria literatura realista possibilitou não somente a criação de uma representação muito próxima do que se via como real, mas contribuiu para fortalecer uma consciência do papel e da natureza da linguagem, bem como de sua forma de atuar na construção de significados.

Nossa compreensão do contexto em que vivemos é toda mediada por conceitos, por construções de linguagem, que dão sentido ao universo. No caso da literatura, a relação entre as palavras e as coisas tornou-se ainda mais complexa. Além de obedecer às convenções da língua em que escreve, o escritor também obedece a convenções específicas da arte literária. Chegando ao final do século xx, tornou-se inaceitável a figura de um leitor ingênuo, que confunda a realidade com a sua representação. Por outro lado tornou-se inviável também pensar numa realidade objetiva, que possa ser captada por uma linguagem neutra e transparente:

Distinguir o real do fictício tornou-se problemático, a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem, tornando inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra. Onipresentes nas sociedades capitalistas contemporâneas, os *mass-media* tiveram papel relevante na formação de uma cultura em que os signos assumiram a autoridade do próprio real. (Fernandes, 2011: 24)

Nas últimas décadas do século xx, além dos estudos acerca da linguagem, vários outros componentes do mundo contemporâneo concorreram para mudar o modo de percepção do real, a concepção de sujeito e a compreensão acerca do funcionamento dos diferentes códigos e sistemas de comunicação na elaboração do que se pensa ser o real. “Tanto a realidade do sujeito quanto a realidade de um contexto social e político dependem dos sistemas de linguagem e significação, sendo percebidos pelo indivíduo como construções de ordem cultural e ideológica” (Fernandes, 2011: 27).

O conto de Victor Giudice, “O Museu Darbot”, embora se aproprie dos principais procedimentos explorados pelo paradigma realista não se apoia nos mesmos pressupostos que sustentaram as manifestações

realistas anteriores. Trata-se de uma manifestação muito específica de realismo, ao qual denominaremos de hiper-realismo, que se alinha perfeitamente com outras produções contemporâneas.

Um dos primeiros teóricos a utilizarem o termo hiper-realismo ao abordar as produções surgidas a partir da *pop art*, nos anos 1950/1960, foi Fredric Jameson (1985). Para ele, esta manifestação artística relaciona-se com o pós-modernismo que, na concepção dele, constitui um estilo relacionado ao estágio atual no desenvolvimento do capitalismo. Jameson faz uma leitura muito crítica da arte deste período, relacionando-a com o que denomina como percepção esquizofrênica, que seria uma forma de sensibilidade predominante na sociedade atual, em decorrência de uma série de fatores, inclusive da proliferação, nunca vista anteriormente, dos modos de atuação dos meios de comunicação de massa. Na percepção esquizofrênica, “as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vívida e ‘material’: o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória” (Jameson, 1985: 23).

Como o esquizofrênico não consegue ter a experiência de continuidade temporal, vivendo num presente perpétuo, Jameson relaciona a percepção pós-moderna com o “desaparecimento do sentido da história” e com a “fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos”, congelados nas imagens em que o real se transformou (1985: 26).

Outro teórico que trata do hiper-realismo na cultura contemporânea é Jean-François Lyotard (1973), que relaciona esta forma de manifestação artística à simulação fotográfica de um momento, perpassada por significados predominantes nas mensagens midiáticas. O brilho intenso do hiper-real revela o momento como clichê, cuja principal característica é incapacidade de estabelecer

referências temporais, o que constitui um desafio à compreensão da modernidade. Transformando o fluxo temporal, tão importante nas narrativas realistas, em sucessão de imagens, o tempo do clichê rompe com a ideia de progresso, anulando a consciência de uma evolução histórica.

São vários os autores que relacionam o hiper-realismo à forma de produção da cultura na contemporaneidade, na qual o signo é tomado não como algo que remete a um referente, mas como puro simulacro, sem qualquer relação com a realidade. O mais relevante teórico nesta linha de interpretação da sociedade e da arte é Jean Baudrillard (1991). Segundo o sociólogo e filósofo francês, a cultura contemporânea realiza-se em regime de completa simulação, sendo a incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentação sua principal característica.

Seguindo a mesma direção de Baudrillard, alguns autores, entre os quais Hall Foster (2014), explicam o aparecimento do hiper-realismo como tentativa de compensar o desaparecimento do real, por meio de uma construção artificial e exagerada do verdadeiro e da experiência vivida:

Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também aponta para o real, e nesse ponto o real rompe o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. (Foster, 2014: 166)

Hal Foster distingue dois modelos de representação presentes no discurso da crítica contemporânea. De acordo com o primeiro,

denominado como referencial, as imagens e os signos estão ligados aos referentes. De acordo com o segundo, denominado como simulacral, as imagens são meras representações de outras imagens. Foster pondera que a representação predominante na arte das últimas décadas se caracteriza por adotar os dois modelos ao mesmo tempo, tal como se verifica na obra de Andy Warhol, especialmente na série intitulada “*Death and Disaster*”, construída com a repetição de imagens chocantes da imprensa. A esta forma de representação simbiótica, que aponta concomitantemente para o real e para suas representações, Foster denomina como “realismo traumático”.

Linda Hutcheon (1991), ao analisar a produção literária da pós-modernidade, também verifica este hibridismo decorrente do uso das duas formas de representação, que configura um modelo de narrativa denominado por ela como “metaficção historiográfica”. Trata-se de um tipo de texto que instaura uma dupla reflexão, abordando o ato de narrar e a realidade histórica. Embora rejeite uma perspectiva transcendental ou absoluta sobre a realidade, enfatizando o caráter não representacional da narrativa, este modelo ficcional propõe uma nova forma de intervenção crítica na realidade, à medida que torna visível ao leitor as inúmeras possibilidades de criação daquilo que ele próprio pensa ser o real. Mesmo quando adota procedimentos típicos da narrativa realista, a obra pós-moderna aponta constantemente para as técnicas de sua composição, para sua própria transitoriedade e para o contexto histórico, sem abrir mão do viés crítico.

As reflexões desses teóricos nos mostram que, na segunda metade do século XX, houve uma mudança da tendência dominante na ficção, que marca o aparecimento da narrativa pós-moderna. As narrativas surgidas com este novo paradigma ficcional dissolvem a união entre significante e significado, libertando o signo de qualquer compromisso com uma representação do real e com uma forma de

conhecimento privilegiado acerca da vida. Segundo Brian McHale (1987), ao contrário dos modernistas, os escritores pós-modernos não desejam suspender nem interromper a representação, por meio da decomposição e deformação da realidade para melhor compreendê-la, mas trabalham a fim de demonstrar que a realidade, como é percebida, não fala por si mesma, sendo sempre significada por meios artificiais. O discurso literário, não tendo qualquer privilégio como fonte de verdade, situa-se como um discurso, entre tantos outros que participam da própria construção do que se conhece como realidade.

A DOMINANTE ONTOLÓGICA

A ficção hiper-realista, uma das vertentes da literatura pós-moderna, é elaborada por meio de uma profusão de clichês realistas. O conto de Victor Giudice, “O Museu Darbot” é um exemplo desse tipo de narrativa, que se constrói por meio do maior número possível de procedimentos típicos do discurso verossímil. Mas, ao contrário do que acontece na ficção realista, os recursos técnicos vão se tornando insuficientes para criar qualquer senso de real, à medida que vão sendo desnudados e desacreditados pelo próprio narrador. Ao elaborar para, em seguida, desestruturar a verossimilhança, faz ressaltar o caráter artificial do próprio relato. O procedimento de construção e destruição simultânea inviabiliza a crença do leitor numa verdade, o que constituía um dos fundamentos da ficção realista.

O primeiro procedimento realista mobilizado por Giudice no conto é o cuidado na elaboração do seu início. O começo de um texto artístico, de acordo com as convenções realistas é de grande relevo por criar um espaço de demarcação de fronteira entre o mundo ficcional e o mundo real, em que se encontra o leitor. O *incipit* tem a função de estabelecer a plausibilidade do mundo a ser criado, por mais estranho

que seja e, desse modo, captar a cumplicidade do leitor. Em outras palavras, o início cria as condições para o discurso verossímil.

Um dos itens que se observa para analisar a coerência na construção de uma narrativa realista é a correlação entre o início e o fim do relato, convenção que é rigorosamente seguida por Giudice. O conto começa e acaba com uma enumeração de dados biográficos sobre o personagem Darbot. Entretanto, o paradigma realista é inteiramente subvertido, uma vez que as informações biográficas do final anulam completamente os dados apresentados no início. Alternando-se com as sensações do narrador, enquanto aprecia as telas de Darbot dispostas no Museu Guggenheim, em New York, na inauguração de uma retrospectiva triunfal do artista, as novas informações sobre o personagem contam uma outra história:

Cheguei bem perto para poder admirar todos os traços daquele rosto iluminado. Sobre as imagens do vidro, eu tornei a ver Tia Zuzu naquela véspera do Natal de 1945. Ela estava atarefada na eterna cozinha, às voltas com uma frigideira de pastéis. Quando eu lhe perguntei quem era Darbot, ela não se deu ao trabalho de olhar minha curiosidade: — O Darbot daquelas maluquices do porão? Aquilo era um caboclinho muito do serelepe, que seu avô empregou na farmácia. E, refletida no cristal da vitrine, Tia Zuzu me contou pela segunda vez, quarenta e nove anos depois, a história do rapaz que chegou de Salvador, ou de Arles, tanto faz, para gastar o pouco tempo de vida que lhe restava, pintando quatrocentas e quarenta e nove marinhas. (...) Aos poucos, a imagem de Tia Zuzu se desfez e eu fiquei só com o auto-retrato de Darbot. (Giudice, 1994: 150)

O brilho das luzes se reflete nas superfícies do vidro, misturando as projeções de imagens vindas do interior, da imaginação e da memória do narrador, com as imagens dos quadros expostos. A artificialidade

sedutora dos simulacros gerados pela exposição, que representa o triunfo das verdades forjadas pelo narrador acerca da história e da obra de Darbot, é captada pelo olhar, enquanto o narrador destrói, em seu pensamento, a biografia que havia criado para o pintor.

Ao contrário do que se relata no final do conto, a biografia simulada no *incipit* apresenta um outro Darbot, por meio de uma longa relação de datas e lugares, aludindo a personalidades importantes do mundo artístico, como Gauguin, Van Gogh e Berthe Morisot. Além de explicar a origem da vocação de Darbot, o contato com os mestres da pintura induz o leitor a pensar no estilo marcante do pintor, que será reconhecido no mundo todo. Se o leitor tem alguma familiaridade com a pintura, ou se procura algumas informações sobre os pintores citados, vai ver que a escolha destes nomes não foi aleatória, pois os impressionistas se caracterizam pela extrema sensibilidade à luz e às cores das paisagens e dos seres do mundo real, configuradas nas impressões transmitidas em suas telas por meio de técnicas que enfatizam as sutilezas e as infinitas variações do real.

À medida que o narrador elabora seu personagem, no decorrer do relato, o leitor vai entrando num mundo marcado pela coerência, deixando-se absorver pela precisão e clareza da linguagem, pela profusão de informações, que vão configurando a persona do pintor nascido na França, no final do século XIX, de onde veio para o Brasil. Um artista desconhecido, que teria trabalhado na farmácia do seu avô e teria deixado um amontoado de telas, que foram descobertas pelo neto do farmacêutico, no porão de uma casa que agora pertencia a uma tia do narrador.

O relato se desenvolve com todas as exigências da verossimilhança, até que o narrador faça sua primeira intervenção desconstrutora. Quando termina os traços biográficos de Darbot, o narrador também informa que o texto apresentado ao leitor até aquele momento, que ele

julgava ser o *incipit* do conto, na verdade era o texto de uma biografia escrita anteriormente e publicada nos catálogos de diversas exposições:

Tirando as atualizações, esse foi o resumo biográfico mimeografado no folheto da primeira exposição Darbot, em 1958, numa galeria da Tijuca e, tal como está, é o que ilustra agora, em 1994, com versões em inglês, alemão, francês, italiano e espanhol, o catálogo de cento e setenta páginas da grande Retrospectiva Darbot, inaugurada há um mês, no Museu Guggenheim, de Nova York. Meu nome aparece como curador da obra de Jean-Baptiste. (Giudice, 1994: 119)

A intromissão abrupta de uma informação trazida para o meio do relato, que já estava bem adiantado, causa o primeiro impacto no leitor, pois destrói a significância que ele vinha elaborando pelas inferências do texto e a substitui por nova possibilidade de interpretação e de compreensão dos fatos. Esta ocorrência vai se repetir ao longo da narrativa inteira, até a última reviravolta, representada pelas informações que contrariam a biografia inicial do pintor. Este processo, que combina construção e destruição do relato, obriga o leitor a refazer, a cada momento, sua compreensão do enredo.

A utilização de um texto de biografia como *incipit* do conto assemelha-se às inúmeras apropriações feitas por artistas *pop*, como Andy Warhol, de imagens e cenas já processadas pelos meios de comunicação. Ao descobrir, de repente, que o narrador se valeu de um texto de outra natureza, ainda que este texto tenha sido escrito pelo próprio narrador, o leitor sente-se enganado. Além disso, o arranjo de dois tipos de textos de natureza diferente numa sequência do mesmo relato faz ressaltar o caráter artificial e autor-reflexivo do conto, o que provoca no leitor uma desconfiança em relação à verossimilhança.

Assim, a cada momento do relato, o esforço de construção de uma narrativa objetiva e coerente vai sendo destruído por informações inesperadas, que quebram a coerência e a previsibilidade do enredo, dois efeitos bastante valorizados numa obra realista. É o próprio narrador que vai desestabilizando a verossimilhança, à medida que aponta para a artificialidade do seu texto e para sua natureza de simulacro.

O brilho apontado pelos teóricos nas imagens hiper-reais também aparece no exagero da produção do texto, resultante do excesso de procedimentos típicos da literatura realista. Uma profusão de recuos no tempo, de resumos, de análises dos acontecimentos, de informações acerca do comportamento e das ações dos personagens, de dados sobre seus familiares, descrições sobre os *marchands*, os compradores das obras e os críticos de arte, tudo isso concorre para a criação de um discurso verossímil. Paralelamente, ocorre uma série de avanços que antecipam o clímax e preparam o desfecho do enredo. Não faltam nem mesmo os personagens que auxiliam nas antecipações, como a Tia Zuzu, que profetiza o sucesso dos quadros, e os personagens portadores de respeitabilidade, como Marianne Bogardus, a *marchand* responsável pelo reconhecimento internacional de Darbot. Do trabalho dela, profunda conhecedora das leis do mercado de arte na sociedade capitalista, que ignora completamente os críticos de arte, vem toda a legitimidade da obra do pintor inventado pelo narrador:

Descrever o trabalho subterrâneo de Marianne equivaleria a redigir um compêndio sobre a arte de vender a Arte. De um certo modo, senti-me um pouco arrasado, uma vez que Marianne Bogardus me parecia capaz de vender qualquer óleo sobre tela, fosse qual fosse a qualidade. Mas com o tempo, ela me provou que não era assim. (Giudice, 1994: 130)

A criação de inúmeras histórias engatadas na estrutura maior do texto, bem como a exploração da energia da narrativa, como havia ensinado Victor Giudice em sua oficina de ficção, constituem outros procedimentos relevantes na elaboração da verossimilhança. Ao contrário, porém, das narrativas realistas, os efeitos de real são sempre provisórios, durando até a próxima informação, que vai desestruturar a significância e apontar para outras possibilidades no enredo.

Tanto a ficção realista quanto a modernista tinham por objetivo fornecer uma análise crítica, em profundidade, do mundo e do ser humano. A narrativa hiper-realista, ao contrário, oferece uma cadeia de simulacros, artificiais e provisórios, que prendem o leitor pelo brilho e pela energia. A frase que serve de epígrafe do conto – “Eles dizem que eu pinto o nada. Mas juro que pintar o nada é um poder concedido por Deus” – funciona como um índice, que mostra o processo de criação dos simulacros. Este processo é o mesmo adotado na elaboração da narrativa. Trata-se de um ícone do modelo de representação do conto. A descrição que o narrador faz do significado e do impacto da pintura de Darbot para ele mesmo, poderia ser aplicada também para definir uma possível impressão do conto sobre o leitor:

o que chamou minha atenção foi a quantidade de telas enfileiradas entre as quatro paredes. Naquele dia me pareceram mais de mil. Não havia uma única emoldurada. Afastei a primeira, limpei superficialmente a poeira com um trapo mais empoeirado do que a tela e admirei a pintura. A luminosidade insuficiente não me permitia uma visão nítida. Arrastei-a para fora e, sob um sol de verão às quatro da tarde, fiquei deslumbrado. Para mim, a pintura não representava coisa alguma nenhuma. No entanto, as cores me feriam os olhos, como se estivessem acesas, concorrendo

com o sol que as iluminava. Era uma luz por baixo de outra. Levei um susto. (Giudice, 1994: 123)

A quantidade de informações e de procedimentos técnicos mobilizados para a composição do conto, que geram uma profusão de imagens também atrai a atenção do leitor, que vai se esforçar para limpar a poeira, imagem do excesso de significados gerados pelo acúmulo de informações, que podem dificultar a compreensão do relato. As imagens não estão emolduradas, isto é, ainda não estão acabadas nem dispostas numa perspectiva prévia, podendo por isso formar uma multiplicidade de outros sentidos, dependendo de como forem manipuladas. Quando consegue olhar melhor para a narrativa, o leitor verifica que ela não representa absolutamente nada. No entanto, fascina pelo brilho e pela intensidade da luz, da energia narrativa mobilizada na criação desta sucessão de simulacros, que geram uma pluralidade de realidades possíveis. Portanto, este nada pode se transformar em tudo. Como ocorreu com as telas de Darbot.

A interpretação acima é sugerida pelo próprio narrador, quando, a certa altura do relato, reescreve a frase anteriormente atribuída ao pintor, para aplicá-la a si mesmo: “Eles dizem que eu vendo o nada. Mas juro que vender o nada é um poder concedido pelo Demônio” (Giudice, 1994: 127).

Vender aqui tem duplo sentido. Em primeiro lugar remete ao fato de que o narrador, como bom discípulo de Marianne Borgadus, tenha se transformado, também ele, num *marchand* de sucesso. Mas vender também se refere ao fato de realizar uma narrativa com tanta habilidade e competência, que consegue mobilizar a cumplicidade total do leitor. Ao subverter as convenções literárias, o narrador induz o leitor a perceber que seu relato não fala somente do nada, isto é, do seu próprio processo de construção, mas fala também de algo importante, mostrando-lhe o modo como seu contexto político,

social e econômico é construído pela profusão de simulacros produzidos pelo sistema de comunicação a serviço do capital. Desse modo, a ficção hiper-realista de Victor Giudice adota um modelo de representação que, embora remeta imediatamente ao brilho de sua própria elaboração, também aponta, de modo sutil, para a pluralidade de mundos criados na sociedade contemporânea.

Quando a verossimilhança passou a ser o principal procedimento para a manipulação de verdades e mentiras que constroem a realidade nacional e internacional do cidadão, à qual ele só tem acesso pelos meios de comunicação; quando até a sua própria identidade é, senão construída, pelo menos percebida a partir dos padrões de comportamento e de individualidade que lhe são ditados pelas novelas, filmes, modas, instituições religiosas e educacionais, noticiários, enfim por fontes de paradigmas sociais e culturais; colocar em cena os mecanismos de elaboração e destruição da verossimilhança ultrapassa a realização de uma narrativa autorreflexiva, pois é também do mundo real, da sociedade contemporânea, que se fala.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (2011). *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica – EDUNESP.
- FOSTER, Hall (2014). *O retorno do real; a vanguarda no final do século xx*. Trad. Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Cosac Naify.
- GIUDICE, Victor (1994). *O museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã. 117-150.
- HAMON, Philippe (1984). “Um discurso determinado”, in Roland Barthes et al. *Literatura e realidade; que é realismo?* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote. 129-94.

- JAMESON, Fredric (1985). “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *Novos Estudos*, CEBRAP 12: 16-26.
- LYOTARD, Jean-François (1973). “Esquisse d’une économie de l’hyperréalisme”. *L’Art Vivant*. 36: 9-12.
- MCHALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London; New York: Routledge.
- RIFATERRE, Michel (1984). “A ilusão referencial”, in Roland Barthes et al. *Literatura e realidade; que é realismo?* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote. 99-128.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor (1975). *O universo fragmentário*. Trad. Marlon Fleischer. São Paulo: Nacional; Edusp.
- TODOROV, Tzvetan (1979). *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70. 95-102.
- ZOLA, Emile (1995). *Do romance: Stendhal; Flaubert e os Goncourt*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginarium; Edusp.

CONVERGÊNCIAS ESTÉTICAS ENTRE *O RENDER DOS HERÓIS* E *O DELFIM*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

AESTHETIC CONVERGENCES BETWEEN *O RENDER DOS HERÓIS* AND *O DELFIM*, BY JOSÉ CARDOSO PIRES

Márcia Regina Rodrigues

FCL-UNESP

RESUMO

Propomos, neste artigo, apontar marcas estéticas na peça *O Render dos heróis* a partir da perspectiva brechtiana e relacioná-las a determinadas características narrativas presentes em *O Delfim*, a fim de verificar, nessas obras de José Cardoso Pires, o que chamamos de convergências estéticas entre diferentes gêneros.

Palavras-chave: teatro épico brechtiano, dramaturgia portuguesa, romance português, convergência estética, José Cardoso Pires

ABSTRACT

In this article, we propose to point out Brechtian aesthetic marks in the play *O Render dos Heróis* and relate them to certain narrative characteristics present in *O Delfim*, in order to verify, in these works of José Cardoso Pires, what we call aesthetic convergences between different genres.

Keywords: brechtian epic theatre, Portuguese dramaturgy, Portuguese novel, aesthetic convergence, José Cardoso Pires

Jamais em completa paz com a época, dir-se-á. Sim, jamais em completa paz porque, se escrever é uma constante descoberta, uma atenta e abandonada superação do Real, entre a realidade e o escritor existirá um perpétuo movimento de aproximação e de distanciamento cuja resultante é a curva ascendente do Progresso

(José Cardoso Pires).

A experiência de José Cardoso Pires na escrita dramaturgical é vista pelos críticos como uma atividade de momento, passageira. Tanto é que no inventário de autores que escreveram para o teatro, Luiz Francisco Rebello (1984: 8) o inclui ao lado daqueles considerados “ocasionais” ou “*por acidente*”, tendo o romancista escrito apenas duas peças: *O Render dos Heróis* (1960) e *Corpo-Delito na Sala de Espelhos* (1980). Com a publicação da primeira peça, Cardoso Pires inaugura na dramaturgia portuguesa o cariz épico brechtiano, dando novo alento ao teatro tão silenciado pelo regime salazarista:

Não só a crítica dramática portuguesa do tempo foi pronta em reconhecer na peça de Cardoso Pires [*O Render dos Heróis*] o modelo brechtiano, como também outros dramaturgos se apressaram a seguir o mesmo tipo de teatro, que significava afinal uma forma de resistência velada à ditadura então vigente (Delille, 1991: 45).

O modelo brechtiano de teatro, a partir da experiência de José Cardoso Pires, passou a ser uma nova tentativa estética na dramaturgia de Luís de Sttau Monteiro (*Felizmente há luar!*, 1961), Bernardo Santareno (*O Judeu*, 1966), Fernando Luso Soares (*A outra morte de Inês*, 1968, e *António Vieira*, 1973), Miguel Franco (*Legenda do Cidadão Miguel Lino*, 1973), dentre outros. Tanto *O Render dos Heróis* como as peças desses autores apresentam no

entrecho acontecimentos históricos a fim de provocar a reflexão do momento presente, com o claro objetivo de despertar o senso crítico do espectador em tempos de ditadura.

Oito anos depois da publicação de *O Render dos Heróis*, Cardoso Pires torna-se também o autor responsável por inaugurar o Pós-Modernismo – ou Post-Modernismo, como quer Arnaut (2002) – no romance português com a publicação de *O Delfim*, obra que “re-inventa” as tradições estéticas e “verdadeiramente inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa post-modernista, norteados pelos ventos que, por terras norte-americanas, se faziam já sentir desde o final da Segunda Grande Guerra” (Arnaut, 2002: 79-82). Entre essas duas obras de Cardoso Pires, está a publicação do romance *O Hóspede de Job* (1963) que em certa medida “antecipa alguma coisa do que virá a ser, posteriormente, o apanágio da estética post-modernista que percorrerá a tessitura romanesca de *O Delfim*” (Arnaut, 2002: 84), de modo que dentro do conjunto de obras do mesmo autor, ainda que em diferentes gêneros, a expressão estética vai sendo delineada a partir de recursos literários por ele aproveitados anteriormente.

Nesta perspectiva, acrescentamos que em *O Delfim* há características estéticas que já haviam aparecido na obra teatral do autor. Se no referido romance vemos “contaminações inter-genológicas” (Arnaut, 2002) como, por exemplo, a do teatro, com a introdução de indicações cênicas e apartes, na peça *O Render dos Heróis* encontramos textos narrativos bem mais característicos da prosa de ficção que da literatura dramática, mostrando que no seu processo criativo, fosse na elaboração de romance ou de peça de teatro, o autor experimentava a mescla de gêneros.

Tanto a peça, *O Render dos Heróis*, como o romance, *O Delfim*, apresentam a mesma vertente ideológica e crítica social – no caso do romance, provenientes do empenhamento dos neo-realistas (Arnaut, 2002: 85); no do teatro, pela apropriação da teoria de Brecht –, de

forma mais ou menos explícita. Esteticamente as duas obras convergem para a reinvenção das formas e estruturas e apresentam características comuns. Assim, ao apontarmos marcas estéticas na peça *O Render dos Heróis*, a partir da perspectiva brechtiana, verificamos ser possível relacioná-las a determinadas estruturas encontradas em *O Delfim*, constituindo o que chamamos convergências estéticas em diferentes gêneros entre obras do mesmo autor.

DO TEATRO ÉPICO BRECHTIANO ÀS MÁSCARAS COMO DISTANCIAMENTO

Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas encenadas (Bertolt Brecht).

Verdade seja que o ambiente é favorável às máscaras. Às máscaras do Delfim e doutros. Não estará o próprio narrador escondido atrás dum sorriso de escritor-furão e de Sherlock aprendiz para, mais à vontade, distanciando-se, ir comentando o que relata? (José Cardoso Pires).

Publicada em 1960, *O Render dos Heróis* tem como base os acontecimentos históricos relacionados à revolta popular conhecida como Maria da Fonte, ocorrida em 1846, deflagrada pelas tensões sociais remanescentes das lutas liberais em Portugal. Estruturalmente, a peça apresenta prólogo, três partes e epílogo. As personagens históricas são, em geral, referidas nos diálogos das personagens fictícias ou aparecem como figuras caricaturadas no final da peça, na “apoteose grotesca”, assim designada pelo autor. A matéria histórica aproveitada na composição do entrecho abrange a narração dos primeiros motins dos revoltosos, a propagação da revolta, as conseqüências políticas

e sociais do movimento, a interferência estrangeira no conflito e, no desfecho da peça, o retorno dos Cabrais¹. Encenada em 1965 pelo Teatro Moderno de Lisboa,² *O Render dos Heróis* representou um momento importante na história do teatro português, pois foi uma das poucas peças de cariz épico-brechtiano da dramaturgia nacional a alcançar as tábuas do palco durante a ditadura.

Como se sabe, e aqui sintetizamos, o ponto fulcral da proposta brechtiana de teatro é a de que o palco e a sala de espetáculos não devem produzir nenhum clima de magia, nenhum “campo de hipnose”, nenhuma forma de ilusão, e “a propensão do público para se entregar a uma tal ilusão deve ser neutralizada por meios artísticos” (Brecht, 2005: 104), dentre eles, a narração como recurso de interrupção da ação cênica, com a finalidade de provocar um estranhamento e, com isso, despertar no espectador um senso crítico para análise e reflexão da cena apresentada. Assim como a narração, há uma série de recursos que objetiva alcançar o *Verfremdungseffekt*,³ isto é, o *efeito de distanciamento*, elemento caracterizador do estilo de representação épica brechtiana. Nesta perspectiva, esse tipo de teatro apresenta uma função pedagógica como salienta Anatol Rosenfeld (2006: 151):

1 António Bernardo da Costa Cabral, nomeado ministro do Reino em 1842, e seu irmão José Bernardo da Silva Cabral; daí a designação governo dos Cabrais ou Cabralismo.

2 De acordo com a base de dados do Centro de Estudo de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *O Render dos Heróis* estreou em 01/02/1965, com encenação de Fernando Gusmão, música de Carlos Paredes, tendo no elenco Rui de Carvalho, Rogério Paulo, Carmem Dolores, Morais e Castro dentre outros (CET-Base – Reg. 4866).

3 Das várias traduções para o português do termo *Verfremdungseffekt*, com que Bertolt Brecht designa o princípio básico de seu teatro, encontramos “efeito de distanciação”, “estranhamento”, “efeito-V”, “alienação” e “distanciamento”.

Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguravam familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora.

Dentre os recursos propostos por Brecht, como “meios deliberados de interrupção da peça” (Willett, 1967: 220), aparecem no palco as canções, os coros, a projeção de filmes, certos elementos gráficos – cartazes, legendas, tabuletas –, todos eles utilizados com a intenção de causar a sensação de estranhamento no espectador, levando-o ao distanciamento crítico. Muito embora esses recursos constituam pressupostos que dizem respeito mais à encenação e à atuação do ator, eles podem aparecer indicados no texto de uma peça, numa construção dramatúrgica em que a narração se sobressai. É o caso da peça de Cardoso Pires que apresenta textos estruturalmente narrativos inseridos nas cenas:

Quando o coronel Matamundos deixou o terreiro dirigiu-se para o seu quartel-general, a casa do Padre Casimiro. Fracos aposentos, bem sabemos, mas guerra é guerra e cada qual sujeita-se ao que aparece. Vejamos então. O pano que abafa o resto do Vilar corre; a casa do cura aparece reduzida à sua peça essencial: um quarto. Um quarto de padre de aldeia, que é meio saleta, meio alcova, com mesa e oratório (por sinal escavacado), cama de colchão de lã por baixo do janelo. [...] Qualquer lacaio do Paço, janota de Guichard do Porto ou galego do Chiado passaria por ali cheio de medidas se descobrisse o sujeito que ressonava. E contaria a meio mundo como tinha encontrado certa noite, numa aldeia da serra, o Doutor Gaspar Benedito da Silveira, antigo provedor

da comarca de Coimbra com comissão de desembargador no Porto, lente de leis conselheiro da Banca de Lisboa.[...] (Pires, 1970: 53-54)

Apesar de haver, no trecho citado, uma descrição do quarto do padre, não se trata exatamente de uma indicação cênica e não há rubrica que explique como esse texto seria aproveitado na encenação; Duarte Ivo Cruz (2001: 307) o denominou “texto de ligação” e explica:

O Render dos Heróis recria a “Maria da Fonte” e dá-lhe a dimensão épica do movimento popular, que aliás foi. Nota-se o romancista no detalhe e na limpidez das notas de cena e dos textos de ligação, que devem constituir, na dinâmica do espetáculo, as falas do narrador.

A denominação de Cruz nos parece bastante precisa, pois define na peça o que seria a fala de um narrador, lembrando que na encenação épica qualquer ator em cena, em dado momento, pode desencarnar a personagem, dirigir-se ao público como ator e assumir a voz narrativa, podendo ainda comentar a cena apresentada. Se encarados como partes constituintes do espetáculo, esses *textos de ligação* confeririam à encenação um caráter literário, porque se distanciam da ação, descrevendo ou comentando-a, produzindo, então, o efeito de distanciamento épico-brechtiano.

Outro recurso que procura provocar o distanciamento em *O Render dos Heróis* é a utilização de títulos indicados nas cenas que iniciam cada parte da peça. Entre o prólogo e a primeira parte, há um título explicativo – “Que se passa entre 28 e 30 de Abril, nesse mesmo povoado donde partiram os fugitivos e que chamaremos do Vilar e nalgumas serranias não muito longe dali” (Pires, 1970: 15) – que confere à cena uma *feiçãõ literária*, representando um elemento estático que, por não pertencer diretamente à ação,

dela se distancia. Quando um título é inserido no espetáculo, e cenicamente há várias formas de o fazer, “o processo é suspenso na visão estática da situação” (Rosenfeld, 2006: 158), de modo que o espectador assume uma posição de observador crítico da cena a que assiste. O mesmo ocorre com as várias canções presentes em *O Render dos Heróis* que podem interromper um diálogo ou comentar uma situação, sublinhando o aspecto narrativo da fábula sempre com o mesmo objetivo de suscitar a reflexão. Até a constituição da cenografia da peça é contributo para esse propósito, pois o cenário, construído ou modificado pelas próprias personagens, tem o seu mecanismo inteira e constantemente desvendado em cena, desfazendo qualquer possibilidade de efeito de real, lembrando ao público de que ele está no *teatro*.

Numa encenação de *O Render dos Heróis*, esses recursos cênicos pontuados no texto propiciariam as condições necessárias para que o palco se tornasse um espaço da narração. Já em *O Delfim*, “por hipótese: evita-se a narração” – como afirma o próprio Cardoso Pires (2001: 144), apropriando-se da frase de Mallarmé – “com o objetivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, polimórfico”.

Publicado em 1968, no ano em que caía o ditador, mas não ainda o longevo regime político de Salazar, *O Delfim*, como se sabe e muitas vezes já se disse, reflete o microcosmo português na aldeia fictícia: a “Gafeira de nove milhões de almas” (Pires, 2001: 120). Para além disso e da intriga policial presente, o romance trata ainda da própria escrita narrativa que o constitui pela voz do narrador-personagem-escritor: “Sozinho no meu posto sobre a aldeia, sinto-me como um observador de gabinete que reconstitui um condado desaparecido” (Pires, 1983: 24). Mesmo como personagem, o narrador não se desvincula da posição de escritor:

Silêncio a seguir: uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe. Rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias esteja onde estiver. Colecionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido que controla a cena. E quem os trama é o papel, o espaço que amedronta – e aí, adeus suficiência. Não há boa memória nem gramática que os salve. Aposto que Xenofonte, apesar de patrono dos escritores caçadores, foi muito melhor furão em campo aberto do que no papiro (Pires, 1983: 32).

O *escritor-furão* é o “escritor que se adia”, como o definiu Cardoso Pires (2001: 124); ele anota todas as informações em seu caderno, documenta tudo, “à espera da oportunidade de reviver o escritor enquistado que há nele”; tal adiamento reflete-se numa economia narrativa ou numa “suspensão do facto” (Pires, 2001) e as descrições (da Lagoa, da Gafeira, das personagens todas), bem como os diálogos abundam, sem que isso descaracterize o gênero romance, este, da contemporaneidade do autor, que permite toda a sorte de caracteres que o definem como pós-moderno. Trata-se, portanto, de um romance exigente, que requer um leitor à sua altura, isto é, também ele exigente, um *leitor ideal*. Considerando o ato de escrever uma leitura – uma *leitura solidária* – como assim o quer o autor de *O Delfim*, instaura-se aí:

um jogo dialético e não uma simples acção de empatia. Será um desdobramento, se quisermos; uma recusa constante de identificação com o personagem de forma a que a voz interior dele e a do autor se realizem em paralelo e vão ao mundo, à vida. (Pires, 2001: 119-120)

Para essa recusa de identificação do leitor com o protagonista, muito mais que a caracterização do personagem, *o escritor-furão* se vale de variadas máscaras para o designar – “as polinomásias do Palma Bravo” (Pires, 2001: 138) –: “Engenheiro Avicultor”, “Undécimo”, “Engenheiro Anfitrião” e o mesmo ocorre com outros personagens que habitam a Gafeira. Para a apropriação desse recurso do uso de máscaras, afirma Cardoso Pires (2001: 138) na avaliação que fez do seu próprio romance:

(...) o que o Narrador deve ter pretendido foi comentar ironicamente (criar distanciamento crítico, portanto) a atitude do protagonista, citando-o pelas máscaras com que ele enfrenta as diversas situações dramáticas. Seriam como cognomes épicos, essas denominações e cada qual relacionada a uma metamorfose do herói. De modo que aparecendo assim, tão abundantemente e em sucessão, tudo faz pensar que visam a destituir o protagonista de uma personalidade constante e coerente.

Tomás Manuel Palma Bravo de maneira alguma se configura como herói – pelo menos no sentido clássico do termo –, ele está mais para anti-herói, da mesma forma que o Falso-Cego de *O Render dos Heróis*; aliás, na peça, a negação do herói é evidente, como dissemos noutra texto, lembrando ainda que o mesmo recurso do uso da polinomásia se dá na peça nas denominações da Maria da Fonte (“Maria Ricarda”, “Maria Henriques”, “Maria Angelina”) para descaracterizá-la do papel de heroína da revolta popular, pois “nunca ninguém soube ao certo quem teria sido” (Simões, 2004: 96).

Se a que seria a heroína da peça é descaracterizada como tal, a principal personagem feminina do romance também é desvinculada da figura heroica literária, ou melhor, teatral, ainda que o narrador-personagem murmure uma comparação com a personagem shakespeariana num primeiro momento para, em seguida, torná-la humana:

Arrancaram de lá o corpo de Maria das Mercês, esse espinho branco cravado no lodo, essa anêmona de cabelos soltos a tremularem na corrente. Ofélia, murmuro (...). Mas estes montes são pobres. Nem ao anoitecer têm grandeza para se poder entender sobre eles um importante manto de púrpura digno de dar passagem a uma Ofélia. E, francamente, só por delírio pretensioso é possível chegar a tamanha ingratidão para com Maria das Mercês, criatura humana – não dos livros. (Pires, 1983: 99)

Afinal, Maria das Mercês, no desfecho do romance, é reduzida pelo narrador-personagem, com um certo sarcasmo, diríamos, a uma “Ofélia local” e Cardoso Pires a denomina “Ofélia de Província” nos seus comentários sobre *O Delfim*:

Ou fui eu que não apanhei muito bem a ironia cinzenta do Narrador? Mas não: está lá, na maneira como ele improvisa sobre a respeitável bibliográfica detectivesca e na irreverência com que trata a “Ofélia de Província”, estendendo-a em leito de morte, numa grinalda de cabelos à tona na lagoa. (Aqui para nós, uma afogada com os cabelos a flutuar não lembra ao Diabo. Só por desrespeito às leis do natural e à memória duma trágica se deturpa com tanto à-vontade. E quanto a chamar-lhe Ofélia, pior: mais consideração por Sir William, ao menos isso. (Pires, 2001: 142)

O tom paródico na obra de Cardoso Pires frequentemente se associa ao grotesco, ainda mais quando os protagonistas da cena são aqueles inflamados pela autoridade, resultando daí a crítica explícita ao Poder através da sátira. Na cena da noite de Natal, Tomás Manuel, querendo seguir uma tradição “da antiga herança de dez avós delfins” em que se divinizava a figura do Chefe (Pires, 2001: 136), reúne os trabalhadores de fora, os empregados da casa, um moço da lavoura e um grupo de velhos para a ceia, regada a whisky e champagne,

mas, nesta altura, ao decadente anfitrião já não restava mais nada além de relíquias inventadas e, como os velhos presentes que mal se aguentam, o resultado do festim “acaba no grotesco, na paródia cruel em que descambam todas as reimplantações de rituais em contextos que já lhes são alheios” (Pires, 2001: 136).

Esse mesmo tom paródico aparece em *O Render dos Heróis*, na “apoteose grotesca”. Se na peça a paródia resulta no grotesco figurado nas autoridades do Poder o mesmo ocorre em *O Delfim*, mas, no romance, de forma mais atenuada e apresentado às camadas, nas descrições e expressões do narrador-personagem/“escritor-furão”. Seja como for, o expediente é o mesmo que compõe diferentes obras de gêneros distintos.

CONVERGÊNCIAS ESTÉTICAS

Vilar é um desses lugares abstratos e esquecidos no mundo.

(Pires, *O Render dos Heróis*).

*Pois sim, mas agora o largo é o que se vê (...).
Por isso ele se mostra tão triste e paciente no seu silêncio,
e, mais que paciente, esquecido da aldeia.*

(Pires, *O Delfim*).

O Render dos Heróis e *O Delfim* se aproximam tanto pela vertente ideológica quanto pela construção das estruturas formais, pois a peça alcança o distanciamento crítico por meio de recursos do teatro épico que têm a mesma função de certas características encontradas no romance.

Os recursos cênicos de caracterização épica em *O Render dos Heróis* apresentam como principais funções a interrupção do fluxo da sequência cênica, a quebra da quarta parede e coloca à mostra a construção teatral a fim de despertar o espectador para a análise crítica da realidade, tirando-o da passividade implicada num processo de identificação do drama convencional que o teatro brechtiano irá negar.

A peça, de caráter estritamente narrativo, já no prólogo desvenda a construção cênica, o espaço fictício:

Conta-se que certa mocinha, na ânsia do desespero, se quis lançar a um barranco – isto é: do palco para baixo – e que a muito custo foi salva por aquela multidão tresnoitada que bem ou mal, sempre conseguiu escapar à ameaça do feroz cornetim. (Pires, 1970: 13)

Assim também acontece no antecapítulo de *O Delfim*, o narrador-personagem nos dá pistas das suas referências para a escrita do romance como as anotações de suas conversas com Tomás Manuel registradas um ano antes, a sua consulta à *Monografia do Termo da Gafeira*; apresenta-se (na primeira pessoa): “Sou um visitante de pé [...], um Autor apoiado na lição do mestre”; distancia-se (na terceira pessoa): “Temos, pois, o Autor instalado numa janela de pensão de caçadores” e revela o título do livro que lemos: “[...] e sulcaria o pó com esta palavra: Delfim” (Pires, 1983: 1-2). Se em *O Delfim* o leitor é convidado a adentrar nos “bastidores da ficção”, ao espectador da peça lhe é descortinada a construção teatral, como temos dito.

Os espaços – seja “lagoa”, “largo e a sombra da muralha”, “Gafeira” –, ainda que “abstractos e esquecidos no mundo” como o Vilar, concentram em si direta ou indiretamente a representação do lugar onde se institui o Poder e tudo o que ele representa. O largo e a sombra da muralha se revelam “pregnantes de significados de

opressão, de alienação e de crítica social que se estende, como não podia deixar de ser, ao macrocosmo português” (Arnaut, 2002: 91); na peça, o mesmo ocorre com o Vilar, cujas características também o definem como lugar de opressão – é no Vilar que estão Matamundos e seus homens, fiscais e cobradores de tributos – e de alienação pela forma como é descrito:

Vilar à letra quer dizer “povoado”, pouco mais que um lugarejo. Embora crescido, com regedor, igreja e padre-mestre, juridicamente aldeia, Vilar é um desses lugares abstractos e esquecidos do mundo. Não tem correio regular, ao menos de semana a semana, nem largo de feira. Tem um terreiro acanhado, com o competente cruzeiro, onde fazem alto as pobres procissões esfiapadas que, no correr do ano, vão cumprindo o calendário da diocese. Estamos a ver a Praça: pequena e desnudada, um cruzeiro à esquerda, casa do cura à direita. E disse (Pires, 1970: 16).

As citações e também alusões que aparecem na peça vão desde poemas de Afonso Duarte (1884-1958) a textos populares coletados pelo historiador do século XIX, Oliveira Martins (1845-1894)⁴, e compõem a série de canções, recitações e coros de *O Render dos Heróis*, declamados e cantados por diferentes personagens. Vejam-se, por exemplo, “umas trovas” cantadas na primeira parte da peça pelo Falso Cego, cuja autoria – Afonso Duarte – não é mencionada; porém, na cena VII da terceira parte, quando Maria Ricarda recita um poema em castelhano, o Falso Cego tira-lhe o livro das mãos da moça e lê na capa: “Santa Teresa, monja de Ávila” (Pires, 1970: 223), informando a autoria dos versos. Em outros momentos, a

4 Essas informações são dadas à parte, isto é, fora do texto da peça, no final do livro *O Render dos Heróis*.

citação pode ser reconhecida por um espectador mais familiarizado com a história nacional, o que talvez seja o caso do Hino da Maria da Fonte, cantado pela tropa e, em certo momento, parodiado pelo bêbado Soldado-Sentinela. Da mesma forma acontece com os muitos ditos populares inscritos nas falas e o aproveitamento de textos da cultura popular do século XIX – alguns deles registrados pelo historiador Oliveira Martins – que mantêm na peça a mesma função crítica por via da sátira:

Aprende , Rainha, aprende
 Mede agora o teu poder,
 Tu dum lado o povo doutro
 Qual dos dois há-de vencer.
 (Pires, 1970: 239).

Ora, o caráter ideológico que perpassa estas citações ou alusões – como na passagem acima – parece-nos ser o mesmo revelado pelas transcrições ou apropriações de outros registros, apontados por Arnaut (2002:103), no romance:

(...) o discurso do narrador de *O Delfim* surge impregnado de ilações de cariz ideológico, também as outras vozes com as quais se estabelece a linha dialógica (...) revelam nitidamente uma linguagem ideologicamente saturada, passível de ilustrar uma visão de mundo onde os mais fortes exercem o seu domínio sobre os mais fracos.

As citações, sendo elas passíveis ou não de reconhecimento por parte do receptor, colaboram tanto para a construção essencialmente narrativa da peça como para a sua figuração cênica. Exemplo disso é a “apoteose grotesca”, no epílogo, que apresenta no palco caricaturas das personagens históricas como aquelas que apareciam

no “Suplemento Burlesco” de *O Patriota*, jornal de oposição ao Cabralismo, que frequentemente mostrava Costa Cabral travestido de Cabra, como relata Oliveira Martins (1895: 269-270):

O Suplemento Burlesco, em lithographias toscas e caricaturas grotescas insultava diariamente os Cabraes e a sua gente, mostrando que o antigo genio soez da satyra portugueza não se extinguiu. Aqui vinha o *Triumpho do Chibo*: um bode (o conde de Thomar) com um sacco aos hombros e o letreiro *roubo*; o chibo sobre um andor que é um cofre, o Thesouro, levado por Saldanha e por José Cabral, o dos conegos, de vestes talaes (...).

Assim, na cena final da peça, seguem num cortejo Costa Cabral e seu séquito assemelhados àquelas personagens históricas caricaturadas no referido jornal:

Entra o andor de Costa Cabral:

É uma arca descomunal, a letras garrafais – “ARCA DO TESOURO” – e sustentada por quatro varas. A uma vem Stanley; a outra um sujeito vestido de cónego com uma legenda ao peito – “ZÉ (DOS CÓNEGOS) DA SILVA CABRAL, REI DO NORTE”; à terceira aparece um velho com uma casaca vestida às avessas e um dístico – “SALDANHA” [...] Costa Cabral vem no cimo do andor à sombra de uma grinalda onde se lê: “António Bernardo da Costa Cabral”. Está vestido de bode, com um rabo terminado em seta como o dos mafarricos; distribui cortesias a torto e a direito. (Pires, 1970: 51-52)

A figuração caricatural das personagens históricas na “apoteose grotesca” torna ainda mais ridículo o cortejo das autoridades do Poder, revelando a crítica ao contexto político de Portugal de 1847, com a volta dos Cabrais, através da sátira. Como constructo da peça,

Cardoso Pires se apropria da descrição das caricaturas das personagens históricas do século XIX e a transforma em indicação cênica que, por sua vez, será recriada na encenação, no espetáculo propriamente dito; dessa forma, o autor cria, a partir da alusão, uma cena teatral “para a mesma matéria criticada na contemporaneidade do acontecimento que agora é passado (histórico)” (Rodrigues, 2010: 103).

As formas estéticas, em *O Render dos Heróis* e em *O Delfim*, parecem percorrer o mesmo caminho, pois as técnicas adotadas na peça e no romance guardam entre si alguma semelhança quanto à elaboração, à função e ao efeito pretendido, independentemente do gênero a que pertencem. Além disso peça e romance apresentam as formas convencionais de um e outro gênero: encontramos diálogos apresentados como cenas de teatro no romance e passagens em prosa narrativa na peça. Há, nas duas obras, citações e alusões originárias dos mesmos tipos de textos (jornalísticos/científicos/literários); considerações ou comentários que são inseridos no romance por meio de rubricas e na peça através do texto em prosa narrativa; o romance incorpora títulos e textos de jornais e a peça as caricaturas de personagens históricas publicadas nos jornais da época (século XIX); por fim, romance e peça criam um espaço fictício, representando simbolicamente um país oprimido pelo Poder. Se em *O Delfim* há um mistério em torno da morte de Maria das Mercês, fato que dá ao romance uma proximidade com a narrativa policial; na peça, apesar de não chegar a tanto, há também um suspense em relação à identidade da Maria da Fonte; no romance, “configura-se, ao fim e ao cabo, um leque de conjecturas que minam a hipótese de se admitir a existência de uma única verdade acerca do ocorrido” (Petrov, 2000: 183), na peça ocorre o mesmo.

Alguns dos recursos utilizados na referida peça para propiciar o distanciamento brechtiano aparecem como técnicas mais bem elaboradas na construção do romance do mesmo autor. Assim,

a frequente interrupção da sequência cênica – com a inserção de canções, títulos, legendas, figuração grotesca etc. – que apontamos na peça é transplantada de forma mais refinada para o romance, convertendo-se numa “descontinuidade” narrativa dada pela polifonia.

Cardoso Pires alcança inovação das formas com *O Render dos Heróis* e com *O Delfim* a partir da inserção de recursos (épico-brechianos no caso da peça e pós-modernistas no do romance) que ainda não haviam aparecido na dramaturgia e na literatura produzidas em Portugal antes da publicação dessas obras. No campo estético, peça e romance dialogam entre si, resultando numa contaminação de gêneros que se dá pela deliberada transgressão de fronteiras.

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BRECHT, Bertolt (2005). *Estudos sobre Teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO. Disponível em <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=4866> [consultado em 05/01/2018].
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do teatro português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1991). “Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974: um capítulo da história da resistência salazarista”, in Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do pobre B. B. em Portugal*. Aveiro: Estante. 27-58.
- MARTINS, J. P. Oliveira (1985). *Portugal contemporâneo*. Disponível em <http://www.purl.pt/158> [consultado em 27/12/2017].

- PETROV, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Miraflores: Difel 82 – Difusão Editorial.
- PIRES, José Cardoso (1970). *O Render dos Heróis*. Lisboa: Moraes Editores [1960].
- PIRES, José Cardoso (1983). *O Delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira [1968].
- PIRES, José Cardoso (2001). *E agora, José?* Lisboa, Moraes Editores [1977].
- REBELLO, Luiz Francisco (1984). *Cem anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora.
- RODRIGUES, Márcia Regina (2010). *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: O Render dos Heróis, de Cardoso Pires e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro*. São Paulo: Cultura Acadêmica.
- ROSENFELD, Anatol (2006). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- SIMÕES, João Gaspar (2004). *Crítica VI: O teatro contemporâneo (1942-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- WILLET, John (1967). *O teatro de Brecht*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.

ARQUIVO

Texto extraído de:

“VIAJANDO COM GARRETT PELO VALE DE SANTARÉM (ALGUNS ELEMENTOS PARA A HISTÓRIA INÉDITA DA NOVELA DE CARLOS E JOANINHA)”

Actas do V Colóquio Internacional de Estudos

Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966, vol. IV, pp. 163-192.

O texto de Ofélia Paiva Monteiro que seguidamente se reproduz, extraído de um ensaio publicado em 1966, marca o início de um longo e apaixonado convívio com a obra maior de Almeida Garrett. Sobre *Viagens na Minha Terra* legou-nos a ilustre Professora um conjunto de estudos interpretativos e analíticos indispensáveis ao conhecimento da obra e do seu autor, que viriam a confluir na monumental edição crítica, vinda a público em 2010.

Viajando com Garrett pelo Vale Santarém transporta-nos, como o subtítulo indica (*Alguns elementos para a história inédita da novela de Carlos e Joaninha*), à proto-história da narrativa encaixada e das suas personagens, colhida nos manuscritos do escritor. Ofélia Paiva Monteiro dedicava-se então ao estudo minucioso do espólio documental guardado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, principal base de trabalho da sua tese de doutoramento, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, defendida em 1972. Nesse enorme manancial de autógrafos, «percorrido com paciente e comovida atenção», como refere na parte inicial do texto, encontrou fragmentos de narrativas de diferentes épocas – algumas apenas esboçadas ou com anotações em papéis dispersos – que lhe permitiram estabelecer nexos produtivos com os romances posteriores.

É desses nexos temáticos e compositivos que trata o presente ensaio, incidindo particularmente na história da Casa do Vale. A novela inserta em *Viagens* representa, nas suas palavras, «a maravilhosa cristalização que polarizou, organizando-as finalmente num todo *poético*, pequenas ideias romanescas, fragmentárias e díspares, que no decorrer de vinte anos tinham perpassado, aliadas a vivências pessoais, no espírito vibrátil de Garrett». Na verdade, as “pequenas ideias” são testemunhos importantes da germinação de uma obra que ocupa um lugar indelével no Romantismo português e no nosso património literário. Mas só um conhecimento muito íntimo e perspicaz do autor permitiu à investigadora identificar essas ideias, interpretá-las e finalmente associá-las num *tudo* hermenêutico também ele orgânico e iluminador.

Memórias de João Coradinho, *Duas Irmãs* e *As três Cidras do Amor* são os textos inacabados que manifestam de forma mais expressiva os antecedentes da história de Carlos e Joaninha: plasmando-se em diferentes géneros novelísticos, têm em comum a opção por matéria diegética de atualidade – e esta incursão pioneira na contemporaneidade está devidamente contextualizada nas primeiras páginas do ensaio. Segue-se uma análise detalhada da construção das personagens que prefiguram, de modo embrionário, alguns dos conflitos dramáticos reconhecíveis nos heróis de *Viagens*: o desencontro emocional, a polivalência afetiva, o confronto entre a verdade natural e o artifício social. Temas recorrentes do imaginário romântico (macro-signos, diríamos hoje) mas, ao mesmo tempo, reveladores da grande plasticidade do autor na criação de ambientes e de caracteres verosímeis, elaborados com subtilidade e bem adaptados à realidade portuguesa.

No passo selecionado Ofélia Paiva Monteiro alarga a análise temática ao conjunto da obra garrettiana, salientando a sua coerência e a organicidade. Articula-a ainda com a experiência vivencial

do autor, apoiando-se na teoria do ‘mito pessoal’, difundida na altura pela psicocrítica de Charles Mauron. A terminar reafirma-se o interesse da investigadora na publicação integral dos inéditos revelados ao longo do ensaio; esse desiderato cumpriu-se em 2015, com a edição do volume *Fragmentos Romanescos*. Concluía-se assim a parte consagrada à narrativa do projeto de uma vida universitária em que tanto do seu saber empenhou: a Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett.

Maria Helena Santana

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO (1935-2018)

Principais ensaios sobre a novelística de Garrett:

“Viajando com Garrett pelo Vale de Santarém (Alguns elementos para a história inédita da novela de Carlos e Joaninha)”, separata de *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1966 (vol. IV, pp. 163-192).

Viagens na minha Terra, de Almeida Garrett (introdução, seleção, notas e glossário de Ofélia Paiva Monteiro), 2 vols., Coimbra, Col. Literária Atlântida, 1960-61; 2.^a ed., revista e aumentada, 1973.

“Algumas reflexões sobre a Novelística de Garrett”, in *Colóquio/Letras*, n.º 30, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 13-29.

“Ainda sobre a coesão estrutural de *Viagens na Minha Terra*”, in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 572-579.

‘*Viagens na Minha Terra*’: o nascer da modernidade literária portuguesa, vol. III da edição fac-similada promovida pela Casa da Imprensa, Lisboa, 1993.

“*Helena*: os dados e as incógnitas de um enigma romanesco”, in *Leituras (Revista da Biblioteca Nacional)*, Lisboa, nº 4 (consagrado a Garrett), 1999, pp. 147-174.

“A renovação garrettiana do português literário”, in *Garrett às Portas do Milénio*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp. 15-33.

“Garrett e a narrativa romântica portuguesa”, in *Actas do Colóquio No Limite dos Sentidos*, ABRAPLIP, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2005. Edição electrónica (CD-ROM).

“Garrett como personagem: da biografia à ficção”, in *História Romanceada ou Ficção Documentada? Olhares sobre a Cultura Portuguesa* (coordenação de Maria das Graças Moreira de Sá e Vanda Anastácio), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009, pp. 23-41.

Viagens na minha Terra, Edição Crítica (Estabelecimento do texto, Introdução e Notas), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. “Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett”, 2010, 533 pp.

Estudos Garretianos, Rio de Janeiro, EdUERJ (Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), 2010, 282 pp.

Fragments Romanescos, Edição Crítica por Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana (Estabelecimento do texto, Introdução e Notas), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. “Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett”, 2015, 343 pp.

o de tantas cenas das *Viagens*, onde entra a figura austera e quase ameaçadora do monge. De outras vezes, porém, só uma rápida alteração do rosto da velha denuncia pateticamente uma convulsão súbita do coração. Quando Ansur lhe perguntou um dia, a respeito das «três cidras do amor», se eram na verdade filhas de D. Murça, «a velha hesitou, correu-lhe o corpo um estremeção violento que lhe veio acabar nas pontas da barba e do nariz que vibraram como duas pernas de rã numa pilha voltaica» (1). Ora também o frade traía por vezes a agitação interior que trazia sob a carapaça aparente da dureza ameaçadora por um gesto ou um estremeçimento que vivificam a sua figura, muito recortada do figurino romântico convencional (2).

Tudo quanto afirmámos nos permite concluir neste momento que, visionadas as intrigas e as personagens dos três romances apontados — *Memórias de João Coradinho*, *Duas Irmãs* e *As três Cidras do Amor* —,

que já apodreceu em tudo o mais, que já o comem, sem o ele sentir, os bichos todos da destruição... este cadáver tem um único ponto vivo no coração... e o dedo do teu egoísmo aí foi tocar, oh mulher!... Pecado que estás sempre contra mim! Justiça eterna de Deus quando serás satisfeita?» / Rompera na maior violência a voz do frade, mas descaiu num tom baixo e medonho ao fazer esta última imprecação misteriosa. As derradeiras sílabas quase lhe morreram nos beiços convulsos, e ao balbuciá-las deixou-se cair, exausto e como quem mais não podia, na cadeira que Joanhinha lhe chegara.

(1) Cf. *Viagens*, p. 123: «Amarelo, roxo, pálido, o frade tremia: sumiram-se-lhe mais os olhos e faiscavam lá dentro como duas brasas; fez um esforço sobre si mesmo para falar, e disse com uma voz cava e cavernosa como de sepulcro: — «Pois pergunto, sim; e permita Deus!...»

Não se estranhe a comparação, inesperada talvez, das vibrações das narinas da velha com as das pernas de uma rã numa pilha voltaica (as rãs tinham efectivamente sido utilizadas nas primeiras experiências com pilhas eléctricas). Garret, dotado de uma sensibilidade extremamente vibrátil, recorreu muito frequentemente a imagens ligadas com a electricidade para mostrar os efeitos das paixões, ou a força comunicativa dos acontecimentos. Só alguns exemplos (a paginação diz respeito à ed. das *Obras Completas* de Garrett, em 2 vols., por. T. Braga, 1904):

«Um só povo do antigo mundo se isolou completamente da força eléctrica da revolução francesa» (*Portugal na Balança da Europa*, II, 538).

«A Revolução dos fins do século XVIII fora uma *detonação eléctrica*, que se comunicava, crescia, e crescendo destruíra e abrasava: a do princípio do XIX era uma força magnética, valente, poderosa sim mas serena, que chamava mas não impelia, atraía mas não centelhava» (*Ibid.*, 546-547).

«(...) que prodígio / Que eléctrico poder veio acordar-me / Deste morto letargo?» (*Lírica de João Mínimo, A Lira do Proscrito*, I, 93).

(2) Cf. *Viagens*, p. 134: «Joanhinha corou até o branco dos olhos... Inda bem que a não podia ver a avó! Mas viu-a Fr. Dinis, e com a mão trémula e os olhos arrasados de água lhe fez um mudo e expressivo sinal de aprovação e agradecimento».

Garrett trazia no seu espírito quase todos os temas e personagens da futura novela da Casa do Vale. A fulcral oposição entre natureza e sociedade, vira-a já nos vários ângulos por que ali, simultaneamente, seria focada: autenticidade-artifício, unidade interior-polivalência afectiva, simplicidade portuguesa-requinte britânico; Joanhina se chamava já a encarnação da gentileza natural; Carlos estava pre-vis'ionado em Ansur, na sua «extravagância»⁽¹⁾, nos seus três amores sucessivos, na história criminosa da sua família; a avó e Frei Dinis estavam anunciados ambos na estranha Raula; enfim, já Garrett reconhecera a possibilidade de buscar no contemporâneo vivido pelo criador os elementos da sua ficção. E que, nas vésperas da composição das *Viagens*, todo este mundo romanesco se lhe agitava na imaginação, ansiosa de plasmarse em fruto mais sazonado, provam-no factos já mencionados, como o de escrever ainda em 1843 planos e fragmentos de *As três Cídras*, ou de ter idealizado, cerca dos anos 40, a peça *O Tanoeiro de Lisboa*, onde reaparecia Joanhina. Uma terceira prova, não mencionada ainda, está num breve apontamento lançado no verso de uma carta de Castilho de 10 de Maio de 1842⁽²⁾, que revela curiosamente, como vamos ver, ter-se mantido até esta data na sua imaginação a intriga de *Duas Irmãs*, acrescida embora de novos elementos:

«No outro dia de madrugada o inglês a tomar o fresco, e o Comendador trava amizade — passeio a Colares com as damas — encontro com Aires — (*riscado* vem a Sitiais).

— À noite em Sitiais percebe-se que Carlos está ferido — Passeio explicação — o inglês.

Maria, cujo marido está na província e é miguelista, tem uma secreta paixão por Carlos. Este namora Emília para incubrir (*sic*)».

Surpreendentemente, Emília é mulher de um miguelista, Ernesto passou a chamar-se Carlos e é ferido — como o herói das *Viagens* — talvez num recontro entre absolutistas e liberais! Este enriquecimento da intriga sentimental de *Duas Irmãs*, primitivamente colocada em 1813, com perspectivas oferecidas pelo enquadramento socio-político contemporâneo fora consequência sem dúvida de se ter entretanto radicado no espírito de Garrett a ideia de evocar em romance, antecipando-se luminosamente a Camilo, Júlio Diniz ou Eça, a complexa política portuguesa

(1) Dizem os soldados de Carlos, comentando os actos do seu oficial (*Viagens*, p. 158): «A menina dos rouxinóis? Essa é maluca». — «Gosta delas assim, que ele também o é».

(2) Ms. 131 (n.º 17) do espólio.

saída da Revolução de 1820⁽¹⁾. No verso de um ofício de Rodrigo da Fonseca Magalhães, de 20 de Dezembro de 1839⁽²⁾, deparámos efectivamente com este surpreendente plano de «novela contemporânea», bastante, na escassez dos seus dados, para deixar ver quanto Garrett agudamente buscaria as implicações sociais na análise das crenças políticas das personagens:

«Novela contemporânea

Um fidalgo antigo, um título, mas da pequena nobreza do Minho emigrou. À volta deixou-se fazer barão por fraqueza. Volta com uma filha para a terra acompanhada de uma demoiselle de companhia francesa — Arranja a sua casa à francesa ou à inglesa — Quer-se fazer liberal como o povo. — o abade é cismático — O cirurgião liberal — Sobrinho do abade que tem grande passal é rico — Filha do cirurgião. — Eleições — Pela Revolução de Setembro — Barão é cartista — Sobrinho do abade setembrista — O cirurgião setembrista puro — Comendador que depois se faz cabralista em 1842. O sobrinho do abade contra».

Ora, fundindo o flutuante e paradoxal mundo afectivo de *Duas Irmãs* com este romance político que imaginara, Garrett realizava a última etapa da gestação que conduziria às *Viagens*: a que inseria num contexto socio-político actual os casos sentimentais que lhe povoavam a imaginação, enriquecendo-os, com esse enquadramento, de novos significados ainda.

Entre 1845 e 1846, cristalizavam — enfim! — na novela da Casa do Vale todas as ideias romanescas que, à procura de forma, traziam de há muito preme a imaginação de Garrett. Que efeito verdadeiramente catártico lhe não terá trazido a criação! As obsessões ganhavam enfim existência literária, os símbolos dispersos por várias intrigas fundiam-se em silhuetas vivas que dialogavam e se organizavam numa história simples e grande, amalgamada com vivências pessoais. Carlos foi então o fruto de uma dolorosa história, como Ansur, que o desenganou e o revoltou, qual João Coradinho; servindo a causa liberal, quis «subir», como Gil, desandando em «barão»; perdera-se, fragmentando a personalidade, nos perigos atraentes do amor frívolo e das fatuidades elegantes, como Emília; apaixonara-se,

(1) Não esqueçamos que Garrett tivera em mente ser o historiador do seu tempo. Ao reeditar em 1843 *Adozinda*, anuncia para o fim do ano a publicação de um trabalho que por então o ocuparia intensamente — *Vinte anos da História de Portugal* — período que começa em 1820 e chega aos dias de hoje» (*O. Completas*, ed. 1904, vol. II, p. 331). E na *Memória ao Conservatório* sobre *Frei Luis de Sousa*, do mesmo ano, diz estar empenhado na redacção da crónica de D. Pedro IV (*ibid.*, p. 774).

(2) Ms. 131 (n.º 22-A) do espólio.

Novella contemporânea

O Sr. pedalço antigo, seu título, em um dos
 p^{os} papeis de est^a comarca. A volta de est^a
 se fosse barão p^o francês. A volta em uma
 p^o p^o, a terra acompanhada de uma semelhança
 de nome francês - Arranja o seu com a p^o
 de a inglês - O Sr. se fosse liberal em o país
 - O abade é schismático - o cirurgião liberal -
 Sobr^o, ~~o~~ do abade é um grande sapient
 é vivo - Filha do cirurgião, - Eliza - Sobr^o
 Revolução a 7^o - Barão é costado - Sobr^o do abade
 7^o - O cirurgião p^o puro Comendador é de p^o
 de se instalou em 1842. O Sobr^o do abade costado

For. 5 — Apontamento lançado por Garrett no verso da carta de Castilho de 10 de Maio de 1842.

No outro dia de madrugada o inglês, a trouxa
 o ferro, e o Com^o tomou a vista - papeis
 a lollun, com as Saus - unacho com
 Agres - ~~sem a lollun~~ 40

- A noite em lollun, percebeu
 q^o Carlos está feido - papeis explicam
 - o inglês

1	2	5
4	0	5
4	5	
7	0	
2	5	

Ullan, cujo marido está na provincia
 e é misquelito, tem uma filha
 pariu p^o Carlos. Este namora Saut
 p^o incubir.

For. 6 — Apontamento lançado por Garrett no verso do ofício de R. da Fonseca Magalhães, de 20 de Dezembro de 1839.

como Ansur, por três mulheres, vítima da sua polivalência interior; Georgina, a terceira, amara-o, como Comba a Ansur; mas só o Vale rústico, natural e português, com a sua Joaquina, inocente e amante como a das *Memórias*, eram para ele a verdade mais recôndita do seu coração; «matando-a» ao fugir da sua casa e do seu Vale, Carlos, vítima da sociedade como Gil ou o pícaro, negava-se à autenticidade e ao espírito: suicidara-se moralmente, cadáver que era dentro desse corpo de *barão*, integrado num mundo falso que só os contos de reis despertavam. Joaquina enriqueceu-se com os olhos verdes e os rouxinóis do Vale de Santarém; Sol, Luna e Comba passaram do século XII para a atmosfera requintada da *home* britânica, onde tinham vivido Ernesto e Lord Max; Raula cegou e quase emudeceu na velha avó, ou masculinizou-se e cingiu burel em Frei Dinis. E toda a história se vivificou ao fundir-se entranhadamente com a experiência mesma de Garrett: qual Carlos, se perdera ele entre a sombra benéfica de A. Deville e a sedução estonteante da Viscondessa da Luz; qual Carlos, fora soldado galante dos esquadrões liberais, e creia em tempos na sinceridade do seu partido; qual Carlos, dialogara também, nos anos juvenis, com um «homem de princípios austeros, de crenças rígidas, e de uma lógica inflexível e teimosa» (1), que detestava o despotismo, mas escarnecia das teorias filosóficas dos liberais como absurdas e «perversoras de toda a ideia sã, de todo o sentimento justo, de toda a bondade praticável» (2) — seu extraordinário tio D. Frei Alexandre da Sagrada Família, cujo desenho espiritual informou sem dúvida o que de Frei Dinis se faz nos capítulos XV e XVI das *Viagens* (3); como Carlos, enfim, Garrett fora também quase vencido pela engrenagem inautêntica da sociedade: meio-barão, pactuava com um governo cujas orientações não subscrevia e estava em vésperas do título de Visconde.

Foi esta longa maturação revelada pelo espólio que permitiu a Garrett esconder numa efabulação verdadeiramente novelística, com personagens vivas, acção e diálogos maravilhosamente expressivos na sua coloquialidade tão dúctil, um *imbroglio* complexo de intenções, de sentidos, de símbolos, de experiências, que na sua imaginação se vinha de há muito armazenando. Cada tentativa abortada de ficção, longe de ter sido inútil, lhe deixou um lastro de personagens, cenas e motivos que enfim conseguiram plasmar-se numa intriga tal que a todos acolhia e simultâneamente a

(1) *Viagens*, p. 110.

(2) *Viagens*, *ibid.*

(3) Estudaremos longamente a figura de D. Frei Alexandre da Sagrada Família na nossa tese de Doutoramento.

todos adensava pelas oposições significativas que se estabeleciam na estrutura da novela. Por isso dissemos que a história de Carlos e Joaquina representou a «cristalização», no sentido stendhaliano da palavra, do mundo romanesco virtual que Garrett trazia na imaginação. E cristalização polifacetada, mas pura, límpida, transparente, liberta pela maturação depuradora de excrescências retóricas de estilo, de sinuosidades artificiais de entredo, de recortes fictícios de personagens.

Esclareçamos, porém, que, falando embora do *passado* da novela da «Menina dos Rouxinóis», não queremos significar que em 1845-46, ao concebê-la, Garrett tenha, sempre cônica e deliberadamente, amalgamado personagens, símbolos e lances das situações pretêritamente imaginadas. Quisemos mostrar, sim, que os textos invocados, se não pròpriamente *fontes* uns dos outros no sentido histórico-literário do termo, estão todavia profunda e intimamente aparentados, sem que o próprio Garrett o soubesse talvez, pelos denominadores comuns que a comparação entre todos permitiu encontrar. O método que seguimos assemelha-se deste modo à *sobreposição* de textos indicada por Charles Mauron como a fase preliminar dos estudos da moderna *psicocrítica* (1). «La remarquable constance des réseaux associatifs et des figures suggère en outre» — escreve o Autor citado — «que ces conflits doivent être, eux aussi, permanents, intérieurs à la personnalité de l'écrivain et inhérents à sa structure. Nous sommes ainsi conduits, par l'étude tout empirique des réseaux associatifs, à l'hypothèse d'une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable. C'est elle que nous nommerons, en effet, le mythe personnel» (2). Ora as estruturas dramáticas afins, as situações e personagens coincidentes, os símbolos obsidiantes que revelámos neste *passado* das *Viagens* não trairão precisamente em Garrett a existência de persistentes e dramáticos conflitos íntimos entre natureza e artifício social, duplicidade e coerência autêntica, paixão e impotência afectiva, que a sua biografia explica em parte? Obras posteriores às *Viagens* como *A Cruz e o Perjúrio* (3), fragmento de romance de 1849, ou *Folhas Caidas*, a colectânea de versos publicada em 1853 mas inserindo poesias na sua maioria compostas entre 1843 e 1850, vêm ainda apoiar-nos, revelando a dolorosa

(1) CHARLES MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963, p. 32.

(2) *Id.*, *ibid.*, pp. 194-195.

(3) Ms. 76 e 77 do espólio de Garrett. O ms. 77 é a cópia, corrigida e aumentada, do primeiro. A data de 8 de Outubro de 1849 lê-se no ms. 76, escrito numa letra convulsionada.

constância dos mesmos temas que de tão longe obsidiavam Garrett. António José Saraiva, num penetrante estudo sobre as *Folhas Caídas*, pôs já em relevo quanto os conflitos revelados pelas poesias que as compõem se prendem à temática da ambiguidade interior contida em *Frei Luís de Sousa* (nas figuras de D. Madalena ou Telmo) e sobremaneira nas *Viagens* ⁽¹⁾. *A Cruz e o Perjúrio* retoma dramaticamente o mesmo conflito básico, parecendo prender-se de muito perto à trágica morte de Adelaide Deville. Efectivamente os heróis desse fragmento são Jorge, um escritor perdido no sorvedouro do mundo, e Maria ⁽²⁾, uma jovem que aos 16 anos se lhe dera totalmente para morrer, após sete anos de vida comum, do abandono interior a que Jorge, incapaz de amar, a votara:

«Todos dormiam menos dois: a moribunda que já não tinha sono, — e um homem que estava ali agonizando com ela, porque, se ela morria, era por ele...

Por ele vivera, por ele morria. Vida e morte eram dele: pertencia-lhe esta sua última dor, como lhe pertencera o seu primeiro prazer. Aquela existência, que estava nos extremos suspiros, era tão sua como a própria que Deus lhe dera. Aquele coração que arquejava nas derradeiras e descompassadas pulsações da agonia, nunca batera por outro desejo, por outro pensamento, por outra angústia ou por outra felicidade senão pelos que vinham dele ou iam para ele.

Essa mulher tinha amado como, rara vez, a mulher ama.

E ele?

Ele era homem. E homem que fazia política, fazia livros, sistemas, eloquência, versos — isto é, mercadejava em palavras. Traficava dessa mercancia falsa e vã, que não tem lei nem peso, que vem à pena ou aos lábios a contrabando d'alma e sem despacho do coração.

Porque a sua alma era da ambição que lha comprara. Embriagava-se nas quimeras da popularidade, nas excitações febris da tribuna, e sonhava delícias de ouro e púrpura com o filtro delicioso que bebia a largos tragos no aplauso das multidões.

Com o que lhe ficava disso, que era bem pouco, amava-a, amava essa mulher. Mas que podia ficar de tudo isso? — Nada ou quasi (*sic*) nada.

E ela, que dera tudo e tudo queria, bem sabia o pouco que tinha. E disso morria.

Morria, sim; porque pais, família, nome, consideração e lugar no mundo, o que se diz fama, o que a hipocrisia chamou honra — ela pusera tudo aos pés desse homem que a deslumbrara... e não lhe pediu senão o seu coração.

O seu coração dele? tesouro infinito, supunha a infeliz, tesouro que valia, que pagava por tudo.

(1) *Introdução a Folhas Caídas e Outros Poemas*, Col. *Clássicos Portugueses*, Lisboa, 1943. Este estudo foi incluído em *Para a história da cultura em Portugal*, do mesmo Autor, vol. I, Lisboa, 1961, pp. 61-79, com o título de *O conflito dramático na obra de Garrett*.

(2) No borrão do fragmento, a heroína chama-se Amélia.

Deram-lho... viu-o, examinou-o de perto — e não achou senão vaidade: vaidade vã, vazia e vácuca! Um túmulo, onde já nem cinzas havia: os vermes da ambição tinham devorado tudo.

E a desgraçada não tinha senão dezasseis anos quando sonhara assim — poucos meses mais quando despertara assim!»

Quem não reconhecerá que este texto se prende à mesma *source intérieure* ⁽¹⁾ que espelham a *monstruosidade* de Carlos, o obsidiante *não te amo* das *Folhas Caídas*, ou o malogro das três Joaninhas, tão diversas na sua aparência e na sua colocação histórica, mas tão semelhantes no seu escondido significado?

Não cremos, pois, insensato falar da existência em Garrett de uma mitologia pessoal profundamente ligada à sua própria experiência, verificada como está a estranha constância de temas e personagens que a sua obra da maturidade revela ⁽²⁾. Explicar o processo da gestação dessa mitologia, eis uma das tarefas que de há anos vimos tentando. Do valor que assumem os fragmentos do espólio, por descarnados que sejam, para a profunda compreensão de Garrett, do Garrett *homem* e do Garrett *criador*, tão intimamente amalgamados, como sempre, na forja mistificadora e sintética da Arte, provas bastantes demos neste trabalho. Oxalá possamos em breve realizar o desejo da publicação integral dos seus inéditos.

⁽¹⁾ CHARLES MAURON, *ibid.*, pp. 79, 80.

⁽²⁾ Curiosos estudos têm sido feitos sobre a mitologia pessoal de alguns autores e os seus reflexos na criação artística. Veja-se, por exemplo, a tese de Doutoramento apresentada à Sorbonne por Jean Richer, intitulada *Nerval. Expérience et création*, Hachette, Paris, 1963.

RECENSÕES

ÍNDICE DE RECENSÕES

AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO Diálogos ou Colóquios	501
JOÃO DOMINGUES Tzvetan Todorov, <i>Le Triomphe de L'artiste</i>	507
PATRÍCIA I. MARTINHO FERREIRA A Narrativa de José Cardoso Pires: Personagem, Tempo e Memória	512

DIÁLOGOS OU COLÓQUIOS**FRANCISCO DE MORAES****MARGARIDA SANTOS ALPALHÃO,****ANA SOFIA LARANJINHA,****ISABEL BARROS DIAS (EDS.)****Lisboa, Instituto de Estudos de Literatura****e Tradição, Faculdade de Ciências****Sociais e Humanas da Universidade****Nova de Lisboa, 2016****119 páginas. ISBN 978-9899976115**

O presente livro surge no âmbito do Projeto *Diálogos Quinhentistas (2010-2013)*, desenvolvido no Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (CEIL), da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, agora integrado no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, da mesma instituição.

As autoras, Margarida Santos Alpalhão, Isabel Barros Dias e Ana Sofia Laranjinha, fazem um estudo e uma edição crítica dos três conhecidos diálogos de Francisco de Moraes, a saber, o *Diálogo entre um fidalgo e um escudeiro*, o *Diálogo entre um cavaleiro e um doutor*, e, por último, o *Diálogo em estilo jocoso entre uma regateira e um moço da estribeira*.

O primeiro aspeto que chama a atenção, após cuidada leitura, é a inexistência de um “estado da questão” que nos permita conhecer o percurso editorial destes opúsculos, dos quais existiam várias edições, entre elas uma realizada por nós próprios – apenas mencionada na pág. 15 –, recentemente publicada em várias revistas espe-

cializadas¹, sendo a primeira vez que foram editadas de uma maneira crítica tomando em consideração a sua transmissão manuscrita e impressa. Contudo, os resultados desta edição, bem como os das anteriores edições de António Sérgio (1967) ou de Elze Matias (1981), são omitidos na obra de Alpalhão, Dias e Laranjinha. Note-se, todavia, que essa não é a única omissão de que enferma a obra em apreço, porquanto outros trabalhos de relevo para o tema escaparam à atenção das estudiosas.

Em primeiro lugar, as investigadoras, além de falarem sumariamente tanto sobre o autor e sua obra (págs. 7-8) como sobre o conteúdo de cada um dos textos (págs. 8-11), oferecem, nas secções 3 (Testemunhos e edições: págs. 11-16), e 4 (Descrição codicológica dos testemunhos: págs. 16-21) a transmissão textual completa dos três textos, tendo em conta não só a difusão manuscrita mas também a impressa. A referida transmissão contempla os seguintes cinco testemunhos, quatro deles manuscritos – deixamos de lado o manuscrito LXXXI, da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, que,

1 Aurelio Vargas Díaz-Toledo, “*Diálogo entre um fidalgo e um escudeiro*, de Francisco de Moraes”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 22 (2012), http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/regu-lar/7%20vargas_diaz-toledo.pdf; “*Diálogo entre um cavaleiro e um doutor*, de Francisco de Moraes”, *Revista de Filología Románica*, 30, 1 (2013), pp. 181-208; “*O Diálogo em estilo jocoso entre uma regateira e um moço da estribeira*, de Francisco de Moraes”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XV (2012), pp. 47-65.

na realidade, é um texto preparatório da edição de 1786- e um impresso: o manuscrito 3563 da Biblioteca Nacional de Lisboa, que é uma Coletânea de Gil Nunes de Leão; o manuscrito 147 da Coleção Pombalina, da mesma instituição; o códice 63 do Fundo Azevedo, da Biblioteca Pública Municipal do Porto; o códice factício da Biblioteca da Ajuda, sob a cota 52-VIII-38; e, por último, a edição eborense de 1624 (Manoel Carvalho).

De todos os testemunhos, só o manuscrito pombalino e a edição de Évora transmitiram os três diálogos moraesianos completos, ao passo que o da Coletânea de Nunes de Leão difundiu somente os dois primeiros diálogos, a saber, o do fidalgo e um escudeiro, por um lado, e o do cavaleiro e o doutor, por outro. O códice portuense, por sua vez, transmitiu o primeiro desses diálogos completo e o segundo incompleto. Por último, no manuscrito da Ajuda encontra-se unicamente o primeiro diálogo.

Na apresentação de cada um dos testemunhos e edições, as autoras procuram uma ordem pretensamente cronológica. Contudo, as próprias autoras reconhecem que “não podemos precisar com total segurança qual é o mais antigo [testemunho] uma vez que, em termos linguísticos, o cotejo dos manuscritos revela dados por vezes contraditórios” (pág. 11). Nada se diz das descrições realizadas por nós, em 2010, no âmbito do projeto *Dialogica: Biblioteca Digital de*

Diálogo Hispánico (BDDH) [em linha: <http://www.dialogocabddh.es/>], dirigido pelas Professoras Doutoras Ana Vian Herrero e Consolación Baranda Leturio, da Universidade Complutense de Madrid, e que está em curso desde 2006 [IDEAPROMYR. Inventario, Descripción, Edición crítica y Análisis de textos de prosa hispánica bajomedieval y renacentista. Línea: Diálogos (Fase 1)]. De facto, não se menciona em parte nenhuma da obra este projeto que foi o primeiro a tratar este amplo género literário em território hispânico, sendo a parte lusitana da responsabilidade nossa logo desde o início do projeto, no qual temos vindo a dar importantes resultados, conforme se pode ver no citado projeto, para além de outros trabalhos publicados em revistas especializadas (“Uma primeira aproximação do *corpus* dos Diálogos Portugueses dos séculos XVI-XVII”, *Criticón*, 30 (2013), pp. 65-130). Produzimos diversos resultados no âmbito desse projeto de entre os quais, seja-nos permitido salientar as pormenorizadas descrições de todos os testemunhos referenciados pelas autoras, com exceção dos da Biblioteca Pública Municipal do Porto e da Biblioteca da Ajuda, que foram descobertos mais tarde, o primeiro pelo investigador Filipe Alves Moreira, e o segundo, conforme afirmam as autoras, também pelo anterior e por Irene Freire Nunes. No que diz respeito ao manuscrito portuense, que também nos foi comunicado através de Filipe

Moreira, nós tivemos-lo em conta só depois, na nossa edição conjunta dos três opúsculos de Francisco de Moraes (*Diálogos de Francisco de Moraes*, Porto, Universidade do Porto, Série Letras Portuguesas, 2017).

Na secção 4, dedicado à “Descrição codicológica dos testemunhos”, para além de terem inserido aqui o impresso saído do prelo de Manoel de Carvalho em 1624, as autoras repetem algumas informações da secção anterior, nomeadamente as informações relativas à composição e estrutura dos códices. Aqui nomeiam cada testemunho com uma letra ligada ora ao seu lugar de proveniência (**P**= cód. 127 da Coleção Pombalina; **E**= edição de Évora; e **C**= manuscrito 52-VIII-38, da Biblioteca da Ajuda, que recolhe uma Coleção de Notícias pelo Marquês de Colares), ora ao nome do possuidor do códice (**A**= ms. 63 do Fundo Azevedo da BPMP; e **G**= ms. 3563 da Coletânea de Gil Nunes de Leão).

A secção 5 (Texto-base, variantes e manipulações: págs. 21-30) é a parte da introdução que apresenta um maior número de inexactidões, que importa salientar. Para começar, utiliza-se uma terminologia alheia à ecdótica. De facto, dado que as autoras não citam nenhum manual de crítica textual, desconhecemos o que levou às autoras a usarem termos como os seguintes: à hora de falar dos manuscritos da coleção Pombalina, do fundo Azevedo e de Gil Nunes de Leão, consideramos «marginais» no que diz respeito

às edições impressas da obra, mas, na verdade, não sabemos o que significa essa marginalidade. Mais estranho é o termo «contagiar» aplicado a um trecho que se encontra deslocado e fora de sítio na edição impressa de Évora, “confusão esta que não «contagiou» quem redigiu a cópia existente no manuscrito da Biblioteca Pombalina” (pág. 28). Tais termos, entre outros – como o uso, no aparato de variantes das palavras, “falta em” para assinalar a omissão de determinadas partes do texto, em lugar da abreviatura a itálico “*om.*” –, não figuram nos principais autores dos estudos ecdóticos, tais como Spaggiari, Perugi e Filho, no âmbito lusitano, ou Blecua, Pérez Priego e Orduna, no hispânico, para citar apenas alguns exemplos neste campo.

Ao longo da introdução, e muito especialmente neste quinto bloco, predomina a ideia de procura do manuscrito mais antigo, ou *codex antiquior*, no pressuposto de que essa descoberta permitisse aceder à versão mais próxima da última vontade do autor. Para isso, aduzem as autoras uma série de argumentos linguísticos a partir da comparação de todos os testemunhos (determinados traços do português médio, uso de vocabulário arcaico, etc.), cujos resultados, segundo as próprias autoras, as levam a afirmar que “em todo o caso, o facto de o estudo do estado da língua nos remeter para uma ordenação que não é totalmente coincidente com as informações que nos são dadas pela

análise e datação das letras e do papel usado e por algumas datas existentes nos manuscritos impede a apresentação de uma ordenação rígida e indubitável dos testemunhos” (pág. 25).

Deixando de lado estes aspetos e alguns comentários óbvios (“...com exemplos e referências a figuras que o leitor contemporâneo conheceria e identificaria melhor que o leitor do século XXI”), as autoras escolhem como texto-base para a presente edição crítica o testemunho P, isto é, o da coleção Pombalina, da Biblioteca Nacional de Lisboa, “apesar de não se tratar do manuscrito mais antigo” (pág. 25). Várias são as razões que conduzem as autoras a esta escolha: em primeiro lugar, o facto de este testemunho ser o único a conter os três diálogos; em segundo lugar, o facto de esse testemunho se apresentar como uma versão que não terá sido modernizada de maneira significativa, como as autoras comprovam com vários exemplos; por último, o facto de este manuscrito “ser o único que conserva uma marca distintiva atribuível ao autor”, que corresponde, segundo as autoras, à utilização da contração «cos», equivalente a «que os», traço recorrente também numa das cartas manuscritas pelo próprio Francisco de Moraes, bem como na primeira edição do *Palmeirim de Inglaterra* (pág. 30). Note-se porém, relativamente a este último argumento, que as autoras ignoram que esta forma sintática, tão comum no século XVI e XVII em dúzias de documentos, pode

ter sido escrita pelo copista ou pelo responsável pela edição, e não pelo autor do texto. De facto, não é possível atribuir a redação de um texto a um escritor baseando-se em um único traço linguístico.

No que diz respeito às variantes e à análise e sistematização destas, não se faz nenhuma classificação nem uma tipologia que nos informe se são divergências involuntárias ou voluntárias, e se, quanto às primeiras, são variantes por omissão, por adição, por substituição, ou se correspondem a erros de leitura ou de interpretação paleográfica; e se, quanto às segundas, existem variantes léxicas, e de que tipo, se há alterações da ordem sintática, se estão documentadas reescritas de determinados segmentos textuais, ou se existem adições ou omissões de breves partes do texto. Importa aqui recordar a teoria, já avançada por nós, relativa ao primeiro diálogo, a que as autoras não fazem referência: o seu elevado número de variantes torna altamente verosímil uma dupla redação do texto, realizada ora pelo próprio Moraes ora por outro autor ou copista cuja identidade se desconhece.

Mais adiante, no ponto 6 (Diálogos, ou Colóquios?: págs. 30-33) defende-se que o título dos textos deve ser o termo «colóquio», em vez de «diálogo», pelo facto de ser esse o termo aceite por toda a tradição manuscrita que assim os intitula, com exceção do códice da Ajuda, que conserva o vocábulo «prática». Por isso, decidiram adotar

esta designação, mas incluindo também “o termo «diálogo» por uma questão de ligação a uma tradição editorial que perdurou até ao presente” (pág. 32), o que faz sentido.

Quanto à datação dos textos, que ocupa a secção 7 (págs. 33-37), os dados por eles proporcionados são tão escassos e ambíguos que de pouco servem para situá-los cronologicamente. Ainda assim, graças a alguns deles, as autoras situam o primeiro texto em data anterior a 1541, enquanto o segundo terá sido composto entre 1525 e 1539. Por sua vez, para o terceiro não existem elementos suficientes que permitam sequer apontar uma data aproximada. Tivemos a ocasião de expor em publicação nossa, a que só a professora Laranjinha alude, as razões que nos levaram a situar o primeiro diálogo entre os finais de Outubro de 1541 e 1543, isto é, durante a estadia de Moraes em França. No que diz respeito ao segundo diálogo, concordamos em parte com a professora Laranjinha, uma vez que também já havíamos apontado em publicação nossa para uma data anterior a 1539. Quanto ao terceiro texto, nós também não conseguimos fixar data nenhuma devido à falta de dados objetivos.

Para a secção 8 (Os interlocutores: págs. 37-38), que deveria ser um dos mais importantes do trabalho em apreço, nela dever-se-ia ter analisado, entre outros, o tópico das armas e das letras ou o debate da verdadeira nobreza no século XVI, eixos temáticos

dos diálogos mantidos entre as personagens. No entanto, as autoras não dedicam ao assunto mais do que uma página e meia, mais precisamente, um parágrafo para cada um dos três diálogos, onde referem sumariamente alguns dos aspetos mais recorrentes, sem, todavia, aprofundarem qualquer um deles.

O nono e último bloco da introdução trata da ação da censura (págs. 39-48), nomeadamente nos trechos que a ortodoxia católica considerou como coisas lascivas e desonestas, e que decidiu eliminar na publicação eborense de 1624. Assim sendo, os censores suprimiram determinados aspetos, quer religiosos quer eróticos bem como críticas a uma das casas mais poderosas de Portugal, os duques de Bragança, provavelmente pensando no potencial público a que se dirigiam estes opúsculos ou, simplesmente, por uma questão moral.

Antes de passarem às edições críticas de cada um dos textos, as autoras oferecem uma Bibliografia (págs. 49-54), que importa comentar devido a algumas inexatidões e ausências notáveis. Para além de não haver qualquer referência à base de dados *Dialogyca*, da Universidade Complutense de Madrid, e tudo o que ela contém sobre os diálogos portugueses, não aparece referenciada a única tese de doutoramento dedicada ao género dialógico em Portugal, da autoria da professora madeirense Maria Teresa Nascimento, *O diálogo na literatura*

portuguesa. *Renascimento e Maneirismo*, apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra em 2006 (Publicada em Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra-Gráfica de Coimbra Lda., 2011). Note-se ainda que uma obra de Camilo Castelo Branco, *Narcóticos: notas bibliográficas, históricas, críticas e humorísticas*, figura na bibliografia como tendo sido publicada em 1920, quando, na realidade, se trata de uma reedição do livro que saiu dos prelos, pela primeira vez, no Porto em 1882. Por último, no desenvolvimento da introdução, fala-se de uma série de transcrições, realizadas pelas autoras, do testemunho da coleção pombalina, da Biblioteca Nacional de Lisboa, dentro do projeto *Diálogos Quinhentistas* (pág. 16), porém, tais transcrições não foram incluídas neste apartado bibliográfico, o que não nos permite conhecer a qualidade desse trabalho.

A seguir, as autoras inserem umas Normas de transcrição e aparato crítico (págs. 55-58) antes de passarem à edição dos três textos, sendo cada um da responsabilidade de uma professora diferente: o «Colóquio primeiro», de Margarida Santos Alpalhão (págs. 59-81), o «Colóquio segundo», de Ana Sofia Laranjinha (págs. 82-94), e, por último, o «Colóquio terceiro», de Isabel Barros Dias (págs. 96-101).

Por último, esta edição é complementada por um Glossário (págs. 103-108) e por um Índice de nomes próprios (págs. 109-118), que seguem

de perto os que nós inserimos nas nossas três edições críticas acima referidas. No que diz respeito ao primeiro, apresentam 90% das palavras que nós próprios referenciámos, e o mesmo acontece quanto ao segundo diálogo, dado que incluem uma percentagem mais ou menos similar das personagens aludidas nos opúsculos moraesianos e que nós incluímos no aparato crítico, em notas de rodapé. Em alguns casos particulares, repetem “por coincidência” as interpretações a que chegámos nós no que se refere a determinadas figuras históricas, como Marco Fúrio Camilo, Marco Cláudio Marcelo ou Bártolo de Sassoferrato, para referir apenas alguns exemplos.

Também gostaríamos de apontar aqui vários aspetos que foram silenciados no livro que estamos a recensear. Apesar de que nada se diz a esse respeito, dá-se a feliz coincidência de que as autoras escolheram como texto-base (P) o mesmo testemunho utilizado por nós para realizar a primeira edição crítica dos três textos de Francisco de Moraes. Por isso, não será estranho que o número de variantes apresentado pelas autoras no aparato crítico seja em cerca de 85% dos casos quase o mesmo que nós apresentámos nos nossos estudos, exceto no primeiro diálogo, porque, neste caso, sim, apresentam um novo testemunho, o da Ajuda (C), que nós desconhecíamos – testemunho, porém, que as autoras consideram “pouco relevante para o estudo de variantes” (pág. 22). No caso particular do

terceiro diálogo, sob a responsabilidade da professora Isabel Barros Dias, faz-se uma edição crítica a partir exatamente dos mesmos testemunhos que nós utilizámos, de tal maneira que os resultados só podem ser quase idênticos, com quase o mesmo número de variantes, cerca de 40 em ambos os casos. A modo de exemplo, vejam-se as notas 7 (“pé] *E* o pé”) e 13 (“quantas nesparas vem de Flandres] *E* quãtos instrumentos musicos ha”), ambas na página 98 da atual edição, frente as notas 11 (“pé *Evo*: o pé”) e 14 (“quantas nésparas vêm de Flandres *Evo*: quantos instrumentos músicos há”) da nossa edição já referenciada. Ainda assim, a autora esquece-se de observar este relevante facto, apresentando esse trabalho como algo inédito.

Assim, perante este livro, o público pode pensar que se trata de uma investigação que desbravou um terreno virgem. No entanto, os silêncios que ecoam ao longo de todo o trabalho são tão sonoros que fazem com que o resultado final fique empobrecido. Fazer uma edição crítica implicava fazer um estado da questão; conhecer e creditar os contributos de cada um dos investigadores que se dedicaram ao tema; saber os acertos e as falhas de cada um deles a fim de valorizar e conhecer melhor as verdadeiras novidades que nos oferecem nesta nova impressão dos textos de Francisco de Moraes, e que assim ficam obscurecidas. Por via do silenciamento inexplicável dos resultados de trabalhos anteriores,

sobejamente conhecidos pelas autoras, obtém-se um trabalho que só aparentemente é inédito.

A modo de conclusão, resta-nos apenas acrescentar que o livro que acabamos de recensar talvez tivesse tido melhores e mais convincentes resultados se os trabalhos anteriores, em vez de terem sido omitidos por uma razão que não conseguimos vislumbrar, tivessem sido levados em consideração.

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

LE TRIOMPHE DE L'ARTISTE

LA RÉVOLUTION ET LES ARTISTE –

RUSSIE: 1917-1941

TZVETAN TODOROV

Paris, Flammarion/Versilio, 2017

336 páginas. ISBN 9782081404731

Le Triomphe de l'artiste (O triunfo do artista), de Tzvetan Todorov, publicado em França pela editora Flammarion, é um ensaio que veio a público em fevereiro de 2017, o mesmo mês que viu desaparecer do meio de nós o seu autor. Este ensaio define previamente o seu objecto de reflexão explicitando-o no subtítulo “La révolution et les artistes. Russie: 1917–1941” (“A revolução e os artistas: Rússia: 1917–1941”). Mas desengane-se o leitor apressado que, ligando título e subtítulo, pensaria na Revolução russa como significando o triunfo da arte ou dos artistas. Pelo

contrário, se seguirmos o pensamento crítico de Todorov, de um lado estavam os “artistas criadores”, do outro Lenine, Estaline e todo o aparelho do Estado totalitário que perseguia, deportava ou fuzilava os artistas que se negavam a colocar a sua arte ao serviço do Partido. Decorridos cem anos após a Revolução de Outubro, pode dizer-se que os artistas não ganharam na confrontação política; mas ficou claro também que a dominação política não domina os valores estéticos, éticos ou espirituais que emergem das obras dos artistas. E, “sem eles, a humanidade não poderia sobreviver, outrora como hoje. Aí reside o triunfo dos [nossos] heróis frágeis” (309); assim termina o ensaio.

A primeira parte é consagrada à análise fina do caminho percorrido na ex-URSS, entre o “choque revolucionário” e a “contra-revolução cultural”, terminando numa espécie de elogio fúnebre, estenográfico, de alguns artistas. Percebemos, desde as primeiras páginas da introdução, que Tzvetan Todorov, exímio conhecedor da ex-União Soviética, tal como fez nos muitos textos que escreveu ao longo de cinquenta anos, vai aqui decompor, mais uma vez, a engrenagem ideológica russa de partido único. Segundo ele, face ao destruidor de toda e qualquer inspiração artística individual, ergue-se a resistência do artista e a sua capacidade de contornar o poder para seguir a sua veia criadora, em detrimento da facilidade material, e chegando mesmo

a pagar com a própria vida a fidelidade ao génio artístico. A análise do relacionamento difícil e polimorfo entre os dirigentes políticos e aqueles que Todorov chama “artistas criadores” é complexa mas elucidativa. Se não obedeceram ao “realismo socialista” que o discurso oficial tomou como dogma (cf.28), como lhe escaparam? “O discurso soviético oficial descreve progressivamente a realidade do país em termos que não correspondem à experiência comum, como se as palavras pudessem criar as coisas” (27). Ora, essa prática da substituição da realidade pelo mundo que há-de vir – sob o pretexto de que, obedecendo a história a leis imutáveis e que por conseguinte o amanhã é ainda mais real do que o hoje –, terá ela incentivado ou aniquilado a arte? Fazendo desfilar perante os nossos olhos um elenco substancial de pintores, músicos, poetas e escritores, o autor deste ensaio faz-nos assistir à apresentação de uma galeria de personagens excepcionais, algumas verdadeiros artistas-heróis, e mostra ao longo de mais de trezentas páginas como se relacionaram, como colaboraram ou resistiram ao Partido, analisando com fineza e perspicácia os resultados, por vezes trágicos, dessas mesmas ligações.

A revolução russa de 1917 é uma página da história recente que não devemos virar sem a termos lido atentamente: transformação abrupta da ordem política e social, atingindo as próprias bases da vida em sociedade

– a propriedade privada, o direito, a natureza do Estado –, e tão profunda quanto violenta. Todorov toma como objeto explícito da sua reflexão crítica um dos aspectos dessa revolução, a saber “as relações ideológicas que se estabeleceram entre os criadores e os dirigentes políticos do país (13-14). Como bem refere Biély em 1917, “o revolucionário e o artista estão unidos pela chama do seu entusiasmo” (18), mas nem a sua interpretação dos factos nem a sua intervenção nem mesmo os seus objectivos são de todo os mesmos. A Vanguarda artística e a Vanguarda política sonharam eventualmente em comum a aventura da libertação; mas (para Todorov como para R. Aron, que o autor cita mais que uma vez) na URSS a aliança das duas vanguardas não passou de um mal-entendido (19). Outro mal-entendido, que o autor explora ao longo das 309 páginas do ensaio, é o facto de no marxismo clássico, fundando-se como se sabe no determinismo histórico, mas acreditando supremamente na vontade humana como força que age na história – em Nietzsche essa força encarna no super-homem de forma exemplar –, essa vontade de intervenção e criação ser considerada como o maior dos valores, tornando a beleza preferível à verdade (que é ilusória) e tomando o criador como “o representante mais completo da humanidade” (23). Ora, situando-se para além do bem e do mal, essa vontade de mudança e esse culto dos heróis resultaram mesmo

em grande mudança, mas à custa de milhões de camponeses mortos à fome.

Sob o choque revolucionário, numerosos artistas emigraram logo por altura do golpe de Estado (Diaghilev e Stravinsky, entre outros); outros abandonaram o país durante os primeiros anos pós-revolucionários (Rachmaninov e Prokofiev logo em 1917; Chagal em 1922, ...); alguns, raros, regressaram mais tarde à URSS (Gorki em 1932; Prokofiev em 1936). Outros foram expulsos, outros ainda presos e executados, como Nicolai Goumilev em 1919. Gorki, partidário das Luzes que pensa que o homem sem educação não pode ser livre, enviara várias cartas “amigáveis” a Lenine aconselhando-o sobre o que devia fazer; depois considerou que, “longe de se situar na senda da revolução de fevereiro, a de outubro foi um retrocesso” (51). As suas obras eram apreciadas, mas ninguém levava a sério as suas ideias políticas. Meyerhold, cenarista, inscreveu-se no Partido comunista, acreditando sinceramente que “o seu povo atravessava uma aventura extraordinária” (58). Maïakosvski, pintor futurista proclamou a “liberdade da arte” – “viva a vida política russa e viva uma arte independente do Estado!” (60); mas Zinoviev, dirigente bolchevique declara: “Numa época como a nossa, a neutralidade é impossível [...]. A arte não pode ser neutra, a literatura não pode ser neutra” (61); e Maïakosvski muda então completamente de

procedimento passando a defender a arte utilitária, chegando mesmo a redigir cartazes para a ROSTA, a agência de imprensa da nova República soviética. Assim esboça Todorov, resumidamente e recorrendo sempre a exemplos lapidares, esta época conturbada e proteiforme da revolução russa e da sua relação com a arte e os artistas.

Para Estaline, os escritores estavam destinados a ser “os engenheiros das almas humanas”, e por conseguinte as suas obras deviam servir a educação, como se fosse possível à ciência compreender e manipular totalmente a alma humana, por forma a fabricar sem hesitação o *homo sovieticus* ... (93). Denunciado, o escritor Boris Pilniak reconhece-se como contra-revolucionário desde o momento da sua prisão; escreve várias cartas de arrependimento, mas sem resultado, e o seu fim é trágico. Mandelstam não se opõe ao poder, mas declara que não pode calar-se, e enquanto poeta sente o dever moral de revelar a verdade (103). Zamiatine, que publica pequenos artigos nos jornais revolucionários de esquerda, não é contra a revolução, mas pensa que Outubro parou a revolução em vez de a continuar (106). Babel e Pasternak procuram uma solução para o problema do escritor que tem de satisfazer ao mesmo tempo a sua consciência e a sociedade em que vive: o primeiro, no seu conhecido romance *Cavalaria vermelha* (*Cavalerie rouge*, 1926), apresenta ao mesmo tempo a

justificação da violência e a sua rejeição (120), enquanto o segundo, tomando como exemplos Gorki e Maïakosvski, não elogia os heróis da revolução nem rejeita a sua crueldade, mas abomina aqueles que os substituíram, a saber, esses “pequenos carreiristas e negociantes que não se preocupam senão com o seu próprio bem-estar” (141).

No terceiro capítulo intitulado “A contra-revolução cultural”, o autor explica a implantação da finalidade única deste movimento – iniciada com o primeiro congresso de escritores soviéticos em 1934, mas na realidade preparada já desde 1932 com a decisão do Partido de dissolver todos os grupos e movimentos literários – que era fazer dos autores os “engenheiros das almas humanas” (145). Refere a constituição do célebre “Comité de Estado de todas as artes” e dá alguns exemplos de artistas que se comportaram como servidores fiéis do regime, tais como Dmitri Chostakovitch ou Sergueï Eisenstein, pelo menos temporariamente, conseguindo deste modo sobreviver fisicamente, mesmo se em detrimento da livre expressão do criador.

Depois, de forma quase estenográfica, mas simbolicamente rica – a começar pelo título, “Obituário” –, o autor esboça seis perfis de artistas de renome, todos eles declarados opositores ao regime, todos caídos em desgraça às mãos do Partido, todos presos, todos condenados, todos fuzilados; com duas exceções apenas: Ossip

Mandelstam, que morre de ataque cardíaco antes de subir ao cadafalso, e uma mulher, Marina Tsvetaïeva, que põe fim aos seus dias na véspera da sua execução (172). Para Todorov, este período inaugurado pela revolução de Outubro de 1917 termina em 1990 com o desmoronamento do regime soviético, com a vitória das suas vítimas e a concretização do que vaticinara Zimiatine já em 1918: “A palavra livre é mais forte do que [...] legiões armadas, polícias, metralhadoras” (175). Ou, como explicou o mesmo Zimiatine dez anos mais tarde em *Le métier littéraire*, os livros são mais fortes do que a dinamite, porque esta só explode uma vez e um livro explode mil (175).

Todorov consagra depois toda a segunda parte do seu ensaio à figura do pintor Kasimir Malevitch. Para ele, é Malevitch quem melhor representa esse “desejo de criação livre” que se opõe à ideologia do Partido: Malevitch começara por ser um digno representante do Partido, mas acabou desprezado por ele quando deixou de reconhecer nas suas pinturas qualquer “utilidade”. Num artigo intitulado “Declaração dos direitos do pintor”, Malevitch escrevera no jornal *Anarquia* (1918) em defesa da independência das artes: “ninguém, nenhuma lei [...] deve pretender exercer qualquer violência sobre a arte nem dirigi-la sem o seu consentimento” (192). Sempre utópico, apesar das dificuldades materiais de toda a ordem que se sentiam na URSS, Malevitch

declarou-se defensor da “Arte nova”, isto é, do cubismo, do futurismo, do suprematismo (195). Depois, no desejo de passar “das barricadas da revolução comunista às barricadas da revolução artística” (197), afirmou que a nova arte devia “caminhar sob a bandeira da comunidade” (198), que era preciso submeter o individual ao coletivo (197) caindo, inconscientemente, ele próprio, numa lógica totalitarista sem se dar conta do oximoro que constituía a sua expressão de “individualismo coletivo” na arte (198).

O futurismo pregava a necessidade de inovar, uma inovação que levasse o artista a praticar uma arte reduzida à sua quintessência (211), uma perpétua renovação das formas, uma busca do “homem novo”. Ora, ao mesmo tempo, os revolucionários almejavam também produzir uma nova sociedade, um homem novo; mas Malevitch não pensava decerto num homem novo semelhante a um robot, tal como profetizava o Partido na construção desse “admirável mundo novo”. Mais do que para os revolucionários, era para os autores da consolidação do regime que a arte e tudo o resto devia ser posto ao serviço do projecto comunista e que a simples ideia de autonomia artística se tornara numa heresia. E assim deixa de haver qualquer paralelismo entre as duas revoluções (232).

Malevitch, afastando-se gradualmente do mundo dos objetos, caminha na direção da arte concetual, pintando figuras geométricas..., até trocar a

pintura pela escrita, substituindo a imagem pelo conceito (227). Para Malevitch, “um asceta apaixonado pelas suas próprias ideias” (229), a arte não tem agora qualquer finalidade, nem deve ter, porque é absoluta (228). E, de facto, ora acusado de praticar uma arte demasiado moderna, ora de não colocar a arte ao serviço da sociedade, o pintor suprematista, acusado de formalismo e individualismo, passa a ser considerado como inimigo do proletariado (234). Malevitch é preso em 1930 e regressa à pintura na prisão, mas não consegue mais iludir o Partido, pois não deixa de transmitir, através dos seus quadros, o que vive e sente. Malevitch acabará os seus dias desiludido com o regime, desprezado por ele e fragilizado por toda a espécie de carências materiais. Como bem faz notar Todorov, a sua obra só será objecto de reconhecimento após o desmoronamento do regime (278).

Hoje pode dizer-se que o Partido desapareceu, observa Todorov no Epílogo. O artista, porém, permanece na sua arte, e a sua obra continua a alimentar a humanidade. Agindo como antídoto para a desumanização e a uniformização das sociedades, a arte sobreviveu e sobreviverá enquanto for possível, como Malevitch – como Todorov –, acreditar e preservar a liberdade do espírito humano.

João Domingues

**A NARRATIVA DE JOSÉ CARDOSO PIRES
PERSONAGEM, TEMPO E MEMÓRIA
ANA ISABEL SERPA**

Lisboa: Chiado Editora, 2017

243 páginas. ISBN 978-989-51-9198-7

O livro de Ana Isabel Serpa é uma versão revista da sua tese de doutoramento (2014) sobre a obra de José Cardoso Pires (1925-1998), porventura um dos autores mais inquietantes da segunda metade do século XX português. Enfatizando a ideia de que o que povoa a memória dos leitores, depois de terminarem a leitura de um romance, é não tanto o argumento mas as personagens, a autora propõe uma viagem pela galeria das figuras ficcionais cardosianas num percurso analítico em que “a personagem é uma projecção do narrador com base em elementos correlacionáveis que são o tempo, a memória, o espaço e as outras personagens” (11). Motivada pela “impressionante variedade” de personagens e “pelo modo vivo e intenso como se desenham no universo textual” (10), a autora divide o estudo em quatro capítulos começando por rever as principais perspectivas da categoria narrativa “personagem” assumidas, ao longo do século XX, por diversos teóricos e escritores. De seguida, contextualiza a obra do escritor apoiando-se na vasta fortuna crítica existente e, por fim, analisa o *corpus* selecionado.

No primeiro capítulo, Ana Isabel Serpa aborda a importância da categoria “personagem” no âmbito dos estudos literários, fazendo uma extensa revisão da matéria e sublinhando a ideia de que esta categoria tem sido “alvo de classificações e entendimentos plurais” (15). Quer seja encarada como entidade humana, unidade textual ou função estruturadora do romance, a personagem continua a despertar o interesse de escritores e críticos. A par da classificação e hierarquização das personagens (assentes sobretudo em critérios como densidade psicológica, recorrência, relevo, complexidade, imprevisibilidade ou dinamismo) foram-se juntando à teorização outros aspetos que extrapolam o âmbito da literatura como, por exemplo, a relação entre “personagem” e o conceito de “pessoa”.

O século XX foi particularmente rico em termos conceptuais. Às tendências biografistas e psicologistas do século XIX, opuseram-se os formalistas, que defendiam a primazia da fábula sobre os caracteres, e a estes seguiram-se os semioticistas e os estruturalistas que (preocupados sobretudo com o texto e com os princípios universais que governam o uso da linguagem) acabaram por descurar a categoria “personagem”. As convicções da subjetividade total e da antirrepresentação, características do *nouveau-roman*, acentuam também o desinteresse pela personagem. Porém, no pós-estruturalismo, o debate acerca

da correlação entre “personagem” e “pessoa” alarga-se e convoca-se o leitor a assumir um papel ativo na reconfiguração desta categoria da narrativa. Em suma, as décadas de 80 e 90 assistiram à renovação da discussão, realçando-se a natureza humana das personagens, as relações entre a personagem, tempo e espaço, bem como as especificidades dos géneros literários em que as personagens se inscrevem.

Sintetizando a teorização de Philippe Hamon, Ana Isabel Serpa conclui que a personagem pode ser “definida como o resultado de uma atitude colaborativa – a da compreensão das relações semânticas operadas no texto em parceria com a atividade de reconstrução por parte do leitor” (27), acrescentando que o significado da personagem se constitui “por acumulação, repetição, transformação e oposição, em relação às outras personagens” (28). A par da semiologia, a análise da personagem é devedora de várias disciplinas, tais como a psicologia, a psicanálise, a sociologia e a filosofia. Como a autora deste estudo demonstra, não há propriamente ruturas no trajeto conceptual desta categoria, pelo que os modelos vigentes nos anos 60 e 70 continuam, de alguma maneira, operacionais. Seja como for, afirma a autora, o “estudo das personagens das narrativas modernas e pós-modernas escapa a ideias preconcebidas, sendo necessário reunir e interligar vários prismas para explicar o processo de

construção e o significado das figuras ficcionais” (31). Na discussão em torno da personagem, são ainda cruciais os conceitos de herói e de anti-herói, uma vez que, enquanto a personagem se define nos “limites de uma descrição intratextual”, o herói encontra-se “ligado aos códigos éticos, ideológicos e culturais” de cada época e ao “modo como os leitores reagem perante ele” (53), daí que a caracterização e as percepções desta figura sejam muito variáveis. Os heróis e as heroínas dos romances de Cardoso Pires são, no geral, “criaturas projetadas à medida do homem, que ganham, no entanto, singularidade e exemplaridade, independentemente da classe social” (58-59).

Ao longo da sua vida literária, entre 1949 e 1997, Cardoso Pires publicou dezoito livros em prosa – conto, romance, teatro, ensaio e crónica –, tendo dois outros títulos sido publicados postumamente. Devedor literário do grupo dos surrealistas (que frequentou nos inícios da década de 40), mas sobretudo do movimento neorrealista português com o qual manteve laços até ao 25 de Abril de 1974, o escritor nunca se identificou propriamente com nenhum grupo nem se fixou em nenhum género (embora seja conhecido sobretudo como romancista) e, por isso, a sua obra afigura-se de difícil categorização. É, no entanto, atravessada por uma inequívoca militância: a adesão a uma política de resistência ao regime

autoritário salazarista, o compromisso com a realidade sua contemporânea e o empenho na destruição dos mitos que alimentam o imaginário português.

Tendo iniciado o seu percurso literário como contista, Cardoso Pires foi um escritor com preocupações sociais e adepto quer da escrita documental quer da narrativa cinematográfica, o que confere aos seus livros uma contensão narrativa e uma dimensão fortemente simbólica: como refere a autora deste estudo, na escrita de Cardoso Pires “toda a escassez se torna simbólica” (205). Procurando incessantemente a “síntese” (34) e cultivando um estilo “enxuto” (34), o escritor renova a narrativa realista: o real é metaforizado, a linguagem é impregnada de onirismo e de *insólito*, e as suas histórias não têm fecho. A liberdade criativa nunca é subjugada a nenhum compromisso ideológico e Cardoso Pires é compelido à constante reescrita – um ato de devoção a uma escrita depurada do supérfluo. Ele é “o caminheiro de uma nova prosa” (42) e as suas personagens – seres humanos, animais ou objetos – desempenham a função de agentes dos seus romances: os seus traços caracterizadores surgem de “modo aparentemente desarticulado, sendo da responsabilidade do leitor proceder à reconstituição do seu retrato” (49), e havendo sempre “a noção de que a personagem se caracteriza por uma natural incompletude” (50).

No segundo capítulo, a autora concentra-se na narrativa breve –

gênero que Cardoso Pires cultivou durante toda a sua carreira literária –, colocando em diálogo o conto, a literatura oral, a fábula e a lenda e cultivando de forma exímia a brevidade e a oralidade típicas destes gêneros literários. De facto, o seu estilo direto, coloquial e com potencialidades líricas, teatrais e simbólicas é inspirado tanto em autores nacionais como estrangeiros (com especial destaque para os norte-americanos). O conto serve de forma exemplar a “representação da condição humana”, uma vez que nele é possível “projetar uma imagem e um momento para lá de uma simples história” (69).

Apoiando-se sempre que necessário nos estudos críticos sobre a obra cardoseana, Ana Isabel Serpa centra a sua análise nos volumes *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949), *Histórias de Amor* (1952) e *República dos Corvos* (1988). Relativamente ao primeiro livro, a autora foca o “processo de desidentificação e de desenraizamento” das personagens construído “com base na ausência do nome próprio, na impossibilidade de pertença a um espaço de permanência e na vivência atribulada do presente sem qualquer esperança no futuro” (206). Neste conjunto de contos, destacam-se os temas da alienação e do miserabilismo de personagens que ocupam espaços exíguos, onde impera a escassez. Relativamente ao segundo volume, a autora enfatiza a dualidade do encontro-desencontro entre corpos, protagonistas de paixões

arreatadoras, mas fugazes, em jogos de luz e sombras transitórios. No que diz respeito ao último volume, a autora presta atenção ao universo animal que o habita, onde “os bichos ganham heroísmo e omnipresença” (206), servindo um evidente posicionamento ideológico de Cardoso Pires, que critica a austeridade, o autoritarismo e a exploração incidindo em especial nos temas da fome, da opressão, da alienação e da pobreza. Nas palavras da autora, “A amputação exercida ao homem é, com efeito, o que mais importa ler nas coletâneas inaugurais de Cardoso Pires, nas quais se destacam histórias de indivíduos sem autoridade, vítimas de azares ou acasos que lhes são impostos, os desocupados, como ele lhes chama.” (73).

Embora Ana Isabel Serpa inicie o terceiro capítulo fazendo menção a várias personagens (de *O Hóspede de Job*, de *O Anjo Ancorado* e de *Alexandra Alpha*) que lutam pela sobrevivência e contra um destino adverso, o capítulo foca-se na análise de *O Delfim* e da *Balada da Praia dos Cães*. Em relação a *O Delfim*, a autora concentra-se no ato de narrar e, por conseguinte, na discussão em torno das figuras do narrador-personagem, autor e escritor. Presta, depois, atenção ao tratamento da categoria “tempo” uma vez que, no que diz respeito à construção das personagens, o tempo é um meio que permite “a desestruturação, a rutura da ordem e da ortodoxia” (140). No trajeto de Maria das Mercês ressalta a não

linearidade cronológica e a importância do simbólico: o estigma da infertilidade, a alegoria da criação, o patriarcalismo. Já o trajeto de Tomás Manuel permite – a partir sobretudo do valor simbólico dos cães, das aves e da água – uma reflexão em torno do marialvismo, da autoridade, do machismo, da repressão e da desagregação do poder. No que respeita à *Balada da Praia dos Cães*, a autora começa por dissertar sobre a natureza policial deste romance e sobre as inovações introduzidas por Cardoso Pires. Elias, o seu protagonista, é construído como um anti-herói, observador privilegiado que permite aceder (através do olhar, mas também do deambular mental) à paisagem de um país assombrado pelas hierarquias, pelos poderes instituídos e pelos espaços enclausurantes.

No último capítulo, a autora começa por lembrar as interações entre identidade, memória e tempo na obra *De Profundis, Valsa Lenta* para depois se debruçar mais extensamente sobre três personagens que configuram tendências geracionais e que escapam a modelos pré-definidos: Mena (*Balada da Praia dos Cães*) cujo retrato é construído a partir de uma “pulverização de elementos dispersos” (164); João (*O Anjo Acorado*) cujo retrato é traçado sobretudo mediante as lembranças de outra personagem (Guida); e, por último, Alexandra Alpha, heroína que empresta o nome ao romance e cujo retrato se consubstancia “mediante a descrição do narrador, a ênfase

dada à consciência da personagem, os diálogos, as atitudes e os registos que faz de si mesma” (164). Ana Isabel Serpa comenta pormenorizadamente o trajeto narrativo desta última personagem e conclui: “Cardoso Pires concebe uma heroína de quem, por via ou não do fragmento, pretende obter uma imagem necessariamente humana, nas suas qualidades e nos seus defeitos” (188). Influenciado pela ontologia de um “sujeito diluído” (207), Cardoso Pires não oferece descrições exaustivas das personagens, mas sim retratos fragmentados, que vão surgindo à medida que a organização narrativa se articula: as personagens revelam-se “em situação” e estão sujeitas a uma tessitura temporal não linear. Um dos aspetos mais interessantes “tem a ver com a possibilidade de [a protagonista, Alexandra Alpha] se construir a si mesma por meio de mecanismos de autorrepresentação” (207). A autora termina o capítulo comentando a presença do diálogo interartístico (traço típico do romance do pós-modernismo), da intertextualidade e da representação da memória cultural no universo literário do escritor.

Em suma, através de um cuidadoso trabalho de *close-reading*, Ana Isabel Serpa oferece-nos uma ampla reflexão sobre o universo linguístico e temático de Cardoso Pires. A *síntese* teórica sobre os conceitos de personagem, herói, anti-herói e autor, a revisão dos estudos críticos sobre a obra do escritor, a preocupação com

informações adicionais colocadas para os investigadores da obra de em notas de rodapé, bem como os Cardoso Pires, audiência preferencial comentários informados sobre o deste estudo. trabalho de construção das personagens cardoseanas serão de extrema utilidade

Patrícia I. Martinho Ferreira

SOBRE OS AUTORES

ANA ISABEL CORREIA MARTINS

Licenciada em Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa e doutorada em Filologia Latina pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigadora integrada no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos e pós-doutoranda da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Em 2014, ganhou a *fellowship* da *International Society for the History of Rhetoric* e integra a comissão científica da revista *Phaine: Revista de Estudos sobre a Antiguidade* e da *Revista Castilla. Estudios de Literatura* da Universidade de Valladolid.

ANA MARIA LISBOA DE MELLO

É doutora em Letras, área de Teoria da Literatura pela PUCRS, em Porto Alegre. Recebeu bolsas de estudos para estágios de pós-doutoramento na Université Stendhal – Grenoble3 (1995), França; Université Sorbonne Nouvelle, Paris3 (2004) e University of Toronto, Canadá (2013). Atualmente, é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas- PPGLN – da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora do CNPq e Professora Associada ao CLEPUL – Universidade de Lisboa.

ANA PAULA ARNAUT

É doutorada com agregação pela Universidade de Coimbra, onde leciona Literatura Portuguesa Contemporânea. Publicou *Memorial do Convento. História, Ficção e Ideologia* (1996), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de*

Proteu (2002); *Homenagem a Cristóvão de Aguiar: 40 anos de vida literária* (org.) (2005), *José Saramago* (2008), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro* (ed.) (2008), *António Lobo Antunes* (2009), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer* (ed.) (2011). *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino* (2012), *Viagens do Carnaval: no espaço, no tempo, na imaginação* (coedição com Maria Aparecida Ribeiro) (2014), *O Ano da Morte de Ricardo Reis de José Saramago* (2017), *Identity(ies): a Multicultural and Multidisciplinary Approach* (org.) (2017). Tem também artigos publicados em inúmeras revistas nacionais e internacionais.

BRUNO MINISTRO

É doutorando em Materialidades da Literatura, na Universidade de Coimbra, e mestre pela Universidade Nova de Lisboa com a dissertação *Um buraco na boca: edição crítica do romance experimental de António Aragão* (2015). É membro em formação do Centro de Literatura Portuguesa, colaborador do Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa (Universidade Fernando Pessoa) e do Consortium on Electronic Literature (Electronic Literature Organization).

CARLOS AUGUSTO MAGALHÃES

É licenciado em Letras Vernáculas pela Universidade Católica do Salvador (1982), Mestre em Literatura Brasileira, Universidade de Brasília (1994), Doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia (2003), Pós-Doutorado pela PUCRS, Porto Alegre (2012). É professor pleno da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), atuando na Graduação (Letras) e no Mestrado Estudos de Linguagem, ambos do DCH-I. Pesquisa principalmente: cidade, modernidade, Walter Benjamin, melancolia, narrativa contemporânea, violência urbana, subjetividade.

GLÓRIA ALHINHO

É investigadora na Universidade Bordeaux Montaigne onde desenvolve trabalho numa perspectiva interdisciplinar na área das humanidades médicas. Tem experiência de ensino e investigação em literatura e cultura lusófonas. As suas intervenções mais recentes exploram as relações entre medicina, literatura e cinema, assim como a importância dessas relações para o futuro da investigação em ciências humanas: “*See and show with care. The invisible aesthetic power of the visible on documentary film*”; “*Le regard illimité: expériences cliniques, expériences esthétiques dans le récit médical*”; “*Breaking the walls of humanities in a psychiatric institution: mental health care through documentary film*”.

LEONARDO BARROS MEDEIROS

É graduado em Letras pela Universidade Católica de Petrópolis com mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorando em Literatura Brasileira, com bolsa CAPES, na Universidade de Coimbra e é, junto com Marcos Pasche, organizador do livro de ensaios *Hoje é dia de hoje em dia: literatura brasileira da primeira década do século XXI*.

MÁRCIA REGINA RODRIGUES

É doutora em Estudos Literários (UNESP/Araraquara/2015) e autora dos livros: *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: O render dos heróis, de Cardoso Pires e Felizmente há luar, de Sttau Monteiro* (2010) e *Absurdo e censura no teatro português: a produção dramaturgical de H. Prista Monteiro* (2017). Atualmente realiza pesquisa de Pós-Doutorado na FCL-UNESP/CET-FLUL (CAPES).

MARIA ANTÓNIO HÖRSTER

É professora aposentada da Universidade de Coimbra. Publicou 37 artigos em revistas especializadas, possui 42 capítulos de livros, 7

livros publicados e 122 itens de produção técnica. Participou em 4 eventos no estrangeiro e 33 em Portugal. Atua na área de Línguas e Literaturas Nas suas atividades profissionais interagiu com 18 colaboradores em coautorias de trabalhos científicos.

MARIA LÚCIA OUTEIRO FERNANDES

Docente na UNESP/Araraquara, trabalhou também na Universidade Federal de Viçosa (UFV). Mestrado em Letras (USP, 1984) – *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte* (ED.USP, 1987) e Doutorado (PUC/Rio, 1994) – *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond* (ED. UNESP, 2011). Publicações: *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira* (2002), *Estrelas extremas; ensaios sobre poesia e poetas* (2006); *Modernidade lírica: construção e legado* (2008) e *Matéria de poesia: crítica e criação* (2010), *Poesia na era da internacionalização dos saberes* (2016); *Contrabandistas do pensamento; ensaios de literatura brasileira* (2017); vários artigos em periódicos e capítulos em livros.

PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI

É professor adjunto de literatura na Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutor em literaturas de língua portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fez Pós-Doutorado em 2016 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o projeto “O Brasil dos outros”. É autor de uma série de artigos sobre literatura portuguesa contemporânea e organizou o livro *A criação da memória*.

REGINALDO PUJOL FILHO

É mestre e doutorando em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Tem pós-graduação em

Artes da Escrita pela Universidade Nova de Lisboa. Como escritor, publicou os livros *Só faltou o título* (2015), *Quero ser Reginaldo Pujol Filho* (2010) e *Azar do personagem* (2007).

SANDRA ASSUNÇÃO

Maître de conférences, elle enseigne la littérature et la culture brésilienne à l'Université Paris Nanterre. Ses recherches actuelles portent sur le récit brésilien contemporain et la représentation de l'écriture migrante. Parmi ses publications les plus récentes: "A representação do imigrante sírio-libanês no romance brasileiro do século xx"; "*Nur na escuridão: pour une identité et une mémoire en construction*"; "Carolina Maria de Jesus et Estamira: la mémoire de la nation par deux voix féminines de l'exclusion"; "*Portraits de la nation dans Récit d'un certain Orient et Deux frères de Milton Hatoum*"; "Carnavalisation sociale dans deux nouvelles de *Corpo de Baile*"; "*La fête dans le monde lusophone: le carnaval et son cortège*"; "*A viagem identitária em O centauro no jardim de Moacyr Scliar*"; "*La part de l'Étranger, HispanismeS*"; "Raconter le passé: l'écriture au profit d'un travail de mémoire chez Ana Maria Machado et Flávio Tavares"; "*La société civile comme vecteur mémoriel*".

SÍLVIA AMORIM

Est Maître de Conférences à l'Université Bordeaux Montaigne depuis 2006, membre de l'équipe de recherche AMERIBER (Poétiques et Politiques – Pays Ibériques et Amérique Latine, EA 3656) et de son centre GIRLUF (Groupe Interuniversitaire de Recherches Luso-françaises sur l'Imaginaire), elle dirige actuellement le département d'Études Lusophones de cette Université. Sa thèse, soutenue en 2004, sous la direction de Maria Helena Araújo Carreira, a donné lieu à la publication de l'ouvrage *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman* (Paris, L'Harmattan, 2010). Elle travaille sur la littérature

contemporaine (Portugal et Afrique lusophone) et l'analyse linguistique de textes littéraires en langue portugaise.

SOFIA MADALENA G. ESCOURIDO

Licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos e mestre em Edição de Texto (FCSH/UNL), é assistente editorial desde 2008 e trabalha atualmente no Departamento de Novos Autores Portugueses do Grupo LeYa. Fez uma pós-graduação em Artes da Escrita (também na FCSH) e frequenta o programa de doutoramento em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra onde desenvolve o projeto «A página como possibilidade: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz».

TATIANA PREVEDELLO

É Doutora em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas (2014) pela da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e autora da tese *Da expressão do tempo ao estilhaçar do eu: figurações da memória na escrita antuniana*. Desenvolveu no período de doutoramento as suas atividades de investigação no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e atualmente dedica-se à docência.

VANIA PINHEIRO CHAVES

Professora Associada Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Coordenadora do GI 6 (*Brasil-Portugal. Cultura. Literatura. Memória*) do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) da mesma Universidade. Mestre e Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Lisboa. Docência e investigação em Literatura e Cultura Brasileira. Editora, em parceria com Maria Eunice Moreira, de *Navegações*. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. PUCRS/CLEPUL.

Semestral. Livros: 2015 (com Isabel Cruz Lousada e Carlos Abreu e Silva), *As Senhoras do Almanaque*. Catálogo da produção de autoria feminina; 2014, *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*; 2013, *Flagrantes da literatura brasileira da Belle Époque*; 2011, *Literatura Brasileira sem fronteiras*; 2000, *O despertar do gênio brasileiro. Uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*; 1997, *O Uruguai e a fundação da Literatura Brasileira*.

VÂNIA REGO

Est Maître de Conférences à l'École Supérieure de Langues et Traduction de l'Institut Polytechnique de Macao. Docteur en littérature portugaise contemporaine avec une thèse sur «La mise en scène du Je dans l'œuvre de José Luís Peixoto : problématiques de l'écriture de soi» et des recherches sur les auteurs contemporains et hypercontemporains portugais, le retour du tragique dans la littérature contemporaine ou encore les questions liées au laboratoire de l'œuvre. (<https://ipm.academia.edu/VâniaREGO>)

CHAMADA PARA ARTIGOS

Cronograma

Publicação: outubro de 2019;

Encomenda de artigos: julho de 2018.

Entrega de artigos encomendados: março de 2019;

Aceitação de resumos para apreciação: janeiro de 2019;

Aceitação de artigos para apreciação (*referee*): março de 2019;

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

A *Revista de Estudos Literários* é uma publicação anual da Imprensa da Universidade de Coimbra e do Centro de Literatura Portuguesa, unidade de investigação financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Incidindo sobretudo nos domínios da crítica e da teoria literárias, integrará, em cada número, uma secção temática e procurará acompanhar o movimento editorial consagrado ao ensaísmo literário em Português.

Revista de Estudos Literários, Volume 9 (2019)

Maria Helena Santana (Universidade de Coimbra).

Tema: A Historicidade da Literatura

Largamente partilhado no passado, o modelo historicista de conhecimento e transmissão da literatura é hoje objeto de questionamento e até mesmo de contestação. Apesar disso, é difícil conceber a produção e receção dos textos literários à margem de um regime de historicidade, tanto no discurso crítico como na prática pedagógica. Por seu lado, mesmo em contexto “pós-histórico”, a dimensão histórica do texto ficcional (e vice-versa) continua a ser objeto de análise e de teorização.

Avaliar estas mudanças de paradigma nos Estudos Literários e no seu ensino, abrangendo os conceitos de historicidade e periodização, bem como os cruzamentos teóricos entre categorias literárias e historiográficas constitui o objetivo do Número 9 da *Revista de Estudos Literários*.

De acordo com este desígnio geral, os autores são chamados a colaborar, tomando para base dos seus contributos os seguintes tópicos:

- a) A dinâmica literária e a sua inteligibilidade.
- b) Historicismo, neo-historicismo e pós-historicismo.
- c) Periodização literária e artística.
- d) A história literária e o ensino da literatura.
- e) A historicidade das formas literárias.
- f) Texto e/sem contexto: regimes atuais do discurso crítico.
- g) História e ficção: perspetivas teóricas e metodológicas.

Propostas de artigo: uma proposta detalhada (c. 500-1000 palavras), acompanhada de uma bibliografia, deverá ser enviada por correio electrónico, em simultâneo, para mahesa@fl.uc.pt (Maria Helena Santana) e clp@fl.uc.pt (Centro de Literatura Portuguesa). Todas as propostas serão seleccionadas de acordo com a política editorial da revista. A seleção de uma proposta não garante a publicação do artigo final. São aceites artigos escritos nas línguas seguintes: Português (com a grafia do Acordo Ortográfico), Espanhol, Francês, Italiano e Inglês. O prazo para apresentação de propostas é **31 de janeiro de 2019**.

Artigos: o prazo para entrega dos artigos completos (c. 6 000 – 7 000 palavras) é **1 de março de 2019**. Os artigos enviados por proposta serão objecto de arbitragem pelos pares. A publicação deste número da revista terá lugar em outubro de 2019.

CALL FOR PAPERS

Schedule for Volume 9 of the Journal of Literary Studies

Release: October 2019;

Request for articles: July 2018;

Submission of requested articles: march 2019;

Appreciation of abstracts: January 2019;

Referee process: March 2019.

Revista de Estudos Literários [Journal of Literary Studies]

The *Revista de Estudos Literários* is published annually by Coimbra University Press and the Centre for Portuguese Literature, a research centre funded by the Foundation for Science and Technology (FCT). This journal focuses mainly on literary criticism and literary theory. Each guest-edited volume will be organized around a specific topic. The review section will give particular attention to new literary criticism in Portuguese.

Revista de Estudos Literários [Journal of Literary Studies], Volume 9 (2019)

Editor: Maria Helena Santana (Universidade de Coimbra).

Theme: The Historicity of Literature

Broadly accepted in the past, historicism is currently questioned and often contested as a model for the knowledge and transmission of literature. However, the production and reception of literary texts is hardly conceived outside historicity, both at the levels of critical discourse and of teaching practices. In addition, even considering a “post-historical” context, the historical dimension of fictional texts (and vice versa) continues to challenge critical and theoretical analysis.

The main purpose of volume 9 of the *Revista de Estudos Literários* is to inquire into paradigm changes in Literary Studies and the teaching of literature involving the

concepts of historicity and periodization, as well as theoretical issues concerning literary and historical categories.

In order to address this general theme, authors are asked to consider the following topics for their contributions:

- a) Literary dynamics and its intelligibility.
- b) Historicism, new-historicism, and post-historicism.
- c) Periodization in literature and in other arts.
- d) Literary history and the teaching of literature.
- e) The historicity of literary forms.
- f) Text and/without context: current models of criticism.
- g) History and fiction: theoretical and methodological approaches.

Article proposals: a detailed proposal (c. 500-1000 words), including a bibliography, should be sent simultaneously by e-mail to mahesa@fl.uc.pt (Maria Helena Santana) e clp@fl.uc.pt (Centro de Literatura Portuguesa). All proposals will be selected according to the Journal's editorial policy. Selecting a proposal does not guarantee the publication of the final article. We accept articles written in the following languages: Portuguese (under the new spelling rules), Spanish, French, Italian, and English. The deadline for proposals is **31st January 2019**.

Articles: the deadline for delivery of completed articles (c. 6 000-7 000 words) is **1st March 2019**. All proposed articles will be submitted to peer review. This issue is scheduled for publication in October 2019.

Diretor: Carlos Reis

DO POST-MODERNISMO AO HIPERCONTEMPORÂNEO: OS CAMINHOS DAS LITERATURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

SECÇÃO TEMÁTICA

DO POST-MODERNISMO AO HIPERCONTEMPORÂNEO: MORFOLOGIA(S) DO ROMANCE
E (RE)FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM

Ana Paula Arnaut

A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE HIPERFICCIONAL DA NOVA LITERATURA PORTUGUESA:
PATRÍCIA PORTELA, AFONSO CRUZ E JOANA BÉRTHOLO

Sofia Madalena G. Escourido

DESIGUALDADE, EXCLUSÃO E VIOLÊNCIA URBANA EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Carlos Augusto Magalhães

VOZES DO BRASIL: A PRESENÇA DA LITERATURA BRASILEIRA NA NARRATIVA
HIPERCONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

Paulo Ricardo Kralik Angelini

A «DESVAIRADA MÁQUINA DE PRODUÇÃO DA FICÇÃO» EM *TEATRO*,
DE BERNARDO CARVALHO

Vania Pinheiro Chaves

L'AMITIÉ COMME LIEN CULTUREL ET TRANSNATIONAL EM *TERRA SONÂMBULA* DE MIA COUTO
Glória Alinho

EXPANSION DU RÉEL ET CONNEXIONS À L'INFINI: *A BONECA DE KOKOSCHKA*,
LE LIVRE *MATRIOCHKA* D'AFONSO CRUZ

Sílvia Amorim

A PERFORMANCE DO ROMANCE: LER A FICÇÃO EXPERIMENTAL
DE JOSÉ-ALBERTO MARQUES

Bruno Ministro

VIAGEM(NS), HISTÓRIAS E ESPAÇO(S) EM GONÇALO M. TAVARES: TRAVESSURAS
E TRAVESSIAS FICCIONAIS

Ana Isabel Correia Martins

UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE VISÍVEL EM GONÇALO M. TAVARES

Reginaldo Pujol Filho

SOB O SIGNO DE CHRONOS E KAIRÓS: A NARRAÇÃO DO TEMPO EM LOBO ANTUNES

Tatiana Prevedello

LE FILS DEVIENT PÈRE: LA PLACE DU RÉCIT DE FILIATION DANS L'OEUVRE
DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Vânia Rego

ALGUM LUGAR, DE PALOMA VIDAL: DESLOCAMENTOS, ESTRANHAMENTO E MELANCOLIA

Ana Maria Lisboa de Mello

CONTAMINAÇÕES INTERMEDIÁTICAS E SOBREVIDA DA PERSONAGEM EM RUBEM FONSECA

Leonardo Barros Medeiros

LE BRÉSIL ET «SES AUTRES»: *NIHONJIN*, POUR UNE HISTOIRE DE L'IMMIGRATION JAPONAISE
AU BRÉSIL

Sandra Assunção

SECÇÃO NÃO TEMÁTICA

O APELO DAS SEREIAS. ENSAIO DE LEITURA DE *A CASA ETERNA*, DE HÉLIA CORREIA

Maria António Hörster

AS SUTILEZAS DA VEROSSIMILHANÇA E AS VARIAÇÕES DA REALIDADE

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

CONVERGÊNCIAS ESTÉTICAS ENTRE *O RENDER DOS HERÓIS* E *O DELFIM*,
DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Márcia Regina Rodrigues

RECENSÕES · SOBRE OS AUTORES

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA

REVISTA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA DE:

