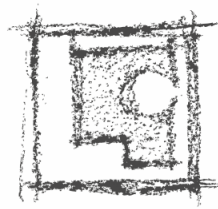




POÉTICAS INSURGENTES: ESTUDOS DA NARRATIVA (HIPER) CONTEMPORÂNEA

**CINTHIA BELONIA (UFSM)
JANE TUTIKIAN (UFRGS)
LUCAS ZAMBERLAN (UFSM)
MAURO DUNDER (UFRN)
MONICA CHAGAS DA COSTA (UFSM)
PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI (PUCRS)
RAQUEL TRENTIN OLIVEIRA (UFSM)
RENATA DE FELIPPE (UFSM)**

POÉTICAS INSURGENTES: ESTUDOS DA NARRATIVA (HIPER) CONTEMPORÂNEA



PPGL UFSM

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

REITORA: Martha Bohrer Adaime
VICE-REITOR: Tiago Bandeira Marchesan
DIRETOR CAL: Gil Roberto Costa Negreiros
COORDENADORA PPGL: Raquel Trentin Oliveira

EDITORA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

EDITOR-CHEFE: Sara Regina Scotta Cabral

COMISSÃO EDITORIAL: Amanda Eloina Scherer, Evelyne Patricia Figueiredo de Sousa Costa, Luciane Kirchhoff Ticks, Régis Augustus Bars Closel, Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Sara Regina Scotta Cabral, Tatiana Keller

AVALIAÇÃO TÉCNICA: Evelyne Patricia Figueiredo de Sousa Costa, Sara Regina Scotta Cabral

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS E REVISÃO DE TEXTO: Cinthia Belonia, Lucas Zamberlan, Mauro Dunder (UFRN), Monica Chagas da Costa, Paulo Ricardo Kralik Angelini, Raquel Trentin Oliveira, Renata de Felipe

REVISÃO DE LINGUAGEM: Cinthia Belonia, Lucas Zamberlan, Mauro Dunder (UFRN), Monica Chagas da Costa, Paulo Ricardo Kralik Angelini, Raquel Trentin Oliveira, Renata de Felipe

REVISÃO DE NORMAS TÉCNICAS: Cinthia Belonia, Lucas Zamberlan, Mauro Dunder (UFRN), Monica Chagas da Costa, Paulo Ricardo Kralik Angelini, Raquel Trentin Oliveira, Renata de Felipe

PROJETO GRÁFICO | DIAGRAMAÇÃO: Sinthia Umpierre Gomes

CAPA E CONTRACAPA: Sinthia Umpierre Gomes

APOIO: UFSM, PPGL, CAL

APOIO FINANCEIRO: UFSM, CAL, PPGL

ENDEREÇO

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação, Letras e Biologia
Prédio 16 – Bloco A2 – Sala 3222
Campus Universitário – Camobi 97105-900 – Santa Maria RS – Brasil
www.ufsm.br/ppgletras
<https://www.ufsm.br/editoras/ppgl>

B452p Belonia, Cinthia
Poéticas insurgentes [recurso eletrônico] : estudos da narrativa (hiper) contemporânea / Cinthia Belonia, Jane Tutikian, Lucas Zamberlan, et. al. Santa Maria, RS : UFSM, PPGL Editores, 2026.
1 e-book.

Inclui referências bibliográficas
ISBN 978-65-5334-078-7

1. Ficção contemporânea 2. estudos de gênero 3. intermedialidades I. Título
II. Tutikian, Jane III. Zamberlan, Lucas

CDU 82-3

SUMÁRIO

PREFÁCIO

07

Jane Tutikian (UFRGS)

APRESENTAÇÃO

28

ESTÉTICAS E TEMÁTICAS NA FICÇÃO (HIPER)CONTEMPORÂNEA

35

INFLEXÕES PÓS-COLONIAIS NO ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

36

Raquel Trentin Oliveira, UFSM

CARTOGRAFIAS DO HIPERCONTEMPORÂNEO: A NARRATIVA PORTUGUESA DO SÉCULO XXI

81

Paulo Ricardo Kralik Angelini, PUCRS

UM TERRITÓRIO DE SINISTRAS CONVERGÊN- CIAS: PROXIMIDADES ENTRE AS LITERATURAS LATINO-AMERICANAS DE AUTORIA FEMININA

132

Renata de Felipe, UFSM

**TENSIONAMENTOS NA FICÇÃO DE AUTORIA
DE MULHERES** 166

**A ESCRITA COMO PROJETO OU O CICLO
INICIAL: LÍDIA JORGE, UMA “CRONISTA
DO TEMPO QUE PASSA”** 167

Mauro Dunder, UFRN

**ALGUMAS FACES DA MATERNIDADE EM NO-
VAS CARTAS PORTUGUESAS** 197

Monica Chagas da Costa, UFSM

**OS REFLEXOS DO SALAZARISMO EM MOÇAM-
BIQUE EM *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS*** 223

Cinthia Belonia, UFSM

**LITERATURA E INTERMIDIALIDADE: NUANCES
DE VERMELHO-VIOLÊNCIA EM *SUL*, DE VERO-
NICA STIGGER** 239

Lucas Zamberlan, UFSM

AUTORAS & AUTORES 261



PREFÁCIO

Por Jane Tutikian (UFRGS)

Octávio Paz tem um texto de que gosto muito: *La quête du présent* (A busca pelo presente). Trata-se do discurso de agradecimento pelo Prêmio Nobel de Literatura de 1990. O poeta reflete sobre a condição do homem, a busca de unidade no lugar da fragmentação, a relação do indivíduo com a história, a solidão. E mais, o poeta mostra de forma simples aos ouvintes e, agora leitores, a dissolução de valores tradicionais, até então, considerados imutáveis no século XX.

O século XXI, por sua vez, traz consigo o desfazimento das certezas, coloca em xeque as crenças fundamentais da humanidade: valores éticos, estéticos, filosóficos, religiosos. Vive-se, então, um momento fronteiro, uma cultura e uma história que chegam ao fim enquanto se inicia outra. Aquela que Patrick Chabal tão bem define como tempo do pós: pós-modernismo, pós-modernidade, pós-colonialismo, pós-nacional, pós-ideologia... e por aí segue. Ocorre, entretanto, que não encontramos valores para colocar no lugar dos tradicionais, na medida em que esses “pós-” dizem respeito a um tempo outro de que a humanidade não tem ainda conhecimento e portanto posse total. Some-se a isso a globalização, o avanço das comunicações e o multiculturalismo. Por um momento pensou-se que findariam as diferenças culturais e até econômicas e os países ricos continuaram ricos, os países hegemônicos continuaram hegemônicos, os pobres continuaram pobres, com a diferença da China que se abriu para o capital do Ocidente. Ângela Merckel chegou a afirmar que o multicul-

turalismo havia fracassado na Alemanha. E não foi só aí que fracassou. A globalização, por sua vez, mostrou seu efeito dominó, quer dizer, se cair a economia de um país hegemônico, todos cairão. Um mundo complexo sem valores essenciais não é mais do que um mundo complexo.

Lembro de um “Programa Roda Viva”, de 1999, em que o grande entrevistado era Michel Sèrres, importante filósofo francês contemporâneo. Quando perguntaram a ele como pensava o século XXI, com sinais fortemente marcados em sua expressão, disse que o século XXI teria o fortalecimento da área das exatas em detrimento das humanas. Anunciou a chegada do quarto mundo, nem primeiro, nem segundo, nem terceiro, mas o quarto mundo. E explicou que ele seria como uma espécie de rede que cobriria todo o planeta e seria formada pela miséria, pela violência, pela fome, pela guerra. É o que estamos assistindo nesses vinte e cinco anos do século.

É Tzvetan Todorov (2020) quem adverte que, como habitantes do século XXI, somos confrontados a dificuldades que a humanidade não teve que resolver no passado, somos levados a caminhar fora das trilhas já demarcadas. Não surpreende que, com frequência, venhamos a errar; nossa busca é legítima.

Continuamos essa busca legítima. Este livro que tenho a honra e alegria de apresentar aos leitores, **Poéticas Insurgentes: Estudos da narrativa (Hiper) contemporânea** traz respostas possíveis, ao lado de grandes questionamentos. E, por ventura, não é este o grande fascínio da literatura? Do ponto de vista da Teoria da Literatura, isto é, buscando um conceito analiticamente operável, historicamente situado e epistemolo-

gicamente consistente, o termo hipercontemporaneidade designa uma condição estética, temporal e discursiva da produção literária recente.

O conceito mais sólido, entendo eu — cientificamente defensável —, compreende a hipercontemporaneidade como uma intensificação reflexiva do contemporâneo, marcada pela aceleração do tempo histórico, pela convivência simultânea de múltiplos regimes temporais e pela instabilidade das formas de representação literária. Em outras palavras, a hipercontemporaneidade é a condição literária que intensifica o presente com seus excessos (o tempo que, historicamente, é aquele do solipsismo), assume a convivência simultânea de tempos heterogêneos e marca a instabilidade formal e subjetiva da escrita, produzida em um contexto de aceleração social, saturação informacional e crise das narrativas históricas.

Nesse sentido, é possível pensar que, em ambas as literaturas, na brasileira e na portuguesa, a hipercontemporaneidade configura-se como uma escrita do presente instável, em que o tempo histórico entra em crise pelas memórias não resolvidas e, em consequência, o futuro fica inviabilizado, produzindo narrativas fragmentárias, híbridas e eticamente implicadas. O presente passa a ser visto como urgência ética e política.

Poéticas Insurgentes: Estudos da narrativa (Hiper) contemporânea é um excelente conjunto de textos de professores doutores e pesquisadores da literatura: Cínthia Belonia, Lucas Zamberlan e Monica Chagas da Costa, ambos da Universidade Federal de Santa Maria, Mauro Dunder, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Paulo Ricardo Kralik

Angelini, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Raquel Trentin Oliveira e Renata de Felipe, também da Universidade Federal de Santa Maria.

O livro é dividido em duas partes, sendo que a primeira se debruça sobre “Estéticas e Temáticas na ficção (hiper)contemporânea e tem como estudo de abertura “Inflexões pós-coloniais do romance português contemporâneo”, de Raquel Trentin Oliveira (UFSM), que traz uma reflexão sobre a literatura portuguesa, a partir do colonialismo, pós-colonialismo e do decolonial, dando ênfase à Geração de Abril, ou Geração da Repensagem, que efetivamente lançou-se na reconstrução ficcional da história imediata daquele país dentro de uma perspectiva pós-colonial. E, sem dúvida, Eduardo Lourenço é o grande nome a pensar essa geração.

Trentin organiza o seu estudo a partir de duas questões norteadoras centrais: De que modo a narrativa literária produzida em Portugal desde a década de 1960 responde, no plano ficcional, à experiência histórica do colonialismo e, em sentido mais amplo, às permanências estruturais da colonialidade do poder? E qual é o papel específico do romance na elaboração de um pensamento crítico sobre o passado colonial português, na sua reinterpretação e na resistência às suas reconfigurações no presente?

A partir dessas questões, a autora desenvolve uma leitura do novo contexto sócio-histórico português tal como ele se manifesta na literatura, percorrendo um arco que vai de autores canônicos, como Lídia Jorge e José Saramago, até a produção hipercontemporânea. Nesse trajeto, evidencia-se que a

literatura hipercontemporânea não se define pela ruptura pura e simples com as gerações precedentes, mas pela intensificação, reconfiguração e deslocamento de problemáticas críticas já presentes na literatura do pós-1960.

Inserida num regime de hipercontemporaneidade — marcado pela sobreposição de temporalidades, pela persistência do passado no presente e pela crise das narrativas teleológicas da modernidade —, essa produção literária reinscreve o legado colonial como um campo de tensões ainda ativo. Assim, o romance hipercontemporâneo emerge como um espaço privilegiado de elaboração crítica, no qual a memória colonial é revisitada não como evento encerrado, mas como estrutura histórica que continua a organizar imaginários, relações de poder e formas de subjetivação. Desse modo, Trentin demonstra que a literatura portuguesa recente atualiza e radicaliza os gestos críticos das gerações anteriores, respondendo às condições específicas da hipercontemporaneidade sem abdicar da herança estética e política que a precede.

Paulo Ricardo Kralik Angelini (PUCRS), por sua vez, propõe, em “Cartografias do hipercontemporâneo: a narrativa portuguesa do século XXI”, um mapeamento crítico da hipercontemporaneidade a partir do diálogo com importantes teóricos portugueses, entre os quais se destacam Ana Paula Arnaut e Carlos Reis. Nesse ensaio, o autor delinea os contornos teóricos do hipercontemporâneo ao problematizar os modos de inscrição da narrativa portuguesa recente em relação ao cânone literário estabelecido.

Desde o início, Angelini articula a sua reflexão a partir de Taylor-Collins, ao discutir a não legitimação plena — ou a filiação ainda instável — dessa produção no interior do sistema canônico, enfatizando o caráter provisório, em formação, dessas escritas. Ao longo do ensaio, o autor mobiliza e discute um conjunto de nomes que já se pode considerar constitutivo do esteio teórico da chamada “nova” literatura portuguesa, na qual se evidencia uma consciência aguda do colapso das grandes formas narrativas, manifestada em poéticas da crise, da suspensão e da fragmentação.

Nesse contexto, o pensamento de Giorgio Agamben (2010) assume um papel central, na medida em que oferece ferramentas conceituais para a compreensão do descompasso que caracteriza a relação entre o sujeito contemporâneo e o seu tempo histórico. A hipercontemporaneidade é, assim, compreendida não como um período cronologicamente delimitado, mas uma categoria analítica que descreve modos específicos de experiência temporal e de configuração estética.

A partir dessa perspectiva, Angelini constrói criticamente uma cartografia de autores e obras da literatura portuguesa contemporânea, evidenciando os processos de representação simbólica que nelas se articulam e a sua contribuição para a elaboração de formas alternativas de estar no mundo — marcadas pela fluidez, pela presentificação do tempo e pela lógica do excesso. Em convergência com Agamben (2010), o autor demonstra como uma parcela significativa da narrativa portuguesa contemporânea se dedica a interrogar simultaneamente o tempo presente, o passado e o porvir, produzindo textos que,

ao tematizarem questões urgentes da sociedade, recebem um tratamento estético rigoroso sem perder o seu caráter de alerta: ora como prenúncio de um possível esgotamento histórico, ora como apelo à necessidade de novos começos.

Em “Um território de *siniestras* convergências: Proximidades entre as literaturas latino-americanas de autoria feminina”, Renata de Felipe parte do pressuposto de que, ao mobilizarem categorias estéticas como o medo, a estranheza e a distopia, determinadas narrativas contemporâneas inscrevem criticamente o presente histórico, entendido como um tempo atravessado por questões urgentes — entre as quais se destacam os desastres ambientais, as múltiplas formas de discriminação, o racismo estrutural, os conflitos de classe, a violência de gênero e os efeitos das sociedades tecnológicas de vigilância e controle, conforme assinala Gutierrez (2022). Trata-se, portanto, de uma representação literária de um presente que corresponde àquele já delineado por Michel Serres no final do século XX, quando concebe o mundo contemporâneo como um “quarto planeta”, isto é, um espaço global profundamente transformado pelas ações humanas, tecnológicas e ambientais.

Felippe observa, contudo, que a produção de determinadas escritoras contemporâneas se distingue do realismo fantástico latino-americano dos anos 1960, na medida em que recorre ao extraordinário, ao inusual e ao inexplicável não como estratégia de evasão, mas como dispositivo crítico para abordar conflitos históricos persistentes e anacronismos sociais que incidem de modo particular sobre grupos historicamente marginalizados — os sujeitos ex-cêntricos.

Nesse sentido, a autora menciona as obras de escritoras como Camila Sosa Villada, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez e Samanta Schweblin (Argentina); Fernanda Trías (Uruguai); María Fernanda Ampuero (Equador); Giovanna Rivero e Liliana Colanzi (Bolívia); Cristina Rivera Garza e Fernanda Melchor (México); bem como Irka Barrios, Ana Paula Maia e Lu Ain-Zaila (Brasil), compreendendo essas produções como expressões literárias de um mundo configurado pelas tensões e impasses do presente hipercontemporâneo.

É particularmente relevante a maneira como Renata de Felippe contribui para a compreensão dos modos renovados de abordar problemáticas estruturais e de reativar tradições literárias sob novas coordenadas estéticas e políticas. Nesse quadro, as escritoras contemporâneas — representadas por autoras como Mónica Ojeda, Liliana Colanzi e Irka Barrios — elaboram narrativas que tematizam os processos de assujeitamento presentes nas culturas latino-americanas, configurando aquilo que a autora identifica como uma espécie de “continente literário” que, em oposição à desmemória, à omissão e às tentativas de apagamento, não apenas reconhece as violências históricas e simbólicas, mas responde a elas por meio do insólito e de seus desdobramentos estéticos.

Mauro Dunder (UFRN) inaugura a segunda parte da obra — intitulada “Parte Dois: Tensionamentos na Ficção de Autoria de Mulheres” — com o ensaio “A escrita como projeto ou o ciclo inicial: Lídia Jorge, uma ‘cronista do tempo que passa’”. Nesse estudo, o autor toma como objeto de análise a obra de Lídia Jorge, figura central da literatura portuguesa contemporânea, cuja produção romanesca se distingue pela estreita articula-

ção entre experiência histórica, sensibilidade estética e reflexão crítica sobre o tempo presente.

A escolha do autor revela-se particularmente significativa, uma vez que, conforme assinala o próprio Dunder, Lídia Jorge configura-se como uma escritora cuja obra se desenvolve em compasso com o seu tempo histórico e com a sociedade ocidental na qual se insere. Tal sincronização não implica adesão acrítica ao presente, mas, ao contrário, funda-se em uma postura de permanente interrogação das estruturas sociais, políticas e simbólicas que o sustentam.

Com acuidade crítica, Dunder sustenta que a força do romance jorgiano reside em um conjunto articulado de elementos formais e temáticos que, em sua combinação, produzem uma escrita provocativa, desestabilizadora e marcada por um gesto de indignação ética. Trata-se de uma escrita movente, cuja potência crítica exige, de quem a produz, a vivência da marginalidade — ainda que essa marginalidade se inscreva em um lugar social específico, europeu, branco e de classe média-alta. Nesse sentido, Dunder enfatiza que a condição de mulher em uma estrutura patriarcal constitui uma experiência socialmente marcada, da qual Lídia Jorge extrai o impulso para a provocação, a desestabilização e a indignação que, no campo literário, podem operar deslocamentos capazes de tensionar e transformar a materialidade do real.

A análise de Dunder concentra-se, sobretudo, nos romances da fase inicial da escritora — de *O dia dos prodígios* (1979) a *A costa dos murmúrios* (1988) —, sem deixar de dialogar com a produção mais recente, representada por *Miseri-*

córdia (2022). Ao articular esses diferentes momentos da obra jorgiana, o autor evidencia a coerência e a continuidade de um projeto literário que, embora atravessado por transformações formais e temáticas, mantém-se fiel a uma ética da escrita comprometida com a leitura crítica do tempo histórico.

Em “Algumas faces da maternidade em *Novas cartas portuguesas*”, Monica Chagas da Costa (UFSM) dedica-se à análise de uma das obras mais controversas da literatura portuguesa contemporânea, *Novas cartas portuguesas*, publicada em 1972 por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, em um contexto histórico marcado pelo esgotamento do regime salazarista. Reconhecida tanto pela sua relevância estética quanto pelo seu impacto político, a obra inscreve-se em um momento de intensificação das tensões entre discurso literário, censura e contestação feminista.

Costa ressalta que o texto, assinado por três escritoras assumidamente feministas, constitui-se como um compósito híbrido de cartas, poemas, ensaios e narrativas ficcionais, cuja autoria não é atribuída individualmente a nenhuma das autoras, conforme explicitamente reivindicado no próprio texto: “que/quem amar agora o que fazemos não seja dividido a dividir-nos” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 55). Essa recusa da autoria individualizada instaura uma ruptura significativa com os modelos tradicionais de autoria e confere às escritoras uma configuração simbólica próxima a das moiras, na medida em que, coletivamente, tecem os fios discursivos da obra.

A partir desse enquadramento, Monica Chagas da Costa desenvolve uma análise das representações da maternidade

em *Novas cartas portuguesas*, destacando, inicialmente, a indistinção e a continuidade entre as vozes narrativas da tia e da sobrinha, sintetizada na afirmação de que “uma é a outra”. Segundo Costa, o discurso da obra organiza-se pela sobreposição e ressonância de múltiplas vozes que, em sua circulação pela linguagem, retomam temas, reiteram motivos e intensificam a crítica às estruturas patriarcais. Nesse contexto, o diário de Ana Maria — última representante da linhagem das sobrinhas de Mariana, situada em 1940 — assume papel central na articulação dessas vozes.

A análise de Costa dedica especial atenção às formas de construção do erotismo feminino, compreendido como dimensão estética e política fundamental da obra, na medida em que tensiona as normativas sociais e discursivas que regulam o corpo e a sexualidade das mulheres. Para o desenvolvimento dessa reflexão, a autora mobiliza o pensamento de Simone de Beauvoir, em especial *O segundo sexo*, obra de referência incontornável para o feminismo da segunda metade do século XX e que, ainda no século XXI, permanece central para a compreensão crítica dos processos de exclusão, subalternização e submissão das mulheres.

Ao concluir o estudo, Costa enfatiza a importância das *Novas cartas portuguesas* como um espaço de resistência simbólica e discursiva, no qual se inscrevem vozes femininas que se opuseram à opressão e recusaram a submissão integral aos imperativos dos costumes. São essas vozes — afirma a autora — que permanecem disponíveis à escuta crítica e que se renovam a cada nova leitura da obra.

Cinthia Belonia (UFSM), em seu estudo intitulado “Os reflexos do salazarismo em Moçambique em Caderno de memórias coloniais”, propõe uma análise dos efeitos do colonialismo português em território moçambicano tal como são representados na narrativa de Isabela Figueiredo. Para tanto, a autora fundamenta-se, de modo consistente, no arcabouço teórico de Albert Memmi, particularmente em *Retrato do colonizador precedido de retrato do colonizado* (2007), a partir do qual problematiza as dinâmicas estruturais da dominação colonial.

Desde o início, Belonia mobiliza a reflexão de Memmi (2007) segundo a qual não há colonos “bons” ou “maus” em termos morais, mas sujeitos inseridos em uma lógica colonial que, por definição, se sustenta na exploração e na manutenção de relações assimétricas de poder. Nesse sentido, a opressão colonial manifesta-se, primordialmente, como uma relação estrutural marcada pela hostilidade do colonizador em relação ao colonizado, o que conduz à indagação central do estudo: quais são as motivações que levam um indivíduo a abandonar o seu território de origem para viver em outro, assumindo o papel de agente opressor sobre populações nativas de um território invadido?

Ao aprofundar essa discussão, Belonia retoma a noção memmiana de privilégio estrutural do colono, ainda que este não se reconheça como tal. Segundo Memmi (2007), mesmo o colono economicamente precarizado beneficia-se das condições materiais e jurídicas do sistema colonial, que assegura o acesso à mão de obra barata, a serviços domésticos precarizados e à ausência de dispositivos legais de proteção aos

colonizados. Trata-se, portanto, de um privilégio que opera de modo difuso e naturalizado, sustentado por um sistema de exploração institucionalizada.

Nessa mesma linha interpretativa, Belonia observa que a aparente concessão de espaços culturais aos nativos — como a preservação de práticas culturais, o uso das línguas locais ou a oferta de canais específicos de entretenimento — funcionava como estratégia ideológica destinada a produzir a ilusão de coexistência pacífica, ocultando a realidade da exploração econômica e da invasão territorial. Tal lógica é reiterada, de modo incisivo, na narrativa de *Caderno de memórias coloniais*, na qual, conforme destaca a narradora, o que efetivamente importava era a continuidade das infraestruturas coloniais, simbolizadas pela necessidade de que “os cabos continuassem passando”.

Entre os diversos conceitos mobilizados no estudo, Belonia confere especial relevo ao luso-tropicalismo em sua aplicação ao contexto moçambicano, recuperando criticamente a formulação de Gilberto Freyre. A autora evidencia como esse ideário, ao sustentar uma suposta vocação portuguesa para a convivência interracial, legitimou práticas sistemáticas de violência, em especial a violência sexual contra mulheres negras. Nesse sentido, a narrativa de Isabela Figueiredo desvela o caráter falacioso desse discurso, ao expor relações marcadas pela coerção, pelo abuso e pela assimetria radical de poder.

Essa violência é explicitada logo nos capítulos iniciais de *Caderno de memórias coloniais*, quando se afirma que os brancos iam às pretas, formulação que sintetiza a naturalização do acesso sexual aos corpos das mulheres negras no con-

texto colonial. Longe de expressar qualquer forma de harmonia nas relações interracialis, o romance evidencia a dimensão estrutural da violência e desmonta o mito luso-tropicalista da convivência pacífica entre colonizadores e colonizados.

Outro mito problematizado no estudo, a partir de contribuições de Fernando Rosas e retomado por Belonia, é o da “pobreza honrada”, segundo o qual um país rural e economicamente precarizado poderia encontrar, na ausência de ambições materiais, uma forma possível de felicidade. No plano narrativo, essa ideologia é tensionada pela rememoração da experiência vivida em Portugal durante o salazarismo, quando a narradora descreve a precariedade das condições materiais na casa da avó, marcada pela ausência de infraestrutura básica, como a inexistência de banheiro, o que tornava as práticas cotidianas de higiene e cuidado corporal particularmente penosas.

Por fim, o estudo ressalta que, embora *Caderno de memórias coloniais* seja narrado em primeira pessoa e se apoie na intersecção entre autora, narradora e personagem, o romance não se configura como simples relato testemunhal. Ao contrário, a obra problematiza o próprio estatuto da verdade memorialística e afirma a centralidade da construção ficcional. A memória, atravessada por afetos contraditórios, desdobra-se no texto como espaço de ambivalência e recusa de modelos interpretativos fechados e totalizantes. Desse modo, os acontecimentos não são fixados como dados históricos estáveis, mas preservados como marcas vivas, abertas à revisitação e à releitura, afastando-se de uma lógica meramente arquivística ou cronológica da história.

Lucas Zamberlan (UFSM), em “Literatura e intermedialidade: nuances de vermelho–violência em *Sul*, de Verônica Stigger”, propõe uma análise da obra da autora a partir da perspectiva da intermedialidade, tomando como ponto de partida o livro *Tapete vermelho de entrada*. Conforme indicado pela Editora 34, a obra reúne, em noventa e seis páginas, três textos literários pertencentes a gêneros distintos — um conto, uma peça teatral curta e um poema — que, em conjunto, compõem uma estrutura fragmentária e articulada, na qual os diferentes elementos se organizam como partes de um mesmo sistema narrativo.

Zamberlan observa que *Tapete vermelho de entrada*, de Verônica Stigger — reconhecida como uma das vozes mais expressivas da literatura brasileira contemporânea — constrói-se como um projeto estético integrado, no qual forma, materialidade e conteúdo se articulam de modo indissociável. Segundo o autor, todo o projeto gráfico do catálogo estabelece um diálogo sistemático entre as cores vermelho, preto e branco, produzindo, por meio da interação entre textos verbais e elementos visuais, constantes intersecções com os temas centrais da obra literária.

Nesse sentido, o estudioso chama a atenção para a presença da fotografia da jovem autora na materialidade do livro, articulada às cores e ao título, que, desde o limiar da obra, instaura uma operação de natureza autoficcional. Tal operação, contudo, não se realiza plenamente, uma vez que não se efetiva a correspondência direta entre as instâncias de autor, narrador e personagem, permanecendo, assim, em um regime de ambiguidade constitutiva.

Para a fundamentação teórica da análise, Zamberlan recorre às formulações de Irina Rajewsky acerca da intermedialidade, compreendida pelo autor como um conceito abrangente que designa fenômenos situados “entre as mídias”, podendo ser pensado tanto em um sentido amplo quanto em níveis mais específicos de articulação intermediática. A partir dessa perspectiva, o ensaio examina de que modo a obra de Stigger opera a sobreposição e o tensionamento de diferentes linguagens e suportes, sem que uma mídia se sobreponha hierarquicamente às demais.

Zamberlan destaca, ainda, o caráter disruptivo das páginas finais da obra, que se afastam das convenções do livro tradicional ao retomar uma prática gráfica hoje pouco usual: a presença de folhas não refiledadas. Tal recurso impede a leitura imediata e exige a intervenção ativa do leitor, que necessita de um instrumento — espátula, estilete ou mesmo uma faca — para acessar o texto. Essa exigência material introduz uma dimensão simbólica associada à violência potencial, evocada pela imagem da “arma branca”, e reforça a articulação entre gesto físico, leitura e significação.

A estratégia compositiva adotada por Stigger, caracterizada pelo encaixe de narrativas e pela mescla de gêneros e linguagens, remete tanto à imagem do quebra-cabeça, explicitada na contracapa da obra, quanto a outros modelos de montagem, como o *fachwerk* (ou enxaimel), técnica construtiva alemã baseada no encaixe de vigas de madeira sem o uso de elementos de fixação externos. *Sul*, compreendida como uma edificação narrativa de estrutura modulada, é elaborada por meio de uma combinação singular de mídias, nas quais

cada forma de articulação mantém a sua materialidade específica e contribui de maneira decisiva para a constituição e a significação do conjunto.

A partir desse funcionamento intermediático, Zamberlan interroga a necessidade — ou não — de se conceber uma nova categoria classificatória para a obra. Para o autor, assim como outras narrativas que desafiam os limites das taxonomias literárias tradicionais, Verônica Stigger constrói uma poética própria, situada “no sul das formas”, em um espaço de experimentação estética que articula procedimentos de uma vanguarda meridional. Nesse território, as regras não se apresentam como prescrições normativas, mas emergem da intuição compositiva e da combinação de linguagens heterogêneas, resultando em uma prosa deliberadamente desestabilizadora e refratária a classificações convencionais.

Talvez alguns leitores cheguem a pensar que o título deste livro menciona a hipercontemporaneidade e que, no entanto, alguns dos ensaístas fazem uma análise tradicional dos objetos que escolheram. De fato, a hipercontemporaneidade recorre ao tradicional, mas o faz com outra conotação que não a nostalgia, não o conservadorismo, não a restauração de um outro tempo. O tradicional reaparece deslocado, reprogramado e tensionado pelo presente extremo. Interessante perceber que o passado deixa de ser uma linha contínua, o tempo concluído e absoluto e passa a funcionar como uma espécie de banco de dados. Formas tradicionais — mitos, gêneros, estilos, narrativas canônicas — são recortadas, citadas, remixadas. O tradicional é uma espécie de material reutilizável. Quer dizer: há um uso funcional do passado, não uma adesão estética ou ética a ele.

Em última instância, pode-se dizer que o tradicional aparece como forma esvaziada de autoridade, mas ainda produtiva.

Isso posto, cabe aqui, deixar claro que a hipercontemporaneidade não é um conceito pronto, fechado ou estabilizado — e isso é parte constitutiva de sua própria lógica teórica na medida em que está em constante redefinição conforme os próprios fenômenos que descreve se transformam. E, aí, reside, também, por ventura, o valor deste livro, **Poéticas Insurgentes: Estudos da narrativa (Hiper) contemporânea**, e de seus jovens pesquisadores.

Segundo Agamben, “[p]erceber no escuro do presente essa luz que procuramos alcançar e não poder fazê-lo isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é antes de tudo uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (2010, p. 64).

Poéticas Insurgentes: Estudos da narrativa (Hiper) contemporânea vem mostrar que talento, conhecimento, curiosidade e coragem esses pesquisadores, que me concederam a honra de escrever este prefácio, têm de sobra.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2010

BARRENO, Maria Isabel. HORTA, Maria Teresa. Costa, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas.** Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CHABAL, Patrick. What is Africa? Interpretatons of post-colonialism and identity. In: **Pós-colonialismo e identidade Nacional.** Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GUTIERREZ, Rafael. Variações do insólito ficcional na narrativa hispano-americana. In: CORDIVIOLA, Alfredo *et al.* **Temas para uma história da literatura hispano-americana.** vol I. Porto Alegre: Letra1, 2022.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais.** São Paulo: Todavia, 2018.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador.** Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis: Vozes, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

PAZ, Octávio. **La quête du présent. Discours de Sthocolm**. Paris: Gallimard, 1990.

SÈRRES, Michel. Entrevista concedida ao programa **Roda Viva**, à TV Cultura em 8 de novembro de 1999.

STIGGER, Veronica. **Sul**. São Paulo: Editora 34, 2016.

TAYLOR-COLLINS, Nicholas. **Judge for yourself: Reading hyper-contemporary literature and book prize shortlists**. Londres: Routledge, 2021.

Verão de 2026.



APRESENTAÇÃO

O grupo de pesquisa Estudos da Narrativa (Hiper)contemporânea, estabelecido em 2023 e com sede na Universidade Federal de Santa Maria, conta com pesquisadores de três universidades (além da UFSM, Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), os quais, dentro das especificidades de seus projetos de pesquisa, encontram-se ligados pelo interesse pelas questões que permeiam a literatura produzida em diferentes contextos socioculturais e geográficos no período que se convencionou denominar, com todas as complexidades implicadas nessa denominação, de “contemporaneidade”.

A bem da verdade, um dos eixos em torno dos quais giram quase todas as investigações dos membros do grupo são as narrativas produzidas nas últimas duas décadas, o que nos leva, por questões epistemológicas, a incluir em nosso escopo a noção (ainda mais fluida e volátil, e, por isso, mais complexa) de “hipercontemporaneidade”.

Nesse sentido, os textos constitutivos daquele que esperamos ser o primeiro de muitos volumes produzidos pelo grupo acabam por alinhar, como na figura produzida por um bordado, uma imagem criada a partir de vários fios, de vários matizes (epistêmicos, geográficos, antropológicos, culturais), e que podem ser lidos pelo anverso e pelo verso, gerando uma compreensão não apenas das obras literárias discutidas e de seus contextos de produção, mas da riqueza da multiplicidade de possibilidades interpretativas que essa mescla oferece.

Constituído por textos de caráter mais panorâmico sobre obras de diversas literaturas (hispano-americanas, brasileira e portuguesa), mas também por leituras mais verticais de obras em específico, *Poéticas Insurgentes* pretende representar uma contribuição significativa para o entendimento da literatura que se produz nos tempos em que vivemos, mas não só: pretendemos também demonstrar, em alguma medida, que o fenômeno da contemporaneidade (e o da hipercontemporaneidade) repercute de maneiras particulares em culturas particulares, ainda que conserve pontos de convergência que o caracterizam como um fenômeno de caráter mais coletivo (ainda que não universal).

O capítulo de abertura do livro, “Inflexões pós-coloniais no romance português contemporâneo”, da líder do grupo de pesquisa, Raquel Trentin Oliveira, apresenta uma discussão teórica inicial sobre pós-colonialismo e problematiza uma noção restrita de literatura pós-colonial como se legítima apenas quando produzida após os processos de descolonização e por autores(as) nascidos nos territórios colonizados. Defende antes a tese de uma perspectiva pós-colonial ou anticolonial que pode atravessar fronteiras espaciais e temporais. Tal tese é posta à prova na abordagem de romances da literatura portuguesa produzidos em diferentes contextos, não sem antes projetar o panorama histórico-social, ideológico com que tais produções dialogam. A contribuição principal deste capítulo está na valorização de aspectos narrativos e discursivos que colaboram significativamente para pôr em movimento uma crítica severa aos dispositivos do colonialismo ou da colonialidade do poder.

As obras muito recentemente lançadas de autores mais ou menos reconhecidos oferecem inúmeros desafios de análise, uma vez que há lacunas nos estudos desses textos, que ainda não possuem uma fortuna crítica estabelecida. Nesse sentido, “Cartografias do hipercontemporâneo: a narrativa portuguesa do século XXI”, do vice-líder do grupo de pesquisa, Paulo Ricardo Kralik Angelini, filia-se ao uso do conceito de “hipercontemporâneo” como parâmetro de abordagem, investiga as suas engrenagens e pesquisa algumas das suas manifestações mais recorrentes em romances da literatura portuguesa atual. A partir de um olhar panorâmico sobre essas temáticas, o artigo procura mapear, nas obras literárias, tanto questões históricas e mais particularizantes, ainda atreladas à cultura portuguesa, como as relacionadas com a guerra colonial, o salazarismo, o 25 de abril, os retornados, o colonial e o pós-colonial, quanto pontos mais universais, como a violência, a memória, o luto, a crise climática, a escrita-corpo, as migrações, entre outros.

Em seu texto “Um território de *siniestras* convergências: proximidades entre as literaturas latino-americanas contemporâneas de autoria feminina”, Renata de Felipe reflete sobre a atual visibilidade alcançada por diversas escritoras – sobretudo, hispano-americanas – e sobre as implicações dessa projeção. Entre as muitas questões relacionadas à evidência alcançada pelas autoras, o texto destaca as convergências autorais entre escritoras de diferentes países; as tradições que as suas respectivas escritas mobilizam e revitalizam; o notório silêncio em torno das produções de escritoras brasileiras contemporâneas atentas às mesmas urgências. A reflexão voltada a tais problemáticas propõe o delineamento de uma espécie

de território literário que, atravessado por aspectos socioculturais e históricos semelhantes, revela identificações que convergem (também) esteticamente.

Abre a segunda parte do livro o texto de Mauro Dunder, “A escrita como projeto ou o ciclo inicial: Lídia Jorge, uma “cronista do tempo que passa”, no qual se discutem traços estabelecidos nos quatro primeiros romances da escritora portuguesa, quais sejam *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) e *A Costa dos Murmúrios* (1988), e que constituem, sob os pontos de vista da tessitura do discurso literário e de suas relações com o contexto português do final do século XX, princípios norteadores do que virá a ser, ao longo das décadas seguintes, a obra de uma das escritoras mais importantes da literatura portuguesa contemporânea no cenário do pós-Revolução dos Cravos.

Em “Algumas faces da maternidade em *Novas Cartas Portuguesas*”, Monica Chagas da Costa analisa aspectos da obra de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa relacionados à questão da maternidade. A temática é explorada em seu potencial polissêmico e desestabilizador, ressaltando as construções narrativas que resultam em uma reavaliação do papel da mãe na constituição dos vínculos entre as diferentes personagens. Sublinha-se também como o lugar do corpo grávido é também ressignificado pelas *Novas Cartas*, afigurando-se como um *locus* de opressão, resistência e superação, em um movimento de aglutinação de significados contrastantes que é característico da obra.

Já em “Os reflexos do salazarismo em Moçambique em *Cadernos de memórias coloniais*”, Cinthia Belonia aborda a presença do regime autoritário de António Salazar em solo moçambicano, quando o país africano ainda era uma colônia portuguesa. A escritora Isabela Figueiredo apresenta a forma como o Estado Novo pode influenciar no comportamento dos colonos portugueses durante o século XX. Partindo de uma narrativa memorialística acerca da infância, na antiga capital Lourenço Marques (atual Maputo), o leitor é apresentado à violência colonial cotidiana: da sutil, representada na segregação indireta entre brancos e negros nos bares, cinema e escola, até a mais radical, como quando a narradora relata a forma como seu pai tratava os empregados negros de sua empresa. Figueiredo descreve a farsa salazarista e do luso-tropicalismo de um colonialismo inocente.

Lucas Zamberlan encerra o livro com o capítulo “Literatura e intermedialidade: nuances de vermelho–violência em *Sul*, de Veronica Stigger”. Nele propõe uma leitura de uma narrativa que articula múltiplas linguagens — da fotografia ao teatro, da poesia à materialidade do livro — a fim de construir um mosaico de violências que incidem, sobretudo, sobre corpos femininos e experiências de infância. A partir do diálogo com autores centrais dos estudos intermidiais, a análise evidencia de que modo a obra opera por meio da justaposição de gêneros, da manipulação de paratextos e de procedimentos formais que tensionam os limites entre ficção, testemunho e representação simbólica. Os resultados do exame convergem para a construção consciente de uma obra que funciona com base na sua

complexidade compositiva, potencializando a riqueza de seus temas e possibilidades de compreensão.

Como se pode perceber, a pluralidade de perspectivas teórico-epistemológicas e de recortes cronológicos e espaciais é uma das características mais marcantes desta obra que ora oferecemos aos estudiosos de literaturas e aos interessados em geral nas questões discutidas. Acreditamos, sem muito espaço para uma falsa modéstia, que se trata de uma contribuição significativa aos estudos literários. Ainda que a tarefa de compreender nosso próprio tempo e toda sua complexidade seja gigante e, na prática, quase irrealizável, é nossa crença que tenhamos dado, nesta obra, um passo fundamental para perceber melhor o que tem acontecido nestes primeiros anos do século XXI.

Os Autores
Janeiro, 2026.

**ESTÉTICAS E
TEMÁTICAS NA FICÇÃO
(HIPER)CONTEMPORÂNEA**

INFLEXÕES PÓS-COLONIAIS NO ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Raquel Trentin Oliveira, UFSM

Ao tratarmos de pós-colonialismo, podemos acionar, ao menos, duas acepções básicas: 1) “período histórico que se sucede à independência das colônias”; 2) “conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (SANTOS, 2010, p. 233).

Quando o objeto de interesse é o período histórico, os estudos pós-coloniais, em geral, buscam analisar relações econômicas, sociais, políticas imperantes na formação das nações recém independentes ou nas ex-metrópoles; rupturas e continuidades com o antigo sistema colonial; bem como compreender novas alianças que se formam no âmbito do neocolonialismo. Quando o objeto de interesse está na “narrativa colonial” e na sua desconstrução, os estudos pós-coloniais incluem abordagens culturais, linguísticas e literárias, focadas em exegeses textuais, práticas performativas para analisar sistemas de representação e processos identitários (SANTOS, 2010).

É justamente dessa segunda acepção que mais se aproxima a crítica literária pós-colonial que, em diálogo com as teorias pós-coloniais (e decoloniais) de outras áreas do conhecimento, como a história, a sociologia, a antropologia, objetiva tanto entender o modo como a literatura participou/participa da narrativização do colonialismo, produzindo formas, imaginários, ideologias que corroboram a colonialidade do poder, quanto o modo como textos literários ajudam/ajudaram a denunciar e desconstruir as práticas e o legado simbólico do colonialismo. A duplicidade do tempo verbal aqui é proposital para sugerir que não há uma fronteira limítrofe entre duas formas de produção e representação, ou melhor, não há uma relação necessária e natural entre a literatura produzida no período histórico colonial e a adesão a um ideário colonialista; ou entre a literatura produzida no período pós-colonial e a adesão a um ideário pós-colonialista.

Num dos primeiros e mais importantes livros sobre literatura e pós-colonialismo – *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literature* (1ª publ. 1989), os autores definem a literatura pós-colonial vinculando-a direta e exclusivamente à produção em contextos colonizados pelas potências europeias entre os séculos XV e XX, tais como as literaturas em língua espanhola nos países hispano-americanos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África:

O que cada uma dessas literaturas tem em comum, além de suas características regionais especiais e distintas, é que elas surgiram em sua forma atual a partir da experiência da colonização e se afirmaram ao colocar em primeiro plano a tensão com o poder imperial e enfatizar suas diferenças em relação ao centro imperial (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIF-FIN, 2004, p.2, tradução minha).

Teorias focadas no hibridismo cultural, como a de Homi Bhabha (1998), e na diáspora, como a de Stuart Hall (2009), abrem e problematizam a perspectiva do pós-colonial e podem servir também para o alargamento do conceito de literatura pós-colonial. Pressupondo-as, o antropólogo português Miguel Vale de Almeida (2007, p.33) afirma:

O conceito de pós-colonial será útil se, e apenas se, nos ajudar a descrever e caracterizar a mudança nas relações globais que marca a transição de-sigal da era dos impérios para o período pós-independência. Por um lado, é universal, na medida em que sociedades colonizadas e colonizadoras foram ambas afetadas pelo processo. Por outro lado, o termo pós-colonial não pode servir de descritor disto ou daquilo, de um antes ou um depois. Deverá sim reler a colonização como parte de um processo que é essencialmente transnacional e translocal, produzindo assim uma escrita descentrada, diaspórica e global sobre as anteriores grandes narrativas imperiais centradas nas nações. Nesse sentido, o pós-colonial não é uma periodização baseada em estádios.

Sublinhemos: também as sociedades colonizadoras foram afetadas pelo colonialismo, ainda que, obviamente, de modo distinto das sociedades colonizadas. Assim, os estudos pós-coloniais se beneficiam de uma concepção descentrada que ponha em causa os dois lados do processo histórico e que transcenda binarismos e fronteiras artificiais: “enquanto o discurso colonial construiu a polaridade entre o colonizador e o colonizado, o pós-colonialismo salienta a ambivalência e a hibridez entre ambos já que não são independentes um do outro nem são pensáveis um sem o outro” (SANTOS, 2006, p. 235). Notemos como a professora de São Tomé e Príncipe, Inocência Mata, de outro modo, também relativiza tais fronteiras quando trata da produção africana de Língua Portuguesa: “Não tendo o termo necessariamente a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra, pode entender-se o pós-colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização – o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como prova a literatura que tem revelado e denunciado a internalização do outro no pós-independência” (MATA, 2007, p. 10-11).

Em livro que reúne textos sobre os trânsitos coloniais/pós-coloniais entre Portugal e África, o crítico literário português Paulo de Medeiros defende a necessidade de “considerar a Europa igualmente como uma zona pós-colonial sem que isso implique de forma alguma qualquer tentativa de reintroduzir noções de supostas supremacias, culturais ou outras” (2012, p.325). Para isso, sugere alguns movimentos, entre eles, a recusa da nostalgia imperial; o reconhecimento e o enfrentamento da situação social precária dos imigrantes na Europa; o combate ao

racismo; o questionamento crítico das ideologias, assim como da epistemologia ocidental e dos conceitos básicos de uma suposta identidade europeia; a problematização dos vários mitos de que as sociedades europeias se socorrem para ignorar, esquecer, ou até rasurar a sua própria consciência histórica.

O fato é que o colonialismo não se encerra com a independência das colônias, mas se transforma, e que seus braços continuam atuando tanto na ex-metrópole, quanto nas ex-colônias. No caso do imperialismo português, “esta impregnação colonial do poder, longe de ter terminado com o colonialismo, continuou e continua a reproduzir-se. Talvez mais do que em qualquer outro colonialismo europeu, o fim do colonialismo político não determinou o fim do colonialismo social, nem nas ex-colônias, nem na ex-potência colonial (SANTOS, 2010, p.228). Para compreender essa continuidade/transformação, os estudos decolônias¹, de uma perspectiva, primordialmente, latino-americana, diferenciam colonialismo, como uma forma de dominação político-administrativa a que corresponde

1 Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), constituído no final dos anos 1990. “Formado por intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas, o coletivo realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de “giro decolonial”. Assumindo uma miríade ampla de influências teóricas, o M/C atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” (BALLESTRIN, 2013, p. 89).

um conjunto de instituições nas metrópoles e nas colônias, de colonialidade: um padrão de poder global mais profundo que permanece vigente como esquema de pensamento e marco de ação, legitimando desigualdades entre sociedades, sujeitos e conhecimentos (QUIJANO, 2005; GROSFOGUEL, 2008).

É o sociólogo peruano Aníbal Quijano que conceitualiza o atual sistema-mundo como um todo histórico-estrutural heterogêneo dotado de uma matriz de poder específica a que chama “colonialidade do poder”. Esse padrão de poder colonial atua pelo “enredamento ou interseccionalidade de múltiplas e heterogêneas hierarquias globais de formas de dominação e exploração – sexual, política, epistêmica, econômica, espiritual, linguística e racial” (GROSFOGUEL, 2008, p. 123, tradução minha).

Para os colombianos Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), que reúnem em livro fontes e conceitos da teoria decolonial, os estudos pós-coloniais e decoloniais têm em comum a preocupação com o modo como certas relações de poder, associadas às experiências históricas de sujeição colonial, mantêm implicações em nosso presente, tanto nas sociedades que foram submetidas ao domínio colonial, quanto naquelas que operaram como colonizadoras. Nesse sentido, a decolonialidade, como um processo que busca transcender historicamente a colonialidade, supõe um projeto de cunho mais amplo e profundo e uma atuação urgente no presente, em busca de subverter o padrão de poder colonial herdado do colonialismo.

Partindo desses pressupostos principais, a pergunta deste estudo é: como (parte da) a narrativa literária produzida desde a década de 1960 em Portugal, reage, ficcionalmente, ao

colonialismo, ou de modo mais amplo, à colonialidade do poder? Qual é o papel, especialmente do romance, na elaboração de um pensamento crítico sobre o passado colonial português, na problematização e na resistência à colonialidade do poder?

Em linhas gerais, Miguel Vale de Almeida resume o novo contexto sócio-histórico de Portugal e de suas ex-colônias:

Uma vez conquistada a independência pelas colônias, uma vez conquistada a democracia em Portugal e tendo este país entrado na União Europeia, e uma vez colapsado o campo socialista, de que as ex-colônias dependiam, a reconfiguração pós-colonial estava lançada em ambos os lados da divisória colonial. Tal é óbvio hoje por um conjunto de razões:

1 O colapso dos projetos nacionalistas, emancipatórios e utópicos nas ex-colônias e a emergência de divisões étnico-políticas graves;

2 O crescimento da imigração Africana em Portugal, levando à emergência da categoria “minorias étnicas” e a manifestações de racismo e antirracismo;

3 O desafio, em Portugal, à identidade nacional gerado pela perda do império e pela entrada na união europeia (ALMEIDA, 2007, p.38).

Qual o papel, afinal, da ficção narrativa portuguesa nesse contexto? Em 2014, Eduardo Lourenço publica *Do colonialismo como nosso impensado*, integrado por ensaios que foi escrevendo nas décadas anteriores, enquanto testemunha das repercussões, na sociedade portuguesa, do fim do Estado Novo,

da independência dos países africanos, dos processos de descolonização. Em tal conjuntura, esse intérprete de Portugal identifica a ausência de uma crise de identidade que poderia levar o país a construir um futuro diferente, apesar do desafio à identidade nacional que foi o esfacelamento do império.

A nossa crise de identidade latente no século XIX, princípios do XX, devera-se à infidelidade para com o nosso passado. Era necessário reatar o fio perdido ou distendido. Exposições, centenárias, actividade cultural oficiosa [promovidas pelo Estado Novo] se encarregariam ao longo dos anos de nos restaurar nesse eterno presente de nós mesmos cujo modelo é um século XVI convenientemente idealizado. Em conformidade com esse modelo se gera o presente e se prepara o futuro. Da nossa identidade e como momento forte dela faz parte o sermos nação colonizadora por excelência [...] Com a independência das colônias africanas, após breve hesitação, de povo colonizador por excelência, multiespacial e racial, passamos à nação criadora de nações. Assim a mitologia salazarista de nós mesmos, desmentida na prática, triunfou no plano simbólico. Pudemos continuar os mesmos sendo já outros (1983/2014, p.281).

Assim, o autor acusa a não problematização da história portuguesa como uma das características capitais da consciência nacional, sobretudo uma ausência de olhar crítico e responsável, bem como a “falta de manifestações culturais” sobre o colonialismo e a descolonização: “pouco de sério se escreveu sobre o nosso drama africano [...] ninguém está interessado na História da nação portuguesa enquanto nação colonizadora...” (1984/2014, p.267).

Entretanto, no ensaio “Crise de identidade ou ressaca imperial”, publicado pela primeira vez também em 1983 no mesmo livro, Eduardo Lourenço identifica no “plano do nosso imaginário profundo”, o início de uma consciência de que “se passou alguma coisa de decisivo” que pede um “novo olhar”; e exemplifica vestígios dessa consciência inicial em *Lucialima*, de Maria Velho da Costa, *Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria, em poemas de Manuel Alegre e Rui Knopfli, terminando seu texto com um apelo:

só no dia em que de portas adentro descobriremos o sentido do que nos aconteceu deveras e medirmos a nossa agora exacta dimensão, a já visível ressaca imperial será crise de identidade e reformulação do destino. Começará então o que Sofia apelida de inversa navegação, o decifrar sem fim daquele Portugal que a navegação e o resto, hoje terminados, nos encobriram (LOURENÇO, 2014, p. 284).

Em outro ensaio, já de 1999, Lourenço reafirma a ausência de “traumatismo nacional por ocasião do abandono do império” e menciona outros títulos literários, ainda escassos segundo ele, que cumpririam o papel de enfrentar essa problemática:

Pelo silêncio intrínseco ao regime de Salazar não tomamos conhecimento do drama africano. Só depois de 76, a cena romanesca, graças aos que viveram em contacto com esse drama, invadia o imaginário nacional, mas com pouca gratificante presença. Os romances famosos de Lobo Antunes, um singular de Lídia Jorge, as evocações simbólicas de Fernando Dacosta são quase tudo o que a esse drama se refere. E quanto ao traumatismo da consciência nacional enquanto metropolita-

na, nem um só eco merece registrar-se. Quisemos por uma pedra numa história que terminou mal [...] A verdade simples é que como metropolitanos a única coisa que nos preocupou – que preocupou os que nos representavam – foi libertarmo-nos de África [...] **Não podia ferir-nos uma descolonização – mesmo infeliz – quando nós não nos considerávamos colonizadores** (2014, p.294-295, destaques meus).

Portanto, é a obras literárias que Lourenço recorre para exemplificar as primeiras representações culturais e críticas do drama africano e do fim do império colonial, ainda que ora denuncie a falta da necessária mudança de perspectiva, ora vislumbre seu despontar. Em outro conhecido texto do autor, escrito ainda em 1978 e intitulado “Repensar Portugal”, de *O labirinto da saudade*, a literatura ganha já protagonismo nessa função: “nada é mais decisivo, em termos de autognose pátria, que o aparecimento de obra ou obras maiores através das quais a nossa imagem recebe ou anuncia uma perturbação qualitativa de tal natureza que é afinal e apenas no seu espelho que só nos damos conta do outro que somos, da pátria diferente que devimos” (2015, p.70). E cita novamente as novas gerações de escritores da década de 60, nomeadamente Almeida Faria, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança, destacando dois pontos sobre elas: a “renovação ao nível da escrita” e a “apropriação da nossa realidade enquanto nossa” (2015, p.70).

Se no período de censura e repressão salazaristas e nessa fase inicial de transição política discutida por Lourenço, a crítica ao colonialismo apareceria pontual e parcialmente em

algumas obras esparsas, como ela se desenvolve nas últimas décadas do século XX e início do XXI? Quais são as frentes temáticas dessa ficção para “desencobrir” o passado colonial em sua relação com o presente e ajudar a construir uma memória responsável para o futuro? Como essa narrativa precisa reinventar convenções e formas para questionar a ordem do discurso dominante?

Se, como leu Eduardo Lourenço, Portugal sempre viveu em uma euforia mítica derivada do papel simbólico messiânico assumido desde os descobrimentos, o “tratamento” do traumatismo histórico e cultural do “fim do colonialismo”, ou da mutação deste, não se encerra com a descolonização, no seu sentido restrito, nem com a geração que participou ou testemunhou de modo direto os movimentos de descolonização. Esse será um processo complexo, gradativo e lento, e parte do romance hipercontemporâneo, produzido já no século XXI em Portugal, ao insistir nessa visada histórico-social e ter um impacto relevante junto ao público, demonstra o quanto tal problemática é ainda sensível e sua revisitação, necessária.

Abordagens que pensam a literatura portuguesa contemporânea em sua relação com teorias pós-coloniais são hoje abundantes, em geral, dedicadas a estudar um autor ou uma obra particular e apresentar esses resultados em artigos, dissertações ou teses. Desse contexto, gostaria de destacar, no entanto, uma obra já referencial – *Uma história de regressos* (2004), de Margarida Calafate Ribeiro, tributária das concepções de Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos sobre o colonialismo luso – por fazer uma leitura mais abrangente

te da literatura portuguesa contemporânea, mapeando títulos exemplares desse engajamento com problemáticas coloniais e pós-coloniais e analisando, com maior vagar, alguns deles.

Margarida Calafate Ribeiro, ao mesmo tempo que relê textos literários clássicos e modernos que contribuíram para imaginar o império português como centro, “enquanto espaço de irradiação de poder e de cultura”, preocupa-se em dimensionar uma virada conceitual que, já na década de 60, romperá com essa forma de imaginar Portugal, e em abordar, com mais atenção, a literatura da guerra colonial publicada depois do 25 de Abril sob os exemplos de *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes; *Autópsia de um mar de ruínas*, de João de Melo; *Jornada de África*, de Manuel Alegre; *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Pelo panorama realizado por Calafate Ribeiro, percebemos que há, na verdade, desde a década de 60, uma série de obras, tanto de poesia quanto de ficção em prosa, que vão registrando, problematizando e desconstruindo a memória da história colonial e apresentando a crise do Portugal contemporâneo.

A par desse mapeamento prolífero de autores(as) e obras das últimas quatro décadas do século XX, o livro de Calafate Ribeiro ressalta algumas frentes temáticas que atravessam essa produção, tais como: a imaginação da decadência do império, a desmitificação da realidade colonial de África, o questionamento de uma identidade nacional portuguesa, o testemunho da guerra colonial.

A maior parte dos estudos hoje propostos sobre a ficção narrativa portuguesa de índole pós-colonial é conduzida,

predominantemente, através de análises temáticas, negligenciando-se abordagens narratológicas. Mas essa ficção também precisa ser considerada quanto a suas formas estéticas – estilo, técnicas, dispositivos textuais – sem as quais a análise temática corre o risco de ser, na melhor das hipóteses, imprecisa e, na pior, inadequada (DWIVEDY; NIELSEN; RICHARD, 2018). Na contramão dessa tendência, o estudo aqui proposto busca identificar estratégias narrativas postas ao serviço da subversão da visão colonial/colonialista, tais como: rompimento da hierarquia, da ordem, da lógica dos enredos tradicionais; orquestração de múltiplas vozes, declínio ou reformulação da narração onisciente, da visão teleológica predominante no romance do século XIX; multiperspectivação da história; exploração de modos de percepção não usuais, marginais ou não naturais; superação da temporalidade linear pela intersecção de tempos e pela valorização de mecanismos da memória; apoio em estratégias discursivas como a ironia, a paródia, a carnavalização que subvertem a autoridade de gêneros e discursos hegemônicos; acento na metaficcionalidade, num processo de autoquestionamento que rasura as noções de objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da linguagem.

É bom dizer que tal abordagem não pressupõe que formas disruptivas como essas sejam exclusivas de uma literatura de índole pós-colonial, antes tenta compreender como, articuladas com temáticas dessa tendência, funcionam como uma potente contra-episteme para enfrentar estruturas de poder persistentes na contemporaneidade. Quanto às dinâmicas temáticas, interessa-nos, sobretudo, a desconstrução do mito de uma colonização benevolente, lusotropicalista, me-

diante o desmascaramento de relações de poder, explorações econômicas, violências étnico-raciais, religiosas, de gênero; a hibridação de regimes identitários que desloca polaridades e mina as noções de essencialismo, de homogeneidade e uniformidade culturais; a descolonização da imaginação imperial, da presunção de superioridade de uma identidade nacional forjada sobre a missão de “civilizar” povos indígenas mediante a gesta heroica de nautas, santos e cavaleiros (ROSAS, 2001); a figuração de dinâmicas diaspóricas, transterritoriais, que desafiam a noção de uma identidade nacional e contestam a fixidez das representações identitárias, ao mesmo tempo que assinalam conflitos sociais, problemas econômicos que atingem a realidade dos/das migrantes; a representação de práticas que denunciam a persistência do colonialismo, a colonialidade do poder, nas configurações sociais, políticas e culturais da sociedade contemporânea; a figuração do subalternizado que assume posições de fala e de resistência ao colonialismo/à colonialidade do poder.

Para abordar a narrativa ficcional produzida em Portugal nas últimas décadas, não se pode negligenciar, naturalmente, referências que projetaram uma espécie de cânone literário do imaginário colonialista. Desde *Os Lusíadas* de Camões até a literatura chamada colonial de meados do século XX, ainda que aquele obviamente não possa ser restringido à propaganda imperial a que o Estado Novo o vinculou, e esta não possa ser pensada como um bloco homogêneo, sem tensões e dissidências, conforme os estudos de Inocência Mata e Mário Lugarinho têm demonstrado. Em busca desse reconhecimento, dou alguns passos atrás no tempo para lembrar aqui de um

romance de Eça de Queirós, *A ilustre casa de Ramires* (1890), cujos estudos críticos costumam divergir sobre a interpretação do colonialismo português que nele se faz.

É para uma África distante, envolta no mito do Eldorado (que tem como base a “crença inabalável nas riquezas das colônias de África, na sua extrema fertilidade, nos tesouros de sua minas por explorar” (ALEXANDRE, 2013, p. 40), que vai o protagonista de Eça de Queirós, o fidalgo Gonçalo Mendes Ramires, no desenlace do romance. O narrador, no entanto, deixa em elipse o que se passa lá. As notícias do que aconteceu a Gonçalo na Zambésia são preenchidas a posteriori, no seu retorno a Portugal, por uma carta:

Ele contou muitas coisas interessantes de África. Traz notas para um livro, e parece que o prazo prospera. Nestes poucos anos plantou dois mil coqueiros. Tem também muito cacau, muita borracha. Galinhas são aos milhares [...] No prazo já se construiu uma grande casa, próximo do rio, com vinte janelas e pintada de azul. E o primo Gonçalo declara que já não vende o prazo nem por oitenta contos. Para felicidade completa até achou um excelente Administrador. Eu todavia duvido que ele volte para a África (QUEIROZ, 1997, p.465).

Com base nessa carta escrita e enviada de Lisboa por uma prima fiel de Gonçalo para dar notícias aos familiares e amigos do fidalgo, muitos estudiosos da obra de Eça definem sua visão sobre o colonialismo português pós-ultimatum como uma saída para a vulnerabilidade econômica de Portugal, já que Gonçalo volta forte, rico, aclamado. No entanto, quando

consideramos sua figuração no decorrer da história, podemos problematizar tal definição.

Fora escrever uma novela – baseada num relato já feito por um tio seu – para exaltar seus antepassados e assim ganhar uma eleição para deputado, o que Gonçalo sabe exatamente fazer na história é mandar em seus empregados, aos berros (note-se essa menção exemplar: “E, indeciso, arrastava os passos no corredor, para gritar ao Bento ou à Rosa que lhe subissem uma limonada”, QUEIROZ, 1997, p. 236). Para o cultivo da sua terra, explora o quanto pode a mão de obra de arrendatários; esses sim distinguidos pelo narrador por suas mãos que “meio século de trabalho na terra tornara negras e duras como raízes” (p.263) e pela “encardida camisa de trabalho” (p.307). Com este privilégio de classe, representado nos 11 capítulos do romance, fica difícil acreditar na informação da carta, ao seu final, de que Gonçalo “plantou mil coqueiros” e que se envolveu diretamente na produção de borracha e cacau. Nesse sentido, não me parece nada aleatória a informação de que Gonçalo “vem... ótimo!” de África, “Até mais bonito e sobretudo mais homem. A África nem de leve lhe tostou a pele. Sempre a mesma brancura!” (p. 64).

Eduardo Lourenço, em *O labirinto da saudade*, reflete sobre a ociosidade e o parasitismo da classe dominante em Portugal, que é no romance representada por Gonçalo e pela elite política – reflexão que, aliás, está muito próxima à de Antero de Quental sobre a conservação do velho espírito monárquico e seu “invencível horror ao trabalho” (QUENTAL, 1871 apud RIBEIRO, 2000, p. 88):

Empiricamente, o povo português é um povo trabalhador e foi durante séculos um povo literalmente morto de trabalho. Mas a classe historicamente privilegiada é herdeira de uma tradição guerreira de não trabalho e parasitária dessa atroz e maciça “morte de trabalho” dos outros. Não trabalhar foi sempre, em Portugal, sinal de nobreza e quando, como na Europa futura protestante, o trabalho se converte por sua vez em sinal de eleição, nós descobrimos colectivamente a maneira de refinar uma herança ancestral transferindo para o preto essa penosa obrigação. É mesmo essa a autêntica essência dos Descobrimentos, o resto, embora imenso, são adjacências (LOURENÇO, 2015, p. 128-129, destaques meus).

Mas se a carta não inclui nenhuma referência à exploração da mão de obra negra, algumas falas de outras personagens do romance, soltas aqui e ali, não nos deixam ignorar de todo essa realidade, como a do amigo Gouveia, que rebate a alegação de Gracinda Ramires sobre os “tantos trabalhos” no mar desse modo: “Quais trabalhos, minha senhora? Era desembarcar ali na areia, plantar uma cruzes de pau, atirar uns safanões aos pretos” (QUEIROZ, 1997, p. 466). E de Titó, outro amigo de Gonçalo, a sinalizar sua vontade de ir também para África para “traficar com o negro” (p. 290). Como lembra um dos mais importantes estudiosos desse assunto, Valentim Alexandre:

[durante a década de 1880] iam longe as ideias de Sá de Bandeira e de Andrade Corvo, que haviam dado impulso para a abolição do trabalho servil pelo parlamento português, em 1875. As práticas escravistas de correção do trabalho servil, que não

havam de fato sido eliminadas nas colônias portuguesas, ganhavam nessa fase uma nova cobertura, tanto do ponto de vista legal como ideológico (2013, p. 22).

Bastante parcial, a carta foca na conquista de bens materiais em África, o que também aparecerá nos sinais de enriquecimento nas reformas das propriedades de Gonçalo: “Móveis, obras, égua inglesa... Tudo já dinheiro de África” (QUEIRÓZ, 1997, p. 467), tudo ao serviço das riquezas da sua torre e nada ao serviço do seu país. Aliás, quando tem a oportunidade de efetivamente mudar o país – como tanto prometera – Gonçalo gasta seus poucos meses na política com “jantares”, “tiros aos pombos”, “Caçadas de El-Rei” (p. 459). Em suma, considerando a caracterização do protagonista na história como um todo, que aqui resumi, ele não tem como ser o homem capaz de representar a reforma do sistema colonial que o país precisava para “ganhar vida” e levar “vida a África”, como Eça defendera em outro texto (1973, p. 240). Nesse contexto, a expressão de que Gonçalo desejava, antes, “em torno de si criar vida” (QUEIROZ, 1997, p. 458), que antecede sua partida para África, parece-me suficientemente sugestiva de que colonialismo ele representa.

Ainda assim, como o romance nos permite esperar, no seu retorno ao país, Gonçalo é recebido com total reverência em Lisboa: “o grande homem” (QUEIROZ, 1997, p. 462) teve uma “chegada brilhante, muito brilhante” (p.463) que “parecia uma recepção de pessoa real” (p.464), com “toda flor da nobreza de Portugal, da velha, da boa”, a “nata de brasões” (p.464) à sua espera: “E ali viemos todos, em nobre séquito, pela estação fora, entre o pasmo dos povos” (p.465). Como percebemos, a ironia

queirosiana é certa na crítica a essa visão grandiloquente e ufanista, recoberta por “uma mitologia arcaica e reacionária” (LOURENÇO, 2015, p.22), calcada num “irrealismo prodigioso” (23) e no velho espírito monárquico.

Enfim, ainda que não possamos considerar Eça de Queirós como um autor anticolonial, em *A ilustre casa de Ramires*, mediante a inclusão de uma versão parcial, interesseira e lacunar do que aconteceu em África e com a reação acrítica e entusiasmada dos que recebem o afortunado colono português no seu retorno, Eça interpreta, sem nos dizer diretamente, práticas coloniais dominantes de uma certa elite que “labuta” só em benefício próprio, enquanto sugere a ignorância da sociedade portuguesa sobre o colonialismo que se faz em África. Penso que a leitura crítica desse romance pode nos servir de parâmetro para a abordagem de outros títulos que aqui apresento de modo resumido, exemplares das inflexões pós-coloniais da ficção portuguesa (hiper)contemporânea.

Uma abelha na chuva (publicado originalmente em 1953) é romance considerado neorrealista e ao mesmo tempo inovador em sua forma estética por abordar problemas de classe conforme repercutem na intimidade subjetiva das personagens, como acontece com o casal Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho, aristocrata em decadência, e Álvaro Silvestre, representante de uma burguesia rural adinheirada. A essa família, que se opõe e esmaga o casal representativo da classe operária, Jacinto e Clara, liga-se um terceiro membro, um irmão de Álvaro chamado Leopoldino que se encontra em Angola. A lembrança desse parente surge na narrativa através da

perspectiva de Maria, um tanto saudosa, um tanto incomodada com aquele cunhado “valdevinos”, de “gênio aventureiro” que “derreteria toda a sua herança e abalara para África” (p.24), de onde anos depois envia-lhes uma carta dizendo que está rico e prestes a retornar. Mediante uma linguagem coloquial, um tom falastrão e uma percepção extremamente racista e machista, Leopoldino confidencia ao irmão suas práticas coloniais, sua violência racial e de gênero:

a petralhada onde estive, afinal não era má gente e depois de amansados, que ainda assim custou, foram comigo em busca de tesoiros para os lados das Minas de Salomão, que havia aí na estante compradas pela cunhada [...] o soba deu-me trinta pretos, dois elefantes, baganes e duas das suas mulheres [...] fica sabendo que uma preta, bem espremida, deita mais sumo que uma laranja. A questão é enchê-las dumas aguardentes lêvedas que por aqui há e eu quero ver onde é que está a branca que dê um rendimentos destes [...] Ao fim de anos de trabalho, dei com minas num recanto de rochas à entrada do deserto. Metade é para o soba, era o contrato, mas a outra parte, a minha, dá pra comprar todas essas casas, palacetes, terras, quintas, armazéns, o que houver por aí, sem esquecer o belo femeaço de Corgos, é claro (OLIVEIRA, 2013, p.49).

Ainda que à margem da história principal e pouco contribuindo para a unidade da ação que se conta em primeiro plano, essa estratégia de Carlos de Oliveira de enxertar no romance a carta do colonizador português a exaltar suas “proezas” em África permite denunciar, em pleno estado de censura,

a violência dos processos coloniais que ganham reforço em meados do século XX. Marcelo Caetano, na década de 50, refere-se aos negros como “dissipadores, imprevidentes e bêbados”, de “hábitos milenarmente estagnados”, naturalmente votados a servirem “como elementos produtores enquadrados ou a enquadrar numa economia dirigida pelos brancos”, por razões que tinham a ver com a sua inferioridade racial (apud ALMEIDA, 1995, p. 48). Por outro lado, a ideologia lusotropicalista de Gilberto Freyre despontava em Portugal na mesma década para servir de propaganda da ideia de uma convivência branda com os povos nativos das “províncias ultramarinas”:

Na metrópole, procurou-se igualmente incutir nos portugueses a ideia da benignidade da colonização lusa ou, de forma mais eufemística, “da maneira portuguesa de estar no mundo”. A propaganda encarregou-se disso, de forma incansável: era urgente moldar o pensamento para conformar a acção, sobretudo dos candidatos a colonos e dos agentes do poder colonial no terreno. Desde então, uma versão simplificada do lusotropicalismo foi entrando no imaginário nacional contribuindo para a consolidação da auto-imagem em que os portugueses melhor se revêem: a de um povo tolerante, fraterno, plástico e de vocação ecuménica (CASTELO, 2011, p. 273).

Portanto, a estratégia de enxertar a voz e a perspectiva do colono explorador no romance abre brecha significativa na propaganda ideológica salazarista. É justamente essa auto-imagem lusotropicalista que a ficção portuguesa das últimas décadas do século XX, impulsionada pelo fim do Estado Novo

e da censura, vai se ocupar em desconstruir. Mas é importante salientar que, ainda durante o período ditatorial, como faz o romance de Carlos de Oliveira, a violência imperialista, a guerra colonial, a opressão de gênero ligada a esse contexto vai se infiltrando nas margens da narrativa. Volte-se, por exemplo, a este “Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa”, de *Novas Cartas Portuguesas* (1ª pub. 1974), o qual, em meio ao puzzle de histórias de mulheres das mais diversas idades, classes e contextos espaços-temporais, expõe, pela voz de uma empregada a dias que sofre com a fome e o adoecimento, a associação da violência traumática da guerra vivida pelo marido com a violência doméstica e o desamparo familiar a que subjuga mulher e filho.

A minha mãe bem dizia: ‘Maria tem cuidado, isso de casamentos nunca se sabe, às vezes mais vale a gente ficar solteira ...’ mas como é que eu podia saber que o meu António havia de vir assim das Áfricas, ele que era uma pessoa, não desfazendo, de tão bom coração e desde que veio das guerras anda transtornado da cabeça e me mete medo grita noite e dia, bate-me até se faltar e eu ficar estendida. Foi assim que me começaram a dar estes ataques, um dia vinha ele bêbado e eu chamei-lhe porco, ‘seu porco – com a licença da senhora – qué do dinheiro prá gente comer?’» E ele respondeu: «cala a boca grande estupor que te mato», então desatei a gritar, ele aí perdeu o tino e pôs-se-me a bater com quanta força tinha, por onde calhava, até que me deu a esgana e deitei cuspo pela boca, toda torcida no chão e ele sempre a bater, a bater, só não dando cabo de mim porque o menino coitadinho, se foi botar agarrado ao meu corpo (BARRENO, COSTA, HORTA, 2010, p.145).

Com a Geração de Abril, florescem as mais variadas formas de subverter a imagem imperial e começa uma intensa revisitação das relações do Estado e da sociedade portuguesa com as ex-colônias, para o que contribuem significativamente narrativas de autoria feminina que tratam da condição da mulher no contexto da guerra colonial. Exemplo desse movimento é o romance *Percursos* (1980) de Wanda Ramos, que encena o périplo existencial de uma menina branca, filha de colonos portugueses em Angola, durante as décadas de 60 e 70, que vem a se casar com um alferes-médico do exército português. Ser descentrado, a protagonista abandona uma posição submissa à família portuguesa à medida que vai tomando consciência da realidade da guerra e de que o marido encontrava-se “no frágil limiar do perverso, do maligno, enfim, do patológico (RAMOS, 1980, p.84), o que a leva a pedir o divórcio. *Corpo Colonial*, de Juana Ruas (1981), também apresenta o testemunho de uma mulher sobre a guerra colonial na Guiné-Bissau e no Timor, assinalando a barbárie e desconstruindo a ideia de uma civilização portuguesa baseada no mito da bondade e da tolerância.

O romance mais conhecido dessa tendência é, sem dúvida, *A costa dos murmúrios* (1ª ed. 1988) de Lídia Jorge, que também trata da projeção da guerra num imaginário feminino e do desgaste das ilusões imperiais. Organizada em duas narrativas formalmente díspares (a de abertura, intitulada “Os gafanhotos”, em formato de conto alegórico com narrador heterodiegético; a segunda, em formato de romance, narrada predominantemente por Eva, em forma de testemunho e memória), as histórias narradas passam-se na cidade da Beira, Moçambique, durante

a guerra colonial. Além da representação dos atos de barbárie cometidos na guerra, um dos alvos principais de Lúcia Jorge é a maneira como se conta a história da guerra em Portugal, como diz a autora em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.157):

em nossa guerra aconteceram coisas horríveis, detestáveis, péssimas. E esse momento histórico, com um significado mais amplo do que a guerra, era uma imensa mentira política e criou um fundo mentiroso e falso no país. E quando se toca nisso, as pessoas reagem pois não querem se ver no espelho.

No segundo relato de *A costa dos murmúrios*, a Evita do conto de abertura, não por acaso então transformada em Eva, acusa a unidade, a harmonia aparente, a não exploração dos conflitos no primeiro. Enquanto em “Os gafanhotos”, o sofrimento das personagens e as consequências da guerra são escamoteados, Eva testemunha, esclarece, escancara o horror, destituindo o relato da guerra e das ações dos soldados de qualquer tom épico ou heroico. A sensibilidade, a afetividade, a revolta definem *A costa dos murmúrios* como uma franca tentativa de “pôr a nu as raízes de um comportamento coletivo” que levou a uma “guerra absurda, politicamente anacrônica e eticamente contrária à mitologia mesma do [...] colonialismo ‘exemplar’, com o seu famoso humanismo cristão a servir-lhe de referência e de caução” (LOURENÇO, 2015, 128).

A meu ver, nenhuma obra contemporânea repensa e desconstrói os simulacros imperiais com mais potência do que a de António Lobo Antunes. Seus romances fazem-nos entender, definitivamente, que não há como imaginar Portugal sem África, sem enfrentar as dores e as fraturas da relação colonial: “O

tempo de África apanha o presente, o passado e o futuro” (ANTUNES, 1991 in ARNAUT, 2008, p. 143). Poderia mencionar aqui uma dezena de livros do autor que representam essa relação em primeiro plano. Escolhi, no entanto, *Os cus de Judas* (1ª publicação 1978), um romance conhecido como um dos melhores exemplares da literatura da guerra colonial, ressaltando, no entanto, não o testemunho dos conflitos bélicos ou do trauma que ganham expressão catártica na narrativa, mas a percepção, pelo narrador-personagem, das marcas nocivas do colonialismo nas localidades angolanas por onde passa.

Conforme conclui Margarida Calafate Ribeiro, em *Uma história de regressos*, a paisagem Africana se projeta nessa narrativa de Lobo Antunes como “violentamente violada pelo colonialismo português, oferecendo-nos, não a imagem dos ‘alegres tropicalismos’, do rectângulo cor de rosa do mapa do liceu, mas a dos tristes trópicos” (RIBEIRO, 2004, p. 270). Com efeito, trata-se da inversão radical dessa imagem lusotropical. Bem diferente da “ideia de uma África portuguesa, de que os livros de História do liceu, as arengas dos políticos e o capelão de Mafra me[lhe] falavam em imagens majestosas”, o narrador acusa: “o mundo-que-o-português-criou são esses luchazes côncavos de fome que não nos entendem a língua, a doença do sono, o paludismo, a amebíase, a miséria” (ANTUNES, 2010, p.123).

Diante das imagens chocantes de “miséria e de fome”, a psicologia complexa do narrador-personagem vai deixando vir à tona também a sua falta de forças para lidar com tal realidade: “a miséria e a fome desfilavam manhã fora na serenidade monótona da chuva de setembro, e a única resposta que a

minha impotência me permitia eram as pastilhas de vitamina da tropa adoçadas por um sorriso de desculpa e de vergonha” (ANTUNES, 2010, p.123). Essa sensação de impotência e constrangimento se transforma, pelo ato narrativo e testemunhal, num tom de denúncia que dispara toda sua indignação contra os verdadeiros agentes da guerra ou os que lucravam com a colonização: “os brancos de Angola, dos fazendeiros e dos industriais de Angola reclusos nas suas vivendas gigantescas repletas de antiguidades falsas, de que saíam para abocanhar prostitutas brasileiras nos cabarés da Ilha... ricaços de merda, traficantes de escravos” (p.112).

Ao pensarmos de modo mais abrangente, percebemos que muitos dos romances da Geração de Abril, inclusive os aqui citados, conferem protagonismo e voz a sujeitos portugueses que se revelam contra o sistema colonial de que fazem parte – logo a dinâmica é já diferente das dos romances de Eça de Queirós, Carlos de Oliveira e das três Marias, que deixavam a evocação dessa matéria para personagens secundárias. Poderíamos dizer que as personagens-narradoras passam por revoluções íntimas à medida que testemunham em África práticas colonialistas e o absurdo da guerra, tão diferentes da propaganda ideológica que se vende na “metrópole”; e que tomam consciência de sua implicação nesse processo histórico: “sujeitos implicados ocupam posições alinhadas com o poder e o privilégio [colonial] sem serem agentes produtores diretos do dano; eles contribuem, habitam, herdaram ou beneficiam-se de regimes de dominação, mas não originam nem controlam esses regimes” (ROTHBERG, 2019, p.01, tradução minha).

Mas não só de narrações ensimesmadas a testemunharem o passado recente se alimenta a visão anticolonial da Geração de Abril. José Saramago, em *Memorial do Convento* (1ª ed. 1982), usando de seu narrador onisciente e irônico, viaja ao século XVIII, fase importante do colonialismo português no Brasil, para denunciar dispositivos econômicos e ideológicos que deram sustentação ao sistema imperial ao longo do tempo.

A história principal do romance é a da construção do convento de Mafra por Dom João Quinto – ou melhor, pelos operários que serviam à coroa –, das relações amorosas entre Blimunda e Baltasar e de seu apoio ao padre cientista Bartolomeu Lourenço na construção de uma passarola. No entanto, o narrador digressivo de Saramago se afasta da história principal para enxertar informações acessórias que, ao fim e ao cabo, não nos deixam esquecer da principal fonte de riquezas que levantou o convento monumental e sustentou os esbanjamentos da coroa tal como satirizados na narrativa. Exemplar de tal dinâmica é esse comentário a propósito da passagem do padre Bartolomeu pelo Brasil, eivado da ironia e do anacronismo peculiares ao narrador intruso saramaguiano: “terra de que só temos requerido o ouro e os diamantes, o tabaco e o açúcar, e as riquezas da floresta, e o mais que nela ainda virá a ser encontrado, terra doutro mundo, amanhã e pelos séculos que hão-de vir, sem contar com a evangelização dos tapuias, que só ela nos faria ganhar a eternidade” (SARAMAGO, 2009, p.60).

No excerto a seguir, como se estivesse assistindo à contagem “das riquezas” realizada por D. João Quinto e por seu guarda-livros, o narrador constrói uma extensa enumeração de bens da coroa explorados no comércio marítimo:

de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, os lacados, o chá, a pimenta, o cobre, o âmbar cinzento, o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, mais pimenta, os panos de algodão, o salitre, de Diu os tapetes, os móveis tauxiados, as colchas bordadas, de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, mas estes menos bons, o marfim, que esse, sim, é o melhor do lado ocidental da África, de São Tomé a madeira, a farinha de mandioca, as bananas, os inhames, as galinhas, os carneiros, os cabritos, o indigo, o açúcar, de Cabo Verde alguns negros, a cera, o marfim, os couros, ficando explicado que nem todo o marfim é de elefante, dos Açores e Madeira os panos, o trigo, os licores, os vinhos secos, as aguardentes, as cascas de limão cristalizadas, os frutos, e dos lugares que hão-de vir a ser Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o indigo, a madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzados, em pó e amoedado, fora o resto, e fora também o que vai ao fundo ou levam os piratas (SARAMAGO, 2009, p.218).

O longo inventário por si só indica a extensão dos braços do imperialismo europeu, ressaltando práticas extrativistas e escravocratas, destruidoras de recursos naturais e vidas humanas.

Para além disso, uma linguagem carnavalesca parodia ritos monárquicos e católicos e formas narrativas da historiografia oficial da época, para dessacralizar a associação da Monarquia Absolutista e da Igreja Católica como agentes coloniais. A visão

que Saramago constrói do catolicismo, não só neste romance, é ao meu ver fundamental para derrubar a grande narrativa que foi usada, no plano simbólico e material, para sustentar o colonialismo português. Enquanto mira esse passado colonial, o romance histórico de Saramago não deixa de lançar também um olhar sobre o modo como tal imaginário se traveste de novos contornos no século XX:

A ideia de que a expansão portuguesa teria sido animada por “desígnios cristãos” conhece, no âmbito da formulação do lusotropicalismo, novos contornos. Freyre defende que só um povo europeu se revelava nos trópicos mais cristocêntrico do que etnocêntrico: esse povo era o português, desde a Ásia conhecido mais por “cristão” do que por “luso” ou por “português”. Para Freyre, a especificidade desse carácter, aberto à miscigenação, à interpenetração de valores e costumes, relacionava-se com a “dualidade étnica e cultural” da sua formação e à influência do contacto com mouros e judeus (CASTELO, 2011, p.268).

Saramago ilumina justamente o que essa ideologia apaga, ao tematizar, em *Memorial do convento*, a perseguição aos judeus, a cristãos novos, a ação inquisitorial impiedosa diante de qualquer costume ou prática religiosa considerada uma heresia pela Igreja Católica, representando um cristianismo selvagem, bem distante da ideia de um cristianismo português “mais humano e mais lírico” do que qualquer outro, conforme propagado pela teoria lusotropical (CASTELO, 2011, p. 264). Os dispositivos religiosos de opressão e perseguição no romance, ao ecoarem o tempo das cruzadas e mais especificamente, na

península ibérica, a luta contra os mouros, a guerra contra “o infiel” e as práticas inquisitoriais do século XVI ao XIX, revelam-se, então, como um instrumento potente do colonialismo ocidental, construído sobre uma noção de orientalismo (SAID, 2007) que foi usada para justificar o domínio europeu.

Outra tendência ficcional desponta ao fim do século XX, levada à diante principalmente por mulheres portuguesas brancas que cresceram em África e herdaram o fardo da colonização lá exercida pelas gerações anteriores. Nota-se o modo como Dulce Maria Cardoso (2024) se refere a essa experiência em entrevista sobre o tema:

Quando me perguntam se eu sou de Angola ou de Cá: eu não me sinto nem uma coisa nem outra [...] eu pertenço a um sítio impossível de explicar que é a colônia e a colônia não é Angola e nem Portugal, a colônia é outra coisa, e o espaço e o tempo coloniais são outra coisa e foi aí que eu cresci, eu não cresci em Angola, eu cresci numa colônia... Cresci na verdade sob o signo da violência...

É essa experiência diaspórica, de distensão e de tensão entre dois mundos, que a autora exercita em *O retorno* (1ª ed. 2012), assim como acontece também em *Caderno de memórias coloniais* (1ª ed. 2015), de Isabela Figueiredo, romances hipercontemporâneos e de pós-memória, que demonstram o quanto se mantém viva a necessidade de se pensar, ainda e mais, o colonialismo e sua heranças. Nos dois casos, predomina a perspectiva singular da criança e do adolescente que nasceram e cresceram em África e que retornam ao Portugal dos pais, o que colore, sensorial e afetivamente, a narrativa de

um tom muito peculiar, capaz de potencializar ainda mais o espanto diante da violência e, ao mesmo tempo, de problematizar a descentralização e a transterritorialidade.

Destaco aqui *Caderno de memórias coloniais*. Mediante a reminiscência singular de uma menina, mesclada com as reflexões críticas de uma narradora adulta, o *Caderno* corrobora, em muitos aspectos, a visão de Lobo Antunes traçada em boa parte de suas obras, inclusive aquela que articula o poder colonial e racista ao poder patriarcal e machista, especialmente nas cenas de “ida às pretas” protagonizadas por homens portugueses. Enfatizo, no entanto, um ponto que ganha ainda mais força no romance de Isabela Figueiredo: o racismo atrelado à exploração da mão-de-obra preta.

Eram pretos. Era esse o crime. Ser preto. Depois o meu pai encontrava o lugar, é aqui que mora o Ernesto? Onde está o preguiçoso? A mulher apontava a palhota. O meu pai largava-me a mão e entrava. Eu ficava fora, abraçada ao meu peito, no meio das galinhas, dos filhos descalços do preto, da preta, dos outros pretos todos da vizinhança que tinham visto o branco e vinham saber. O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o para fora, atordoados ambos. Segunda, vais trabalhar, ouviste? Segunda, estás nas bombas às sete. Vais trabalhar para a tua mulher e para os teus filhos, cabrão preguiçoso. Queres fazer o que da vida? Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco. [...] Olho-o, não respondo. Aquele homem não é o meu pai (FIGUEIREDO, 2018, p. 76-77).

Nesse fragmento, o pai revela um dos estereótipos mais marcantes do racismo: de que o negro seria avesso ao trabalho, o que é usado para justificar a brutalidade da servidão forçada, análoga à escravidão. Relembremos, nesse sentido, o que já indicam os romances de Eça de Queirós e Carlos de Oliveira acerca do assunto. Sobre tal estereótipo, leia-se essa publicação oficial do Ministério das Colônias (1912), recortada por Boaventura de Sousa Santos: “É o indígena dado à embriaguês por atavismo de muitas gerações; é rebelde ao trabalho manual, ao qual acorrenta a mulher; é cruel e sanguinário, porque assim o educou o meio em que vive; não tem enraizado na alma o amor da família e dos seus semelhantes (apud SANTOS, 2010, p. 268). No plano simbólico, tais estigmas funcionam para convencer o colono de que o gesto autoritário é o caminho natural para cumprir a sua missão de domesticar, civilizar o colonizado, e assim criam-se subterfúgios morais para colonizadores justificarem sua própria selvageria. A perspectiva reflexiva da narradora adulta de Isabela Figueiredo, porém, não deixa dúvidas de que o crime de Ernesto e outros africanos, segundo a visão colonial xenófoba, era bem outro: o de ser preto.

Diante dessa força brutal, a narrativa flagra a fragilidade da criança, a percepção amedrontada e perplexa da pequena ao reconhecer naquele homem uma espécie de monstro cujo comportamento desproporcional desconstrói definitivamente a imagem de um pai amoroso. Essa dialética de reconhecimento do pai colonial – mostrando afinal que o dito homem civilizado comporta-se como o verdadeiro selvagem – e os efeitos dela sobre a psicologia da filha talvez seja o que mais contribua para uma reflexão sobre a identidade descentrada, problemá-

tica dos que, ao herdarem esse passado colonial, estão ainda implicados nele, conforme resume Miguel Cardina em resenha do livro de Michel Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators* (2019):

O complexo da implicação remete para diferentes e multidimensionais relações com as injustiças passadas e presentes: é possível alguém ser perpetrador e vítima ou descendente de vítima e de perpetrador; ou estar, justamente, numa ambígua e aparentemente distante – mas não neutral – situação [...]. Daí que pensar a noção de implicação conduza a observar a sua natureza sincrónica (relação com as injustiças do presente) e diacrónica (relação com as injustiças históricas), que devem ser justamente consideradas na sua interpenetração: a desigualdade económica, as opressões de género ou raça, as guerras imperialistas ou a destruição ecológica resultam da sedimentação de processos históricos. E, de forma análoga, os genocídios passados, a escravatura ou o colonialismo são acontecimentos passados que continuam a interferir no presente (CARDINA, 2020).

Com efeito, mais do que buscar a responsabilidade ou a culpa pelos “crimes originais”, é preciso examinar as “correias de transmissão da dominação” (ROTHBERG, 2019) e a manutenção da “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005) na sociedade atual. Esse parece ser o propósito de um grupo de romances da virada do século que apresentam a ficcionalização de personagens negras, migrantes a enfrentarem as mazelas do racismo e da marginalização em Portugal. O romance *O vento assobiando nas gruas* (2002), de Lúcia Jorge, por exemplo, põe

em evidência uma família de cabo-verdianos que emigrou pra Portugal, os Mata, e que passa por recorrentes processos de exclusão social (falta de moradia, trabalho ilegal, racismo), enquanto se alardeia uma ideia de hospitalidade, de convivialidade fácil e harmoniosa, reveladora da sobrevivência do mito do lusotropicalismo como negação do racismo estrutural.

Fundamentais para entender a manutenção de um pensamento colonial na sociedade portuguesa nas últimas décadas, estão romances escritos por “herdeiros dos movimentos políticos e populacionais saídos das descolonizações e de outros fluxos migratórios”, “sujeitos e corpos políticos europeus que assumem memórias e identidades transnacionais e trans-territoriais” (RIBEIRO, 2020, p.1-2) e que finalmente dão voz ao ponto de vista do/a (ex)colonizado/a.

Ao comentar *Luanda, Lisboa, Paraíso* (1ª ed. 2018), Margarida Calafate Ribeiro afirma:

O que está em causa no livro de Djaimilia Pereira de Almeida são as ruínas vivas e humanas do império, não mais a partir da figura do ex-combatente, nem do retornado, mas de quem estava do outro lado da linha que o colonialismo traçou: os negros e, neste caso, a figura mais complexa que o colonialismo gerou, o assimilado que pela primeira vez na literatura portuguesa está no centro da narrativa (RIBEIRO, 2020, p.91).

Desde o início do século XXI, o número de narrativas de ficção escritas por autores(as) portugueses(as) afrodescendentes, tais como Kalaf Epalanga, Yara Monteiro e Djaimilia Pereira de Almeida, tem crescido lenta e gradativamente:

O facto de *Esse Cabelo* e, particularmente, *Luanda, Lisboa, Paraíso* de Djaimilia Pereira de Almeida (2015, 2018), terem sido obras premiadas variadas vezes é a face mais visível de um reconhecimento crescente, se bem que ainda em fase incipiente, da emergência desta literatura fundamental para que outras vozes se expressem e se façam ouvir [...] Entenda-se por estas vozes as vozes do sul global, ex-imperial, que têm sido silenciadas, desvalorizadas e esquecidas (RENDEIRO, 2022, p. 46).

Em *Lisboa, Luanda Paraíso*, o dilema da perda, da (des) pertença e da diáspora (RENDEIRO, 2022, p.47) ganha ainda mais energia simbólica pela valorização da perspectiva sensível e atormentada de personagens angolanas que migram para Lisboa. Cartola e Aquiles, respectivamente pai e filho, precisam se debater com o processo opressor da assimilação, com o sentimento de desolação diante do não reconhecimento dos seus vínculos com a cultura portuguesa e diante da falta de respeito e dignidade com que suas vidas são definidas na capital portuguesa.

Parecia pensar que um dia lhe bateriam à porta e lhe diriam que estava tudo tratado, que era enfim português, direito que julgava pertencer-lhe. Não sabia ele conjugar o gerundivo e a origem etimológica da palavra Tejo? [...] Não se arrepiava ao ouvir o hino de Portugal e sabia de cor a primeira estrofe dos *Lusíadas*? Não abafara o seu desejo ao ponto de se ter esquecido de como era o corpo de Glória e decorado os afluentes do Mondego? [...] Como não havia um secretário engravatado de lhe bater à porta um dia, saudando-o e estendendo-lhe um

diploma comprovativo, enquanto um conjunto tocava concertina, bombo e tuba à graça do mais recente português? (ALMEIDA, 2019, p. 74).

Conforme esse fragmento sugere, infiltra-se na narrativa uma espécie de ironia trágica entre essa ilusão de pertencimento de Cartola e a progressiva descoberta de sua situação de subalternidade e marginalização na sociedade portuguesa. Essa ironia trágica é um dos efeitos da narração que associa, de modo sutil e sofisticado, a perspectiva de uma voz heterodiegética com as percepções – afetivas, reflexivas, sensoriais – das personagens. Assim é aproveitada a percepção do filho que, ora com horror ora com piedade, reconhece no pai um gradativo enfraquecimento de “força” e de “realeza” (2019, p.27) e a dissolução de uma identidade ligada à cultura africana (o que o distanciamento da mulher Glória, que ficou em Luanda, é outro sinal evidente):

Aquiles odiava-o agora o suficiente para cuidar dele até à morte. A raiva tornou-o extremoso [...] Dava-lhe o ombro quando o bagaço o vencia. Fechava-lhe os olhos se Cartola adormecia com eles abertos, como se desejasse despedir-se dele para sempre e, ao mesmo tempo, guardá-lo do mundo (ALMEIDA, 2019, p. 130).

Nessa relação amorosa controversa, na captação de uma troca de olhares intensamente sensíveis entre pai e filho, a narrativa de Djaimilia dimensiona a tragédia da assimilação: “Cartola mortifica-se de ter o filho como espectador da morte do homem que fora” (ALMEIDA, 2019, p.72).

Apenas dois anos antes do romance de Djaimilia, Ana Margarida de Carvalho, como que querendo entender as origens desse racismo estrutural, retorna à história da escravidão transatlântica, em *Não se pode morar nos olhos de um gato* (1ª ed. 2016), num movimento semelhante ao que faz José Saramago em *Memorial do convento*. O romance conta a história de naufrágos de um tumbeiro clandestino que sai da Bahia para o comércio de escravizados no Rio de Janeiro e sucumbe na costa brasileira. No primeiro capítulo, uma santa de pau vai revelando-nos, pelo seu olhar transcendente e irreverente, os preconceitos, as relações de poder, a extrema violência e o horror da condição dos corpos negros que viajam no porão, à mercê do chicote de um capataz e de um criado: os quais “patinham nas fezes e na urina e no sangue que, misturados com água do mar infiltrada, criam uma espécie de lagoa fétida, charco empeçonhado, onde viajam as criaturas sem Deus, amontoadas, imundas, algumas tão martirizadas que já vão mortas” (CARVALHO, 2021, p.21).

Apenas um grupo de personagens sobrevive ao naufrágio: o capataz e o criado, um padre, uma fidalga e sua filha, um passageiro, um menino negro que é adotado pelo criado, um escravo que, apesar de não ser admitido no bote de salvamento, aparece à praia como sobrenaturalmente vivo.

Os capítulos seguintes são dedicados a revelar a história de cada naufrágio e, mediante analepses que vão se aprofundando no passado, associadas ao aproveitamento das perspectivas singulares de cada personagem, vêm à tona suas histórias de vida, herdeiras de um passado conturbado que buscam esconder. Ofereço aqui dois exemplos.

O passageiro Nunzio, brasileiro letrado, é filho de um fazendeiro e capitão português que fora na verdade um capitão-do-mato, cujo ofício era caçar escravizados foragidos. Misturando a lembrança do filho dos velhos artefactos de tortura do pai com as histórias que ouvira contar sobre ele, a narração vai escavando as profundezas da barbárie, como a relação do capitão do mato com uma escravizada fugitiva que ele dizia amar e que mantinha presa com uma corda no tornozelo até entregá-la de volta aos seus donos: “Anastácia morrera de gangrena, com o colar de ferro, que ninguém se dera ao trabalho de remover, a calceta que ele mesmo tinha colocado, grudado às carnes da garganta” (CARVALHO, 2021, p.57).

Já a personagem Teresa que se portava à maneira de uma fidalga portuguesa, para esconder o fato de ter nascido no Brasil, à medida que a narrativa retrocede no tempo, mostra-se como a filha de um cocheiro e de uma criada de servir portugueses que se transformaram, conforme as oportunidades do mercado, em “engordadores de escravos” e depois, em “comerciantes de escravos”, enquanto engordavam a filha, branca e prendada, para casar-se com um bom partido. A narração pormenorizada das práticas de violência desse casal vai desvelando o máximo horror: o casal levava a missão muito a sério: “começaram-por raspar-lhes todos os pelos e eliminar-lhes os piolhos, inspecionavam bem as feridas e outros sinais de doenças, revistavam-lhes as gengivas, atiravam-lhes vários baldes de água a ferver seguidos de água fria do poço, para os livrar das crostas, dos eczemas e das bolhas ganhadas no tumbeiro” (CARVALHO, 2021, p. 150), e assim melhorar seus valores

no mercado. Nesse ambiente, Teresa crescia e aprendia: “dona da sua chibatinha, a mãe a deixava levar alguns pretinhos para o quarto e brincar com eles como se fossem bonecos, bonecos vivos” (p.156). Com o tempo, os pais começaram a adequar a mercadoria às necessidades dos clientes: “Era precisa [...] uma ama de leite, e eles escolhiam-nas grávidas ou com bebês pequenos [...] Também satisfaziam desejos a pedidos: capações, amputações de pés de escravos fugidos, corte de língua...” (p.157). Com essa rigorosa educação, Teresa casa-se com o filho único de um “negreiro” que possuía uma considerável frota de tumbeiros e os dois, após a abolição, dão continuidade, clandestinamente, ao comércio de escravizados, que se tornou ainda mais lucrativo porque ilegal.

Com essa dinâmica narrativa, Ana Margarida de Carvalho revela práticas de extrema violência que, apesar de sonegadas ou escamoteadas pelos que pretendem se livrar desse lado feio da história, se estendem até as sociedades ditas não escravocratas (mas que continuavam praticando clandestinamente o tráfico de pessoas negras), ou atualizam-se, sob formas mais brandas, nas sociedades que se julgam em plena democracia racial.

Enfim, os romances que aqui trouxe compõem uma parcela mínima de uma gama de narrativas que assumem um viés pós-colonial, mas suficiente para exemplificar ao menos três tendências dominantes nessa linhagem. Um conjunto de narrativas que anexam, intradiegeticamente, e de modo lateral no enredo, relatos de experiências coloniais e assim não deixam de projetar no horizonte da ficção essa realidade problemática,

ao mesmo tempo em que indicam, justamente pela forma de enxerto, a falta de consciência coletiva ou a censura de informações sobre o colonialismo que se faz em África; um conjunto de narrativas que dão voz a sujeitos portugueses que testemunham formas de exploração de bens e de corpos negros, de violência e extermínio exercidas pelo Estado Português, e que se rebelam contra tais formas denunciando os simulacros da mitologia imperial, lusotropical; e por fim, um conjunto de romances da pós-memória, escritos principalmente por autoras pertencentes à segunda geração que não exercitaram diretamente a colonização, mas que interrogam a devastação provocada pelas diversos dispositivos colonialistas, cruciais para o avanço do capitalismo e presentes em nossas sociedades sob novas facetas.

O elenco de romances citados e as correlações propostas nos fazem perceber também que a literatura se constrói, ao mesmo tempo, por sedimentação de tendências temáticas e formais e por inovação no tratamento delas, e que é impossível demarcar limites definitivos entre tais tendências e gerações. Muito do que se torna grito na ficção da Revolução dos Cravos já era insinuado em produções anteriores, e muito do que consideramos produção hipercontemporânea leva adiante preocupações críticas e configurações estéticas das gerações anteriores. Poderíamos até dizer que permanece uma espécie de transtextualidade entre as ficções narrativas de índole pós-colonial, as quais, ao se interconectarem (ou serem interconectadas pelos leitores/as), acabam por construir uma memória multidimensional desse processo histórico.

De fato, essa insistência em tirar o colonialismo da zona do “impensado” mais do que indicar uma preocupação dos autores e autoras portuguesas com o passado indica uma preocupação com a contemporaneidade, ao aderirem a ela através de uma dissociação e de um anacronismo (AGAMBEN, 2009, p.59) que, em última instância, encara o escuro, a impregnação da relação colonial nas configurações de poder social, político e cultural no seio da sociedade portuguesa contemporânea. A ficção literária assume, então, o papel de examinar as correias de transmissão do colonialismo – da colonialidade do poder – e assim sensibilizar seus leitores e leitoras a reconhecerem e combaterem o que subsiste dele no imaginário e na estrutura social – subsistência que, aliás, tem ganhado expressão viva em movimentos da extrema direita pelo mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2010.

ALEXANDRE, Valentim. O Império Africano (séculos XIX-XX) – As linhas Gerais. In: Alexandre, Valentim (coord.). **O Império Africano**. Séculos XIX e XX. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, Edições Colibri, 2013.

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

ALMEIDA, Miguel Vale de. O atlântico pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso “lusófono”. In: BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDEMAN-BIANCO, Bela (orgs.). **Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007. p.27-43.

ANTUNES, António Lobo. Se Dom João II fosse vivo. Entrevista concedida a Luísa Machado, 1991. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). **António Lobo Antunes**. 1979-2007. Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures**. 2ª ed. London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, maio – agosto de 2013, p. 89-117.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. **Novas cartas portuguesas**. Edição anotada e organizada por Ana Luísa Amaral. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

CARDINA, Miguel. **Sujeito implicado: um conceito a explorar**. Re-

senha do livro de Rothberg, Michael. *The Implicated Subject* (2019). Beyond Victims and Perpetrators. Stanford: Stanford University Press. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/sujeito-implicado-um-conceito-a-explorar>.

CASTELO, Cláudia. Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. **Blogue de História Lusófona** 6 (1), 2011, 261–280. Disponível em: <https://nyemba.unilab.edu.br/wp-content/uploads/2017/03/lusotropicalismo-de-Gilberto-Freyre-HOJE.pdf>

CARDOSO, Maria Dulce Cardoso. **#Adeus Salazar**. Locução de: Paulo Werneck. **Podcast 451 MHz. 25/04/2024**. Instituto Camões-CCP Brasília e Fundação Fernando Henrique Cardoso. Disponível em: https://www.podbean.com/media/share/dir-jbk-j4-1e60da8b?utm_campaign=w_share_ep&utm_medium=-dlink&utm_source=w_share

CARDOSO, Maria Dulce. **O retorno**. Lisboa: Tinta da China, 2016.

CARVALHO, Ana Margarida de. **Não se pode morar nos olhos de um gato**. 5ª ed. Alfragide: Teorema, 2021.

DWIVEDY, Divya; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARD, Walsh. **Narratology and ideology: negotiating context, form, and theory in postcolonial narratives**. Ohio State University Press, 2018. Edição do Kindle.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: EDUSP, 1993.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, 2008, p. 115–147.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. **Do colonialismo como nosso impensado**. Lisboa: Gradiva, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 10ª ed. Lisboa: Gradiva, 2015.

LUGARINHO, Mário Cesar. O homem novo e o feitiço do império. A política da literatura colonial portuguesa do século XX. **Abril**, nº 14, 1º sem., abril 2015

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência. **O Marrare**. Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro, UERJ, n. 08, 2007, p. 20-34.

OLIVEIRA, Carlos de. **Uma abelha na chuva**. 5ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

QUEIRÓS, Eça. **Cartas inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas**. Porto: Lello & Irmão, 1973.

QUEIROZ, Eça de. **A Ilustre Casa de Ramires**. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. Vol. II.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. Popayán, Colombia: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad del Cauca, 2010.

RENDEIRO, Margarida. Como a ficção pós-colonial pode contribuir para uma discussão sobre reparação histórica: leitura de *As Telefones* (2020) de Djaimilia Pereira de Almeida. **Comunicação e sociedade**, n. 41, 2022, Disponível em: <http://journals.openedition.org/cs/659>

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos:** império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Os veios da pós-memória e as novas literaturas. **Memoirs Newsletter**, n. 62. Coimbra: Memoirs, CES, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/95831>

RIBEIRO, Maria Calafate. Uma história depois dos regressos: A Europa e os fantasmas póscoloniais. **Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani**, 12(2), 2020, 74–95. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Realismo e Naturalismo. 2ª ed. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2000.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo. Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, vol. XXXV, n. 157, 2001, 1031–1054.

ROTHBERG, Michael. **The Implicated Subject**. Beyond Victims and Perpetrators. Stanford: Stanford University Press, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. O oriente como invenção do ocidente. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

VECCHI, Roberto. Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial. In: TEIXEIRA, Rui Azevedo (org.). **A guerra colonial. realidade e ficção**. Lisboa: Notícias, 2001. p. 389–399.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. 37ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CARTOGRAFIAS DO HIPERCONTEMPORÂNEO: A NARRATIVA PORTUGUESA DO SÉCULO XXI

Paulo Ricardo Kralik Angelini, PUCRS

1. O início e aquilo que vem antes

Pesquisar a literatura muito recentemente publicada é uma tarefa com imensos desafios. Nicholas Taylor-Collins (2021, p. 8, tradução nossa) acentua a velocidade com que as estantes das livrarias se enchem de novas publicações. Diz ele que “a literatura hipercontemporânea caracteriza-se por textos que acabam de ser publicados, que recém chegaram às prateleiras e foram imediatamente consumidos por uma escrita inovadora, cujos méritos também apresentam desafios para o crítico”², independentemente de quem forme essa crítica: teóricos, professores, estudantes, leitores fora das Universidades. Também o julgamento da qualidade dessas obras é um ponto levantado por Taylor-Collins (2021, p. 15), reforçando o caráter instigante dessa empreitada: “Julgar o valor literário e a qualidade de

2 No original: “hyper-contemporary literature characterises texts that have just been published, that have just reached bookshelves, and just been devoured by a brand-new writing whose merits also lead to problems for the critic”.

um livro é uma tarefa difícil — especialmente quando se trata de uma escrita hipercontemporânea, que ainda não recebeu o selo de aprovação do cânone estabelecido”³.

Sublinho de saída duas considerações relevantes nas palavras de Taylor Collins. A primeira é o conceito empregado pelo autor – *hipercontemporâneo* – que, aliás, tem sido utilizado por alguns pesquisadores que procuram alternativas epistemológicas dentro da já vasta nomenclatura trabalhada por diferentes teóricos para as obras deste nosso tempo. O outro ponto que Collins sinaliza é a dificuldade de encontrarmos fortuna crítica sobre textos muito recentemente publicados, o que proporciona um exercício mais perigoso, mais criterioso no julgamento de valor, levando quem pesquisa essas obras frequentemente a um voo cego e a uma necessidade de driblar *achismos*, obrigando o pesquisador a análises mais originais, sem o apoio de consensos críticos e estéticos. É, em suma, um terreno virgem a ser explorado, e esse é também o encanto da tarefa.

Este ensaio, portanto, se filia à utilização do termo hipercontemporâneo. Aqui, não há nenhuma atitude normativa no uso do conceito, apenas uma tomada de partido consciente nesta escolha, muito em função de meu percurso e das rotinas às quais tenho me inserido, como os grupos de pesquisa que debatem essa nova literatura e essa nova terminologia. Para Carlos Reis (2018), tendo em vista as problemáticas definições de termos como *moderno* e mesmo *contemporâneo*, é fun-

3 No original: “judging a books literary value and quality is difficult – especially so when it's hypercontemporary writing that lacks the establishment seal of approval”.

damental não se pensar no hipercontemporâneo como uma postulação apenas assumida num recorte temporal. Ainda que também o seja.

Hipercontemporânea é a produção de agora, obras do século XXI, que já traz duas décadas e meia. Obras que foram lançadas mês passado, semana passada, como afirma Taylor-Collins. Obras que estão sendo escritas agora. Obras que, como já referido, desafiam pela ausência de material crítico a respeito delas, porque “os referenciais teóricos para analisar e examinar esses textos são inexistentes ou insuficientemente desenvolvidos”⁴ (TAYLOR-COLLINS, 2021, p. 9). Por isso, conforme Carlos Reis, é ainda preciso “incutir densidade axiológica e histórico-cultural a um conceito que [...] solicita aprofundamentos” (REIS, 2018, p. 9).

Portanto, os artigos, ensaios e trabalhos acadêmicos elaborados em torno do tema, os colóquios e palestras acadêmicas, as dissertações e teses desenvolvidas, todo esse material produzido tem procurado justamente conferir densidade a esse conceito. Destaco o grupo de pesquisa “Dinâmicas do Hipercontemporâneo”, coordenado por Ana Paula Arnaut, da Universidade de Coimbra, que reúne investigadores de diferentes espaços geográficos, como Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália e Brasil, que tem se debruçado sobre o tema

4 No original: “The frameworks for analysing and examining the texts are either non-existent or insufficiently developed”.

e produzido profícuo material⁵. Também o grupo de pesquisa “Estudos da narrativa (hiper)contemporânea”, vinculado à Universidade Federal de Santa Maria e coordenado por Raquel Trentin Oliveira, é outro desses espaços nos quais o tema tem sido discutido, e mesmo este livro é fruto desse movimento.

Isabel Garcez (2025), em recente tese defendida na Universidade de Coimbra, “A Narrativa Hipercontemporânea Portuguesa: Textos, Contextos e Protagonistas”, sob a orientação de Ana Paula Arnaut, refere-se à destruição das Torres Gêmeas de Nova Iorque como marco inicial desta nova perspectiva de análise, evento que consagra um novo tempo na ordem mundial regido pela violência e pelo medo:

O 11 de Setembro não só inaugura um novo ciclo de conflitos armados, que se estendem geográfica e temporalmente, como é também um marco memorialístico que mantém viva a herança das guerras do século XX e que mostra que a violência é uma constante na História e uma parte inalienável da condição humana (GARCEZ, 2025, p. 13).

Contudo, como lidar com essas obras recentemente publicadas? Nicholas Taylor-Collins (2021, pp. 18-19) organiza três princípios fundamentais para se trabalhar com a literatura hiper-

5 Encontros mensais de estudo; obras publicadas por selos importantes, como *The Hypercontemporary Novel in Portugal*, organizada pelos professores Paulo de Medeiros e Ana Paula Arnaut e lançada pela Bloomsbury Academic; colóquios como o desenvolvido em 2025, na Universidade de Coimbra, reunindo boa parte do grupo de pesquisa, além de outros produtos que devem ser lançados ainda em 2026 ou 2027. Para além disso, de forma individualizada, os integrantes do grupo produzem artigos, ensaios e demais materiais que têm circulado e difundido esses estudos.

contemporânea. O primeiro é bastante óbvio, por ele chamado de *leitura atenta* (*close reading*), para que a análise e a avaliação das obras sejam aprofundadas. O segundo é a percepção da *intertextualidade* que o texto carrega. Ou seja, Taylor-Collins vê um forte diálogo das obras mais recentes com as precedentes. Aqui vale a pena buscar Miguel Real (2012, p. 52) para colaborar com essa perspectiva, uma vez que o pesquisador destaca, entre as características do *cânone atual* da literatura portuguesa, justamente a *intertextualidade*. O terceiro princípio, para Taylor-Collins, é a compreensão dos grandes temas (*conversations*, nas palavras do autor) que na obra se articulam.

São a esses temas gerais, essas *conversations*, na narrativa hipercontemporânea portuguesa, que pretendo me deter neste ensaio. Antes disso, é prudente aprofundarmos o debate em torno do conceito. Se buscarmos a noção de *intertextualidade*, dentro do segundo princípio disposto por Taylor-Collins, ou ainda melhor dizendo, nos termos de Gèrard Genette (2006), a formulação da transtextualidade, da literatura como palimpsesto, sabemos que todo texto é produzido a partir de outros textos.

Em “O que é o contemporâneo”, Agamben (2009) vale-se de Nietzsche e o sentido de desconexão, de dissociação, para definir que só pertence verdadeiramente ao seu tempo aquele que não coincide de todo com ele. Quer dizer, por oposição, que é contemporâneo aquele que consegue se deslocar em seu próprio tempo. Ora, Agamben reforça aquela capacidade reflexiva de afastamento, quando é necessária a percepção de fatos que estão muito próximos de nós. Para o italiano: “aqueles

que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Paul Valéry, em *Degas Dança Desenho*, alerta para a diferença entre ver uma coisa e ver uma coisa com um lápis na mão para desenhá-la, por exemplo. Segundo ele, “até mesmo o objeto mais familiar torna-se outra coisa quando procuramos desenhá-lo” (VALÉRY, 2012, p. 61). Ou seja, a análise de um objeto para tentarmos capturá-lo ou darmos algum tipo de forma acaba por transformá-lo numa outra coisa, num novo objeto. Porque “o comando da mão pelo olhar é bastante indireto”. E também porque “cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de uma lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei do movimento” (VALÉRY, 2012, p. 63).

Valéry, portanto, também vê esse deslocamento no tempo quando a mão desenha – quando sinaliza a lembrança, pensa num deslizamento para o passado, para a memória. Assim como o objeto a ser capturado em desenho, também a linguagem tem corpo. Para Maurice Merleau-Ponty (2012), a linguagem não é um mero instrumento de comunicação, mas sim uma forma encarnada de pensamento e percepção. Falar é um modo de *ver e estar no mundo*. Para além disso, para além do afastamento, é necessário, de acordo com Agamben (2009), manter o olhar fixo para o seu tempo e perceber “não as luzes, mas o escuro” (p. 60), mergulhar a “pena nas trevas do presente” (p. 61), não se deixar “cegar pelas luzes do sécu-

lo e conseguir entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (p. 64). Conseguem compreender, portanto, a contemporaneidade aqueles que se deslocam para outros tempos, para o passado e para o futuro, que introduzem no próprio tempo uma ‘desomogeneidade’ (p. 71). Afinal, como diz Merleau-Ponty (2012, pp. 29-30), “uma língua é capaz de assinalar o que ainda não foi visto”, mesmo que esse novo seja feito de elementos antigos – e aqui sublinhamos o fato de a intertextualidade, conforme Taylor-Collins aponta, ser um recurso tão empregado pelos escritores.

Quer dizer, ao escrever sobre o nosso tempo, escrevemos também sobre o tempo que passou e aquele que virá. Porque o contemporâneo, avisa Agamben, fratura as vértebras de seu tempo “e faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (2009, p. 72).

Uso dessa mesmíssima reflexão para falar sobre o hipercontemporâneo, o tempo que nos cabe, aqui e agora. Tanto o Dicionário do Houaiss quanto o Aurélio trazem a acepção de *excesso* e de *posição superior* para o prefixo *hiper*. Excesso do tempo que nos cerca. Tempo sobrecarregado de flashes, de luzes, de movimentos que podem nos cegar. E como disse Agamben, é preciso encontrar as sombras por trás dessas luzes. Fechar os olhos e contemplar o escuro e, a partir dele, começar a perceber as formas que dali se depreendem.

Também a isso se refere Gilles Lipovetsky, no texto “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna”, capítulo de *Os tempos hipermodernos*. O filósofo percebe que a etiqueta do ‘pós-moderno’ já envelheceu e se esgotou: “Essa época ter-

minou. Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa?” (LIPOVETSKY, 2004, pp. 51–52). O *híper*, então, elabora-se num sentido de experiência potencializada, de acordo com Lipovetsky, uma experiência carregada com a hegemonia do pensamento do aqui e do agora de uma sociedade cada vez mais consumista. Uma experiência em *espiral hiperbólica*, numa *escalada aos extremos* (p. 54).

Conforme já debatemos em 2016, o hipercontemporâneo está ativado numa noção de futuro: “Mais do que um neomodernismo, a noção de hipercontemporâneo parece corresponder a uma verdadeira mutação, que nos permite ter uma visão, fictícia, mas talvez mais real do que a verdadeira, do que será o Homem e o seu mundo nas décadas vindouras”(ANGELINI; BINET, 2016, p. 447). Mas também com o passado. Um mundo que testemunhou, logo no virar do século XXI, o crescimento do terrorismo em larga escala, com o poderio dos Estados Unidos desabando junto com as Torres Gêmeas, e com todo o rescaldo que a violência do ato gerou como reação. Um mundo que viu a tecnologia atingir patamares que apenas a ficção científica previa, ao mesmo tempo em que assistiu estupefato e indefeso a um vírus minúsculo matar quase quinze milhões de pessoas, num espetáculo silencioso, tétrico e assustador. Um mundo que sofre com a sua própria destruição pela ação do homem, da especulação imobiliária, da poluição, agravando a crise climática e presenciando eventos extremos de calor, frio, enchentes, nevascas.

Outra vez Isabel Garcez (2025, p. 185) elabora uma pertinente reflexão quando revisita o nosso tempo:

o século XXI traz consigo uma bagagem humana muito pesada, repleta de problemas que passam a merecer o selo ‘urgente’ e ‘frágil’; por isso, as narrativas hipercontemporâneas optam por se enviar a si próprias ‘com aviso de receção’, convocando dessa forma o leitor a uma tomada de consciência e a posicionar-se no mundo em conformidade.

Para Ana Paula Arnaut (2018, p. 22), o conceito de hipercontemporâneo advém “de uma necessidade de mudança terminológica, correspondente à própria evolução da dinâmica histórico-social”. De acordo com a pesquisadora, a literatura hipercontemporânea é fruto do seu próprio tempo, e essas novas obras exigem novos olhares dos leitores e da crítica, uma vez que manifestam “um imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo” (ARNAUT, 2018, p. 22).

Esta literatura que vasculha o mundo atual traz uma série de recorrências que acabam por consolidar tendências, ainda que efêmeras, porque o hipercontemporâneo se constitui em movimento, num fazer, num agora. Ele não é, ele *vai sendo*. Portanto, podem ser efêmeras essas tendências, e é preciso algum cuidado porque essas linhas, essas características não invalidam outras possibilidades de leitura, mas coexistem.

Num ensaio publicado na obra *The Hypercontemporary Novel in Portugal*, apontamos algumas dessas tendências:

Obras que alegorizam as crises econômicas, as crises ambientais, que carregam inscrições distópicas, que debatem o esgotamento do nosso planeta. Obras que problematizam os movimentos migratórios, a crise dos refugiados, os processos de desterritorialização e de apagamento da identidade. Obras que tematizam a transformação e a precarização do trabalho e do trabalhador, em jornadas 24/7, em empregos informais, e discutem a maquinização do indivíduo, sua desumanização. Obras construídas em tempos em que a ciência é posta em xeque; a cultura, a arte, são atacadas; o jornalismo é relativizado em prol de narrativas fabricadas em redes sociais, as fake news. Obras que trazem sujeitos, portanto, quebrados, individualizados, incentivados a uma permanência isolada num mundo por sua vez cada vez mais conectado, contatos virtuais em meio às mais diversas tecnologias, redes sociais, inteligência artificial (...). Obras que trazem vozes de afirmação dos grupos minorizados, a luta contra o silenciamento e o cerceamento de ideias. Obras que adensam as questões autobiográficas ou autoficcionalis, misturam o público e o privado, na inclusão de dados biográficos do autor empírico que embaralham a percepção do leitor. Obras que trazem o tensionamento com o passado: historicamente – e no caso específico das literaturas em língua portuguesa – na identificação de um rastro colonial mal enterrado; na percepção da memória como sistema complexo e, ao mesmo tempo, sempre lacunar (ANGELINI; CANILHA, 2024, p. 131. Tradução nossa).

Orquestrando esses tantos temas, fica clara a presença da violência, uma das viga-mestras do arcabouço temático do

romance hipercontemporâneo. Além da perspectiva das questões trabalhadas no mundo diegético, interessam também os mecanismos narrativos estruturais que essas obras apresentam. Nesse sentido, há a potencialização de artifícios que rompem com os critérios pretensamente fixos das categorias narrativas como personagem, tempo e espaço, narrador e autor, na construção de vozes narrativas estranhas, disruptivas, que não cabem mais nas vasilhas da narratologia clássica e demandam novos olhares, novas categorizações. Genette já trazia, mais de meio século atrás, o conceito de metalepse para sinalizar essas *transgressões* do texto.

Arnaut (2018, p. 21) observa, ainda, nesta literatura, ao mesmo tempo, uma certa relação com o real e “evidentes subversões (paródicas ou não), relativas, por exemplo, ao (in)cumprimento de padrões genológicos ou à (des)obediência às categorias da narrativa”. Também a *dimensão entrópica* da *arte de escrever* é intensificada, sem a perda desse laço com uma “certa realidade que se pretende ver reproduzida no romance. Esta, contudo, torna-se mais flutuante” (ARNAUT, 2018, p. 22), mais fragmentária, devendo o leitor abandonar uma certa passividade na leitura e ativamente exercer um papel atuante, procurando delinear essa realidade, adivinhar, investigar esse mundo proposto. Quer dizer, “o jogo torna-se, então, mais jogo, obrigando a aumentar as apostas: do autor e de quem o lê” (ARNAUT, 2018, p. 22).

Também enxergamos esse *desassossego*:

A ausência de limites, físicos, morais, de gênero, 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 no estilo neobarroco, como uma das formas utilizadas, desviadas, reconstruídas de modo original na literatura hipercontemporânea (BINET; ANGELINI, 2016, p. 447).

Obras que dialogam com outras áreas do conhecimento, e fazem do livro um objeto lúdico de manuseio, de enigma, compostas, junto ao texto, com imagens, fotografias, ilustrações, QRCodes, matérias de jornal, flipbook, imagens em movimento, o cinema de polegar. Para Sofia Escourido (2020, p. 8), “muitos desses elementos gráficos incorporam a composição textual com uma intencionalidade, gerando efeitos de sentido”. Conforme a pesquisadora, ao ativarem as páginas como espaço físico, como elementos que fazem parte do todo narrativo, os escritores criam um renovado mecanismo ficcional. Esses textos híbridos parecem produzir “um conjunto de novas convenções dentro do gênero narrativo” (ESCOURIDO, 2020, p. 570) e, neste sentido,

a inclusão de elementos gráficos na ficção narrativa impressa está a tornar-se cada vez mais comum, e até a textualidade é hoje embebida de uma forte dimensão visual. Contudo, os livros que daí resultam não são um novo tipo de literatura, nem um subgênero dentro da categoria genérica que os arruma numa livraria e na teoria literária, uma vez que neles permanecem uma série de conven-

ções próprias das narrativas ficcionais (ESCOURIDO, 2020, p. 569).

Se por um lado, muitas vezes, esses recursos iluminam a própria leitura, “sobretudo quando oferecem motivos e chaves para ler simbolicamente ou alegoricamente as narrativas”, por vezes, conforme Escourido (2020, p. 575), eles funcionam como potencialização dos desafios do leitor, uma vez que “as páginas são contaminadas por uma lógica antimimética e resistem à legibilidade, problematizando assim a leitura, em lugar de reduzi-la a sua complexidade”.

Um dos objetivos primeiros deste ensaio é, pois, tentar mapear alguns desses temas recorrentes na literatura hipercontemporânea portuguesa, nomeadamente nas suas narrativas longas. Evidentemente, tal proposta inviabiliza um aprofundamento maior das obras, que aqui surgirão como parte de elementos que orbitam em torno de uma mesma linha temática, ainda que em diálogo com outros conjuntos. É, portanto, um exercício mais panorâmico, uma cartografia que acaba resultando como bússola possível para futuros estudos, adensamentos e novas pesquisas.

2. Dissecção do corpo vivo: as constelações do hipercontemporâneo

Como já dito, o bom e o mau de se trabalhar com obras muito recentemente publicadas é exercitar o senso crítico na análise (o *close reading* apontado por Collins) e escapar de armadilhas formulaicas ou normativas e inventariar algumas possibilidades de constelações de textos. Para esse intento, ativo

o conceito de *constelação* na esteira dos estudos de Walter Benjamin (2011, p. 35): “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. Dito isso, a constelação está longe de ser uma estrutura linear ou causal, mas a reunião de fragmentos ou elementos aparentemente desconexos que, colocados em relação uns com os outros, revelam um sentido oculto ou uma verdade histórica.

Aproprio-me desses lampejos teóricos para tentar perceber diálogos e afinidades eletivas entre determinadas obras, e são justamente esses conjuntos que exibem uma certa tendência. Apontei lá atrás a *efemeridade* dessas tendências, similarmente como escreve Gonçalo M. Tavares em seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Ao resgatar Ernest Gellner, Tavares (2021, p. 58) sinaliza que essas relações são contingentes e livres: “Pensar envolve a liberdade de associações, a liberdade de ligações. As ideias são assim partículas livres que se excitam pela proximidade de outras, que assumem *noivados espontâneos*”. Nunca eternizados, esses laços movimentam-se em ritmo similar às dinâmicas da passagem do tempo.

Cabe sublinhar, mais uma vez, a importância dos grupos de pesquisa que, a fim e a cabo, são espaços de leitura constante e de debates lúcidos. Refiro-me desta vez, em especial, ao grupo coordenado por mim e frequentado por dezenas de jovens pesquisadores, “Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: Redes e Enredos de Subjetividade”, que desde 2012 tem trazido à roda, de forma ininterrupta, textos recentemente lançados, proporcionando um vasto repertório de leitura, o que facilita e viabiliza a tarefa da proposta deste ensaio.

Começo refletindo sobre um ponto polêmico que, visto de modo apressado, pode levar a conclusões equivocadas. Sim, por um lado, é verdade que há toda uma nova produção literária portuguesa que tem se afastado de Portugal e sua História como elemento articulatório do enredo e do espaço narrativos. Porém, há também um sólido conjunto de obras que seguem alimentando-se da História, dos mitos, da vida social e cultural portuguesa.

Se pensarmos na literatura portuguesa de forma geral, andando para trás no tempo, talvez uma marca inevitável percebida por qualquer pesquisador seja a forte presença de Portugal, da cultura portuguesa, da História portuguesa em sua dramaticidade sem fim dentro das páginas literárias. Como afirma Margarida Calafate Ribeiro (2016, p. 28), no pós-25 de abril, ocorre uma “tematização obsessiva por parte dos narradores ou sujeitos líricos da sua identidade e da sua identificação”. Se pensarmos nos monstros sagrados da literatura portuguesa, lá dos anos 1960 até os 80, nomes como José Cardoso Pires, Lídia Jorge, José Saramago, Lobo Antunes, para ficarmos perigosamente em apenas quatro deles, possuem obras monumentais que carregam Portugal de corpo inteiro, em dissecações firmes e críticas do cadáver ainda fresco do defunto imperial. Porém, é válida a reflexão de que talvez seja um processo natural para um escritor propor um certo afastamento do seu próprio habitat no decorrer da publicação de seus livros – pensemos rapidamente na segunda fase da obra de José Saramago, que se universaliza, nas obras de Valter Hugo Mãe, que tematizam bastante Portugal e depois ambientam-se na Islândia, no Japão, no Brasil, pensemos num Gonçalo

Tavares, que sempre escreveu dentro de uma mítica mais do leste europeu, ou de um mundo germanizado, do que sobre Portugal. Poderíamos elencar ainda mais autores que têm predominantemente obras com um Portugal mais ausente, como João Tordo, Nuno Camarneiro, Ana Teresa Pereira, Patrícia Portela, Afonso Cruz, João Pinto Coelho, Joana Bértholo.

O crítico Miguel Real, aliás, registra essa tendência na literatura portuguesa a partir dos anos 2000, ano simbólico que inaugura um tempo outro de toda uma nova geração, já que, com a virada do século, “novos autores revolucionaram o horizonte do romance português” (REAL, 2024, p. 16). Para ele, há uma perda do vínculo ideológico *portuguesista* em muitas obras e, por isso, uma certa internacionalização do conteúdo, direcionado a um público mais amplo, uma orientação ideológica menos fechada em si mesma e mais voltada para a Europa e para o mundo: “O romance português, na primeira década do século XXI, tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços exteriores à realidade nacional” (REAL, 2012, p.13).

Contudo, Portugal e seus fantasmas históricos e míticos ainda seguem vivíssimos para outra boa parte dessas obras, num diálogo profícuo, de retificação ou ratificação, com textos outros, textos anteriores dos anos 2000, palimpsesto genético. Aqui, vale a pena retornarmos ao conceito de intertextualidade que, como vimos, para Real (e para Taylor-Collins) é marca dessa geração mais recente – e de todas as anteriores. Porque, de acordo com Carlos Reis (2005, p. 185), a intertextualidade reforça a natureza dinâmica do texto literário, “funcionando como espaço de diálogo, troca e interpenetração

constantes de uns textos nos outros”. Nenhum texto se faz sozinho, mas é devedor daqueles que vieram antes. De acordo ainda com Reis, a literatura portuguesa das últimas décadas do século XX (e podemos ampliar para as duas primeiras do XXI) apresenta um rol de inovações e rupturas, e muitos desses artifícios relacionam-se com exercícios de intertextualidade. A saber, conforme Reis (2005, p. 296), “a tendência de rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, géneros narrativos recuperados do passado”, além da “enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação na narrativa de outros textos literários e não-literários, às vezes (e de novo) em termos parodísticos”.

Assim, essa barca carregada de passado, como já se referiu Eduardo Lourenço (2001) a Portugal, aparece especialmente em textos que não mais romantizam uma nação imperialista nas suas *glórias de mandar*, mas sim problematizam a sua decadência, o seu apagamento no protagonismo mundial (e mesmo europeu), as suas complexas relações e contradições com as ex-colônias, por exemplo, numa postura pós-colonial. A recomposição do passado, portanto, frequentemente ajuda a pensar em processos históricos importantes, como o dos retornados, que ganhou força nos últimos anos à luz da dobradinha *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, textos que trabalham com a pós-memória, a memória de segunda geração, filhas de quem protagonizou o trauma. Felipe Cammaert recupera a obra de Catherine Coquio e o tópico do *dever de memória*, uma das características primordiais da cultura ocidental no século XX (e XXI, acrescentemos). Para Cammaert (2020, p. 164),

o herdeiro leva a cabo um trabalho de retrospectiva que o conduz até a experiência vivida pelo seu progenitor, de forma a apropriar-se dela no espaço da escrita. Ora, o universo em que estes testemunhos de segunda mão aparecem contém uma grande dose de invenção, própria de quem está a pôr em palavras a experiência alheia.

Ainda que o texto de Isabela Figueiredo (2015, p. 78) mantenha em sua diegese a presença de um pai colonizador e opressor – “O meu pai tinha o condão de transformar os finais dourados das tardes de sábado num poço escuro de medo e raiva” – e o de Dulce Maria Cardoso camufle a experiência num exercício maior de ficcionalização, ambas as obras existem enquanto criações literárias e não biografias. Quer dizer, “a literatura opera como o lugar de encontro entre dois discursos da memória, o vertical (intergeracional) e o horizontal (escritor-leitor)” (CAMMAERT, 2020, p. 177).

Essa temática da Guerra Colonial e do retorno pós-25 de abril também pode ser encontrada em obras menos conhecidas, como *Homens de pó*, de António Tavares, a recentemente publicada no Brasil (2023) *Os pretos de Pousaflores*, de Aida Gomes, e em *O teu rosto será o último*, de João Ricardo Pedro, entre muitas outras.

Aliás, as primeiras impressões das personagens protagonistas de três dessas obras (de Cardoso, de Figueiredo, de Gomes) coincidem num clamor desesperançoso e frustrado, além de anteciparem os tempos difíceis que todos terão em Portugal, olhares de desconfiança e desprezo. Rui, a narradora de Isabela Figueiredo e os filhos pretos do português Silvério são considerados portugueses de menos valia, de segunda, e

exercitam um profundo raciocínio imagético para entenderem quão diferente é Portugal daquilo que supunham que seria a metrópole, daquilo que aprenderam através do ufanista discurso oficial, dos livros didáticos, dos comentários saudosos dos portugueses em solo africano. Porém, ao chegarem, depararam-se com uma terra triste, plúmbea, opressora, preconceituosa: “Se isto é Portugal, honestamente falando, estamos mal, desde que chegamos estamos em marcha de cortejo funerário” (GOMES, 2023: 38), afirma Justino, da obra *Os pretos de Pousaflores*, correspondendo ao desapontamento de Rui, de *O Retorno*: “Então a metrópole afinal é isto” (CARDOSO, 2012: 65), e da jovem narradora de *Caderno de Memórias Coloniais* “A metrópole era suja, feia, pálida, gelada. Os portugueses da metrópole eram pequeninos de ideias, tão pequeninos e estúpidos e atrasados e alcoviteiros” (FIGUEIREDO, 2015: 199).

Há outro escritor que tem se destacado com um mergulho diegético numa temática muito similar à de Lobo Antunes. Conforme Felipe Cammaert (2020, p. 164), Paulo Faria elabora seu texto a partir de elementos de uma pós-memória biográfica e talvez seja ele, em Portugal, o escritor que opere “de maneira mais consistente a questão da titularidade da experiência desde a perspectiva do herdeiro de uma memória colonial convulsa”. Faria é um sopro novo a obras que escrutinam o sem sentido da guerra e o retorno à Europa. No excelente *Estranha Guerra de Uso Comum*, Faria compõe um tecido de vozes de distintos soldados que são entrevistados pelo filho de um médico ex-combatente em África, já morto. Ao mesmo tempo em que compõe esse painel multifacetado e por isso mesmo contraditório dos eventos em Moçambique e mesmo

de seu pai, a partir de 10 narradores autodiegéticos em tom de conversa, entrelaça esses discursos com dez cartas destinadas ao pai morto, quando conhecemos mais profundamente as dinâmicas de uma não relação familiar e as lacunas afetivas do protagonista Carlos, espécie de alter ego de Paulo Faria, personagem que também encontraremos nas obras seguintes, como em *Gente Acenando para Alguém que Foge*. Como já dito, essas obras hipercontemporâneas são remissivas a toda uma massa de textos anteriores, e é impossível não percebermos ecos da literatura de António Lobo Antunes em Paulo Faria. Mais precisamente, *Estranha Guerra de Uso Comum* vale-se de um horizonte de textos outros, como *Os cus de Judas*, além de ser um frutífero contraponto a um texto mais recente de Antunes, *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*. O curioso é que o texto de Paulo Faria foi publicado um ano antes da obra Antuniana, construída no conflito de um pai e seu 'filho preto', criança que trouxe da Guerra como um souvenir. Já em Faria, o texto acusa o envolvimento do pai-militar e de um menino angolano a quem considerava uma espécie de filho, ainda que nunca tenha decidido levá-lo a Portugal quando de lá partiu. A esse menino parece ter dedicado, inclusive, maior atenção afetiva, comparativamente às relações mais frias que tinha com a família portuguesa, para espanto e tristeza do próprio filho que investiga.

O país de onde fala Carlos, portanto, é aquele mesmo Portugal sonâmbulo de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, perdido em algum espaço entre o surto de dominação imperialista e a duradoura ressaca de nação em estado de decadência permanente. Quando chega em África, na obra *Gente Acenan-*

do para *Alguém que Foge*, Carlos afirma: “Esta terra não me explica nada. É um lugar onde um véu acrescido de distância me isola dos outros. Um lugar onde uma violência latente parece extremar posições. Um lugar onde se reencenam velhos conflitos que o tempo deixou em carne viva” (FARIA, 2020, p. 34).

Essa mesma percepção de Portugal como nação-póstuma – e recorro que António Saraiva (1994, p.116) elucida a visão de Oliveira Martins, em *História de Portugal*, do século XIX: “uma sobrevivência póstuma de um país que morreu em 1580” (1580, portanto, o ano em que Portugal perde sua autonomia e passa a ser controlado pela dinastia filipina, da Espanha) – pode ser encontrada no disruptivo *Deus-dará*, de Alexandra Lucas Coelho, um romance-épico-operístico que bebe na fonte da história, da sociologia, da antropologia, da geografia, e traz a radiografia de um Brasil pré-Bolsonarismo, em estado de quase erupção, a escavar os ossos da História, desenterrando um imperialismo predatório que nos deixou de herança uma mentalidade colonialista, assente nas configurações de um desequilíbrio social gritante, de um racismo estrutural dominante. Aliás, a obra de Alexandra Lucas Coelho é, nitidamente, subestimada e pouco trabalhada em Portugal, o que responde a uma ainda incomodativa tarefa de mexer nesse vespeiro enterrado sob os aplausos de uma nação que (ainda) hoje se vale de um tom celebratório para falar de seu passado, vende-se como uma nova-velha disneylandia, um palco festivo e turístico de férias para os bem-nascidos. *Deus-dará* é uma obra de envergadura, de algum modo premonitória e bastante relevante para entender-se a arapuca política em que o Brasil se metia no mesmo ano de seu lançamento, com o triste espetáculo armado pelo

Congresso Nacional para o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, e com os sucessivos descabimentos a serem vividos a partir daquele momento. Também *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho, cutuca feridas mal-saradas, quando reencena um palco do colonialismo, alegorizando essa espécie de prolongamento *ad-eternum* das relações de poder em Portugal. Na obra, ironicamente, um navio negreiro clandestino (e portanto anacrônico) pós-abolição naufraga em *terra brasilis*, evento narrado magistralmente por uma santa de madeira, carranca desse navio, objeto sexualizado pelos machos brancos a bordo, e que trará como consequência a convivência de algumas personagens que reproduzem a sociedade colonial numa pequeníssima faixa de areia num Brasil já (supostamente) independente. Acrescentemos Djaimilia Pereira de Almeida à constelação de autores que colaboram com uma literatura que, de certo modo, alegoriza o Portugal Contemporâneo construído sobre as ruínas (e ossadas) do colonialismo e seu lastro violento. É como se a literatura colocasse Portugal no banco dos réus e desafiasse o silêncio tantas vezes perpetuado pelo Estado, numa postura pós-colonial⁶.

6 Aliás, pela primeira vez na História, o presidente português Marcelo Rebelo de Sousa, nas vésperas das comemorações dos 50 anos do 25 de Abril, em 2024, publicamente desculpou-se e “reconheceu responsabilidades de Portugal por crimes cometidos durante a era colonial, sugerindo o pagamento de reparações pelos erros do passado” (Diário de Notícias, 2024). O ato simbólico é bastante significativo, uma vez que os danos causados por décadas de ação exploratória, como massacres a indígenas, a escravidão de milhões de africanos e os bens saqueados, são irreparáveis. Evidentemente, o pedido de desculpas foi execrado por parte da classe política, apoiada por forças da direita e da extrema-direita, negacionista dos prejuízos do colonialismo e saudosista das ações fascistas.

Tanto Eduardo Lourenço quanto Margarida Calafate Ribeiro reconhecem que, embora não seja essa a sua função essencial, a literatura desempenha um papel significativo na constituição de um *corpus* que mantém viva a problematização identitária de Portugal, atuando como um contradiscurso e possibilitando o desvelamento dessa “memória silenciada, memória incômoda”. Para Calafate Ribeiro (2016, p. 31), as obras de ficção portuguesas promovem “uma maior inteligibilidade do social e do histórico e questionam os protocolos de esquecimento sobre os quais se fundou a democracia portuguesa”. Em consonância, Eduardo Lourenço (2016, p. 11) afirma que a literatura é o espaço privilegiado onde “se elaboraram as imagens mais complexas sobre o passado colonial e o fim do império”. Ribeiro (2016, p. 28) também introduz o conceito de ‘desmemória’ na sociedade portuguesa, não entendido como esquecimento, mas como ruptura e descontextualização, “como se os fenómenos que vivemos não tivessem uma relação orgânica com o passado”.

Assim, ao questionar a lógica da construção dos saberes e da supremacia do discurso eurocêntrico, Djaimilia potencializa a experiência cultural do subalterno, do colonizado, dá-lhe voz e autonomia narrativa, ainda que aos personagens faltem pertença e poder no espaço do colonizador, uma vez que a rasura e o apagamento de suas identidades é uma constante. Conforme Inocência Mata (2014, p. 39), “a construção da identidade, mesmo a literária, é o resultado da dialética da tensão entre o mesmo e o outro”.

A visão das plantas, de Djaimilia Pereira de Almeida, é paradigmática neste sentido, uma vez que traz outra figura que

poderia ter saído do navio de Ana Margarida de Carvalho, um sanguinário capitão, Celestino, que com as mesmas mãos com as quais aniquilou centenas de vidas, sufocou dezenas de escravos em alto mar, agora cuida com extrema dedicação de plantas em um jardim abandonado da casa da família à qual retorna. O leitor tem em mãos um material que escapa do maniqueísta, uma vez que a simpática figura do Capitão agachado junto às flores não esconde os crimes que ele carrega nas costas. Todos temem o velho, menos as plantas: “Nenhuma flor lamentava a morte dos escravos que Celestino sufocara em mar alto” (ALMEIDA, 2021, p. 36).

Em outras obras, Djaimilia Pereira de Almeida desenvolve uma temática também bastante recorrente, relacionada ao tópico do colonial/pós-colonial, que é a presença de migrantes em território português, lutando contra a invisibilização. A começar por sua estreia na literatura, a obra *Esse cabelo*, que carrega tintas autobiográficas. Como afirma Inocência Mata (2023, p. 13), a obra é “uma ontologia híbrida entre o ensaio e a ficção, desenvolvendo-se como uma intensa projeção autobiográfica e alimentando-se da dinamização das memórias de Mila, que são, afinal, da família vista como metonímia da comunidade”. Filha de pai português e de mãe angolana, nascida em Luanda, na África, Djaimilia migra com três anos de idade para Portugal. O debate do romance se dá em torno da personificação do cabelo afro, uma “juba revolta”, que desde sempre passou por diversas tentativas de domesticação. Domar o cabelo é uma metáfora para o desejo dos outros – em especial da avó portuguesa – em europeizar a imagem da menina: “O modo de os outros tratarem o meu cabelo simbolizou sempre a confu-

são doméstica entre o afecto e o preconceito” (ALMEIDA, 2015, p. 49). As relações familiares da protagonista Mila acusam uma desestruturação tão recorrente no romance hipercontemporâneo, uma vez que a personagem carrega uma relação apagada com a mãe: “Éramos duas estranhas (...) duas desconhecidas que partilhavam uma casa arrendada” (pp. 78-79). Ela percebe múltiplas investidas para as rasuras da sua identidade africana: “Estar em minoria não consiste apenas em tomar de empréstimo a iconografia da nossa intimidade. Consiste em apagar o que pode existir de singular não na vida que vivemos, mas na que não vivemos” (ALMEIDA, 2015, p. 88). Corrobora com essa reflexão o autor Eric Landowski, que discorre sobre as políticas de assimilação e de exclusão pelas quais um ‘estrangeiro’ passa. Conforme Landowski, o outro será tanto mais aceito na sociedade para qual migra quanto mais assemelhar-se com os locais. Ou seja, “reduzir o Outro ao Mesmo para que, um dia, ele possa integrar-se plenamente no novo ambiente que o acolheu” (LANDOWSKI, 2012, p. 8).

Já em *Maremoto*, Almeida desenha outra personagem bastante simbólica, desde o nome: Boa Morte. Africano, assimilado, patriótico fervoroso de um Portugal que nunca existiu, Boa Morte assassinou seus irmãos guineenses em nome de Salazar, mas, depois que migra, no final dos anos 1970, não tem lugar em Lisboa. É corpo invisível e finge fazer parte de uma sociedade que o ignora. Esse não pertencimento de um ex-filho de Portugal Imperial também pode ser visto numa obra anterior, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, que mostra as dificuldades de um pai e de um filho, angolanos imigrantes, em busca de uma vida potencialmente melhor em Portugal – o que nunca de fato aconteceu.

Ao contrário de Boa Morte, entretanto, Cartola, o pai, quer se ver livre do passado, quer “vomitar Luanda”, “livrar-se da primeira vida” (ALMEIDA, 2018, p. 52). De saída percebe que “Lisboa era uma escadaria que não ia dar a parte alguma” (p. 74), um espaço violento que o marcava como figura indesejável. Os locais, portugueses, veem os seus como “uma família de chipanzés vestidos de gente” (p. 144). Inocência Mata (2014, p. 10) afirma: “O Portugal multicultural que todos sabemos existir ainda continua em latência e pouco receptivo à integração de determinadas minorias (as africanas, por exemplo, que no entanto são bem-vindas à assimilação)”. Dessa forma, Djaimilia “oferece-nos a oportunidade de (re)pensar o lugar da sua geração num mundo sistemicamente pautado pela violência, pela discriminação e pela imposição de fronteiras” (KHAN; SOUSA, 2023, p. 20).

Contudo, essa tendência na literatura hipercontemporânea de lidar com questões doloridas do colonialismo por vezes também resulta em obras desastrosas, como a recente *As doenças do Brasil*, de Valter Hugo Mãe, um tombo constrangedor em páginas poético-açucaradas que não conseguem disfarçar os estereótipos, o preconceito e até mesmo uma certa arrogância europeia ao supostamente recriar uma nova mitologia de povos originários brasileiros quando da chegada dos portugueses. Como se, em vez de encarar o genocídio praticado e não registrado na História oficial, mais fácil fosse reescrever essa relação na perspectiva, mais uma vez, do próprio português.

Ainda sobre a recomposição do passado, mas com contornos mais pessoais, volto ao texto *Estranha guerra de uso comum*, para grifar uma outra tendência da literatura hipercontemporânea portuguesa, que vem daquele poder regenerativo

da memória: lembrar é voltar a viver, mesmo como exercício de escrita. Na obra de Paulo Faria, Carlos, protagonista, escreve sobre o pai, porque assim, como diz ele, “prolongo a tua existência mais um bocadinho falando de ti” (2016, p. 55). A busca do pai e da mãe mortos é tema que sempre balizou a literatura, e que segue aparecendo. A estreia de José Luís Peixoto com *Morreste-me*, no virar do século, em 2000, traz um exercício narrativo-poético do apagamento da figura paterna, ainda que a sua ausência-presente seja doída: “Entrei em casa. Apenas a lareira fria, as janelas fechadas a moldarem sombras finas no escuro. Do silêncio, da penumbra, um crescer de espectros, memórias? (...) E vi-te pensei-te lembrei-te, à mesa, sentado no teu lugar” (PEIXOTO, 2000, p. 14). Aliás, a morte do pai é tema constante no texto de Peixoto, e pode ser também observado em *Cemitério de Pianos* e em muito de sua obra poética. A obra de Peixoto ecoa na experiência diegética de Tânia Ganho (2024, p. 11), *O meu pai voava*, um conjunto sensível e contundente de pequenos textos narrativos nos quais recupera o pai recentemente morto através da escrita: “A linguagem não assenta, pesa-nos, é um nevoeiro cerrado que nos tolhe. Será isto o luto?”.

Em *Filho da mãe*, ou *Mãe*, na edição brasileira, Hugo Gonçalves também faz um exercício autobiográfico, não de todo assumido, e cavoca suas lembranças mais doídas para recompor a mãe morta; labuta semelhante, aliás, é empreendida por Lídia Jorge, em *Misericórdia*, outra obra magistral na produção da escritora, que se mantém ativa e concatenada com o seu tempo. O texto se passa numa casa de repouso para a terceira idade, e a mãe é a grande protagonista, ainda ativa, ainda viva, mesmo que voluntariamente tenha abdicado de sua casa para

ir a esse lar de idosos, numa época em que a pandemia de Covid iria dizimar milhares de idosos, ela inclusive.

É perceptível também uma certa simbiose escrita-corpo neste texto de Jorge, aquilo de que fala Susana Moreira Marques (2023, p. 53): “uma narrativa está dependente do corpo da protagonista mas também como esse corpo é alterado pela própria narração”, e isso pode ser encontrado em textos diversos, como *O quarto do bebé*, de Anabela Mota Ribeiro; *Ara*, de Ana Luísa Amaral; *Suíte e fúria*, de Rui Nunes e mesmo *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida.

Não podemos deixar de referir o texto de Paulo Varela Gomes, *Morrer é mais difícil do que parece*, originalmente lançado na revista Granta, no qual elabora um pungente testemunho da morte que se aproxima, por conta de um câncer em estágio terminal. Morte que aparece também em *O verão de 2012*, do mesmo autor. Igualmente encontramos esses conflitos familiares decorrentes do luto em *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá, e em *A definição do amor*, do mesmo autor.

Outras vezes, a escavação da memória dá-se a partir de um gatilho histórico. Eventos de fato acontecidos são revividos em textos como *Pão de açúcar*, de Afonso Reis Cabral, e *Um postal de Detroit*, de João Ricardo Pedro. No primeiro, o cruel assassinato da brasileira Gisberta, corpo-travesti, por um grupo de crianças e pré-adolescentes na cidade do Porto; no segundo, a partir de um dos mais dramáticos acidentes ferroviários ocorridos em Portugal, em 1985. Personagens reais são reprisados, em outras perspectivas, como a viagem de Maria Lamas, nos anos 1940, que resultou no livro *As mulheres de meu país*, e que ganha uma nova abordagem, feminista, de Su-

sana Moreira Marques, no já citado *Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro*, autoproclamado não-ficção literária, o que também podemos encontrar, por exemplo, em Alexandra Lucas Coelho e várias de suas obras, como *Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso*, além dos textos-viagem como *Viva México*, entre outros.

Curiosamente, muitos escritores desfilam pelas páginas das obras do século XXI. O mais icônico dramaturgo português renasce com João Reis, em *Quando servi Gil Vicente*, e tem inclusive sua linguagem emulada, num grande exercício criativo; José Saramago adentra as páginas de José Luís Peixoto, em *Autobiografia*, numa fabulosa tarefa metaficcional; Nuno Camarneiro, em *No meu peito não cabem pássaros*, traz Kafka, Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges. Para os pequenos, há uma série, "Grandes Vidas Portuguesas", que recria nomes da literatura portuguesa, como António Lobo Antunes (por Jorge Reis-Sá, em *O amor das coisas belas*), Fernando Pessoa (por José Jorge Letria, em *O menino que era muitos poetas*), José Saramago (por Inês Fonseca Santos, em *Homem-Rio*), entre outros, como Camões, Padre Vieira, Almada Negreiros, Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa-Luís. Entre as celebridades revividas na literatura, não podemos deixar de mencionar Acácio Nobre, personagem inventado, homem talentosíssimo, não reconhecido em seu tempo, que conviveu com as mais distintas figuras da expressão artística e cultural portuguesa, no texto *A coleção privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela.

Pensar sobre a própria memória também é gatilho para muitos textos publicados nos últimos anos, obras que potencializam o próprio ato de lembrar, sempre incompleto, lacunar,

caótico. Entram nessa constelação obras como *O deslumbre de Cecília Fluss*, de João Tordo, que traz diversas passagens quase ensaísticas: “nesse processo infindável de subtracção, é natural que, por vezes, (a memória) se engane, que o supérfluo vença sobre o importante e, nesse caso, suceda o que sucede à memória quando se vê a braços com a escassez: põe-se a inventar” (TORDO, 2017, p. 57). *Abraço*, compilação de pequenos textos narrativos e crônicas de José Luís Peixoto; *Amar não acaba* e *A máquina do arcanjo*, de Frederico Lourenço, apresentam as mesmas elucubrações sobre o ato de lembrar. Mas há também textos mais disruptivos, que seguem uma tendência cara à literatura portuguesa no que diz respeito a uma desconstrução da lógica narrativa. Obras que desobedecem às regras esperadas pela narratologia clássica, que confundem, desestabilizam, já não cabem nas gavetas das categorias narrativas. Desta linhagem complexa, por vezes hermética, impossível não trazer os livros de Mafalda Ivo Cruz, como *Vermelho*. Mafalda Ivo Cruz⁷ têm suas narrativas suspensas em um momento difuso, trabalham com o tensionamento de um passado a partir de diferentes ecos, vozes nem sempre identificáveis, ambiente repleto de violência, na rememoração de sujeitos traumatizados, com psicologias complexas, e que, por nortear a narrativa, tanto como narradores quanto como personagens, servem como mote a uma estética bastante específi-

7 Mafalda Ivo Cruz é autora com pouca fortuna crítica e investigação, tanto em Portugal quanto no Brasil. Foi objeto de pesquisa da tese de doutoramento de Samla Borges Canilha, defendida em 2022 e orientada por mim: “Através da neblina branca, afastar-se com lentidão da margem em direção ao passado: a narração memorialística de *Vermelho* e *A Casa do Diabo*, de Mafalda Ivo Cruz”.

ca: narrativas extremamente fragmentárias, não lineares, com tempo e espaço sobrepostos, com vozes narrativas e pontos de vista que se confundem – em alguns casos, vozes e perspectivas de narradores que seriam impossíveis – e diversas interrupções, repetições e uma distribuição gráfica que foge ao tradicional, em muitos momentos. São textos que bebem na fonte inequívoca de Lobo Antunes.

Dessa tendência de *unnatural voices*, vozes não naturais, para ficarmos com Brian Richardson e seus *insights* teóricos que tentam abarcar aquilo que da narratologia clássica muitas vezes escapa, há uma gama de exemplos, encontrados em obras como *Cemitério de Pianos* e *Autobiografia*, de José Luís Peixoto; *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho, em especial toda a primeira parte, quando uma santa de madeira tem voz; entre muitas outras.

Uma questão mais ampla e atual é percebida também: a dos refugiados. Julieta Monginho traz os infortúnios dos sem terra na visita de J., pinceladas autobiográficas, a um campo de refugiados na Grécia, na obra *Um muro no meio do caminho*.

Conflitos internacionais, especialmente situados no Oriente Médio, recebem a atenção dos escritores. Alexandra Lucas Coelho, jornalista, por anos correspondente internacional de jornais portugueses no Oriente Médio, traz muitas dessas narrativas, como o recente *Gaza está em toda parte*, além de *Caderno afegão*; *Tahir os dias da revolução*; *Líbano Labirinto*; *Oriente próximo*, e a ficção *E a noite roda*. Já *O fogo será a tua casa*, de Nuno Camarneiro, é um romance que traz um sequestro de jornalistas ocidentais por fundamentalistas islâmicos.

Já os movimentos migratórios internos, dentro de Portugal, também são desenhados na literatura hipercontemporânea. A tendência aqui é uma intensificação nos contrastes entre a cidade e a aldeia, acentuando o espaço urbano como lugar hostil. A ideia do Portugal profundo, elaborado por séculos na literatura portuguesa, basta pensarmos num Aquilino Ribeiro, num Miguel Torga, é ressignificada. Ainda que os escritores hipercontemporâneos acusem o atraso econômico, social, cultural desses espaços rurais, percebe-se igualmente uma revalorização dessas comunidades, vistas muitas vezes como núcleos que ainda preservam a humanidade, nas boas relações entre as pessoas, nas boas vizinhanças, algo que a cidade já perdeu há muito. Trago três nomes em três estreias auspiciosas: Em *Baiôa sem data para morrer*, de 2022, Rui Couceiro descortina a mística rural a partir da aldeia Gorda-e-Feia, no deslocamento de um professor entediado que revisita a casa da família e, a la Jacinto, personagem queirosiano de *A cidade e as serras*, descobre as dificuldades e as maravilhas do sabor das pequenas cidades. Argumento similar tem *terrinhas*, publicado também em 2022, no qual Catarina Gomes constrói uma personagem órfã, 100% urbana, que recebe uma herança e se vê obrigada a visitar as tais *terrinhas* dos avós. E em *A charca*, de 2021, Manuel Bivar traz o comparativo cidade-mato para mostrar a inevitável decadência do humano e a necessidade de se descobrir a natureza em toda a sua complexidade. Aqui temos um personagem raivosos, que em tempos (supostos de) pandemia se isola do mundo e da civilização e se descobre outro justamente no meio das pedras, no meio do mato.

Ainda sobre o isolamento das aldeias, não podemos esquecer de outras obras, um pouquinho mais antigas, mas que

têm em comum uma galeria de personagens deliciosamente bizarros: *O coro dos defuntos*, de 2015, escrita por António Tavares, prêmio Leya do mesmo ano, e *Mea Culpa*, de Carla Pais, de 2017, Prémio Literário Revelação Agustina Bessa-Luís. Além desses, lembremos outra vez de *O teu rosto será o último*, de João Ricardo Pedro; *À espera de Moby Dick*, de Nuno Amado; *Galveias*, de José Luís Peixoto; dos primeiros livros, ainda em registro minúsculo, de Valter Hugo Mãe, de *O nosso reino*, de *O Remorso de Baltasar Serapião*.

Aliás, temos com Mãe, em suas obras, uma exponencialização do processo de esmagamento do indivíduo frente a um mundo castrador, como no recém citado *O Remorso de Baltasar Serapião*, em que acompanhamos o calvário de uma mulher metaforicamente e literalmente desconstruída, rasurada por seu companheiro, num texto que mistura violência e poeticidade. Temática muito similar é encontrada em *Toda a ferida é uma beleza*, de Djaimilia Pereira de Almeida, no qual uma mulher, única parente de uma menina, submete a criança às mais perversas punições para que ela perca o sorriso e a alegria de viver e conheça na carne as agruras do mundo. A violência é, por óbvio, uma tendência esmagadora na literatura hipercontemporânea, reflexo desses tempos sem muito sentido. Um nome inescapável nesta constelação é H. G. Cancela.

Cancela arquiteta mundos de opressão e violência em suas obras. O autor inclusive possui um texto ensaístico sobre o tema, *O exercício da violência* (2014, p. 17), no qual sublinha que a civilização é resultado de um “confronto entre diferentes modelos de organização da violência”. *Impunidade* se impõe como um modelo de brutalidade literária — a narrativa tem força su-

ficiente para provocar reações físicas no leitor no processo da leitura. Ela costura passagens que testam os limites do suportável, construindo um quadro em que duas crianças são abandonadas num pequeno apartamento em Sevilha — um espaço claustrofóbico, sufocante, abafado — no qual um crime terrível abala ainda mais as estruturas já desmoronadas daquela família.

Logo na abertura, o abismo perfurado pela narrativa se evidencia quando a menina chama o narrador de “pai” pela primeira vez, e um estranhamento profundo invade o leitor, tendo em vista a frieza no tratamento do homem às crianças, peças inertes daquele apartamento — até então, dezenas de páginas vencidas, não tinham sido nomeados como *minha filha* ou *meu filho*. Essa indiferença afetiva é funcional ao ambiente, reforçada pela vista do apartamento: uma escavação arqueológica de uma necrópole medieval, cujos ossos removidos se tornam espetáculo para os olhares curiosos das crianças. Ali, diante do horror do passado exumado, dos sinais da morte petrificada, repousa o tom da narrativa. Outros textos de Cencela, como *As pessoas do drama*, também carregarão duras páginas de violência, assédio, crueldade, machismo e misoginia. Outro nome iniludível dessa constelação é o de Valério Romão. Em *Autismo*, por exemplo, toda a narração costura um desconforto na leitura por conta da voz paterna, que não aceita (e desdenha violentamente de) seu filho autista. Também compõe esse grupo Gonçalo M. Tavares, em especial sua tetralogia “O reino”, apontada por Ana Paula Arnaut (2018, p. 25) como um “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 e animalesco”.

Também dentro de um universo de violência, ainda que aliviada com doses providenciais de humor e ironia, *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe, traz duas amigas que fazem toda a sorte de trabalhos num Portugal em crise econômica. Nesse texto, além das amigas que são exploradas pela máquina de um estado falido, há dois personagens masculinos interessantes, o Sr. Oliveira, não por acaso composto com um dos sobrenomes do grande ditador, velho minúsculo que oprime Maria das Graças com seu dinheiro, sua cultura, seu conhecimento, seu patriarcado mofado, e Andriy, ucraniano que se robotiza para dar conta do trabalho com eficiência e sobreviver como emigrado num país que, mesmo decadente, traz uma perspectiva melhor do que o de onde saiu.

Um acidente terrível desencadeia a ação de *os meus sentimentos*, obra de Dulce Maria Cardoso. Com narrativa engenhosa, de trás pra frente, conhecemos Violeta, mulher obesa que se autodespreza, e enquanto permanece pendurada de cabeça para baixo no carro acidentado, reorganiza suas memórias e suas relações falhadas com a mãe, com a filha, com os parceiros. Já *A gorda*, de Isabela Figueiredo, traz outra personagem quebrada, buscando a autoestima depois de uma bariátrica. Mulher que perde pai e mãe, que decide deixar de trabalhar como escrava, afirma: “Quando trabalhamos como escravos que dependem de segundos escravos que reclamam sobre terceiros, a vida passa e não damos por ela” (FIGUEIREDO, 2016, p. 122).

Contexto semelhante aparece no mais recente *Natureza urbana*, de Joana Bértholo, de 2023, que traz uma mulher que perde a mãe, o trabalho, mas ganha a percepção da inutilidade de sua presença como simples engrenagem de uma sociedade

que nunca a valoriza. Começa, então, a caminhar cada vez mais para fora da cidade. Aliás, são esses passeios longos e muitas vezes sem um destino certo que motivam a personagem-narradora-autora de Ivone Mendes da Silva, em *Dano e virtude*, pequenas narrativas que trazem em espécie de diário a rotina em sua faceta mais minúscula e banal. Quem não está em movimento é o narrador de *O osso da borboleta*, de Rui Cardoso Martins, mais um protagonista esvaziado, um ex-criminoso que faz da casa, no caso um sótão, refúgio. Aliás, essa também é uma tendência da narrativa portuguesa hipercontemporânea, a casa não como aquele abrigo bachelardiano de refúgio e acolhimento, mas como espaço opressor e solitário⁸.

A loucura também está presente em muitos textos hipercontemporâneos, como os já citados *O osso da borboleta*, *O coro dos defuntos* e *O apocalipse dos trabalhadores*; mas também em *O luto de Elias Gro* e *O Deslumbre de Cecilia Fluss*, de João Tordo; *A boneca de Kokoschka*, de Afonso Cruz; *Jerusalém*, de Gonçalo Tavares.

Personagens minúsculas, em vidas minúsculas e sem sentido, ainda, podem ser encontradas, e com muito bom humor, nas obras de Ricardo Adolfo, que descortina, com talento, o mundo suburbano, os arredores de Lisboa, trazendo personagens inesquecíveis a essa galeria, como *Maria dos Canos Serrados*, mulher demitida em tempos de crise portuguesa que usa a criatividade e o mundo fora da lei para sobreviver; *Mizé*, aquela que era antes galdéria do que normal e remediada, mu-

8 Temática da tese de doutorado de Bruno Mazolini de Barros, "Arquipélago da solidão: Ilhéus domésticos no romance português do século XXI", orientada por mim, defendida em 2019.

lher do subúrbio que grava filmes pornôns em produções caseiras. Destaca-se também *Depois de morrer aconteceram-me muitas coisas*, do mesmo autor, texto que traz essas personagens-pequenas num deslocamento migratório: um casal que se encontra provavelmente em território britânico e lá sente ainda mais fortemente a sua invisibilidade. Personagens vazios e muitos migrantes sem rumo, alguns deles brasileiros, desenhavam um interessante painel da sociedade portuguesa em *Última paragem Massamá*, de Pedro Vieira.

A *charca*, já citado, potencializa esse processo de desumanização, acentuada por uma realidade absurda, em tempos de pandemia, que remete a um universo distópico. E há uma significativa listagem de obras hipercontemporâneas com inscrições distópicas. Lá na virada do século, poderíamos elencar textos como *Um homem: Klaus Klump* (2003) e *A Máquina de Joseph Walser* (2004), de Gonçalo M. Tavares; *O Dom* (2007), de Jorge Reis-Sá; *Diálogos Para o Fim do Mundo* (2010), de Joana Bértholo; *Por Este Mundo Acima* (2011), de Patrícia Reis; *O Destino Turístico* (2008) e *A Instalação de Medo* (2012) de Rui Zink; *Um Piano Para Cavalos Altos* (2012), de Sandro William Junqueira⁹; entre outras. A essa compilação poderíamos trazer algumas novidades da nossa década de 20, como *Hífen*, de Patrícia Portela, texto que apresenta uma epidemia que faz as crianças dormirem para sempre; *Periferia*, de Catarina Costa, que alegoriza o momento atual de especulação imobiliária nas grandes cidades portuguesas, que rifa seus bairros ao turismo

9 Este é o corpus literário da tese de Caroline Valada Becker, orientada por mim, defendida em 2017, "Inscrições distópicas no romance português do século XXI".

e manda para a periferia aqueles que já não têm mais condições econômicas de manterem-se no centro das cidades; *Meio homem metade baleia*, de José Gardezabal, uma distopia em tons de guerra; a distopia climática de João Reis em *Cadernos da água*, uma *ficção especulativa*, como denomina o autor.

Por vezes essa distopia encontra-se, de fato, muito próxima da nossa realidade insensata, a exemplo de *A Charca*. Joana Bértholo já afirmou em entrevistas que não pensou em *Ecologia* como uma distopia, mas que reconhece que esse romance pode carregar esses traços. Trata-se de um debate sobre a onipresença da tecnologia em nossas vidas, que nos transforma em indivíduos esvaziados, comandados por algoritmos, num momento em que as grandes empresas e os principais governos decidem privatizar a linguagem. Falar e escrever custa caro¹⁰. Os imbróglios da tecnologia podem também ser percebidos em textos como *A Charca* e em *Eliete*, de Dulce Maria Cardoso, obra que traz a personagem-título descobrindo as delícias e os horrores da vida virtual, dos aplicativos de relacionamentos, do sexo casual, das escapadas conjugais e a construção de uma persona outra, o que lhe causa estranhamentos e tremores identitários.

Um personagem que sexualiza o espaço por onde transita, no caso um ex-palácio transformado em *Hotel*, nome do romance de Paulo Varela Gomes, é Joaquim Heliodoro, serzinho

10 Temática trabalhada a partir das obras *Ecologia* e *Hífen* por Matheus Medeiros Pacheco na dissertação *Identida(des)conectadas: Des-subjetivação tecnológica em romances portugueses hipercontemporâneos*, defendida em 2025 e orientada por mim.

estranho e desajustado que faz pequenos furos nas paredes dos quartos do seu estabelecimento para praticar o ato de voyeurismo. Varela Gomes utiliza-se do texto de forma plástica, trazendo duas, três colunas nas páginas para mostrar uma sincronicidade nos acontecimentos que narra.

Sobre as páginas de livro que ganham contornos de *puzzle*, de performance, sobre a literatura multimodal, que exercita diferentes estratégias visuais para adensar o processo de leitura, cabe ainda destacar a diversidade da produção, desde os romances-almanaque de nomes como Afonso Cruz (*Jalan Jalan, Para onde vão os guarda-chuvas*) e Gonçalo Tavares (*Atlas do corpo e da imaginação*). Patrícia Portela é forte presença dessa linha com suas obras, como a já citada *A coleção privada de Acácio Nobre*, como *Para cima e não para norte*, que traz as aventuras de um homem ponto querendo ser tridimensional¹¹. Joana Bértholo utiliza-se deste processo multimodal no já citado *Ecologia*, mas também em *O lago avesso*; Patrícia Lino (2020) no inclassificável *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*, antologia de imagens e textos que apresentam explicações conceituais e manual de instrução de falsos produtos que ironizam Portugal Imperial, como Frasquinho do Mar Português, Bola Mapa-Mundi, DescobriMENTOS, Naveca (uma caneca para navegadores), Banquinho racial, entre outros.

11 Andréia Scheeren escrutinou a obra da escritora na tese *O jogo ficcional como quarta dimensão narrativa: o estranho caso de Patrícia Portela*, defendida em 2024 e orientada por mim.

3. Os fins, mas ainda o começo

Essas temáticas aqui levantadas, evidentemente, não são inéditas nem exclusivas do nosso tempo de agora, muito menos da literatura portuguesa. Como pede Agamben, precisamos entender o hipercontemporâneo passeando por tempos outros, voltando ao passado, mirando o futuro. Uma obra não existe sozinha; ela é resultado de uma constelação de textos escritos ainda antes dela, ecos e rasuras que dialogam com aquilo que podemos entender como tradição, ou mesmo cânone, ou simplesmente aquilo que veio antes. Mas muitas dessas obras hipercontemporâneas armam o diálogo com os textos anteriores justamente em oposição, em sobreposição, de forma exponencial, gritada, denunciada, simulada.

É perceptível, neste nosso tempo, textos mais marcadamente sociais, concatenados com as novas demandas da sociedade. Textos que intensificam problematizações antes silenciadas, ou não percebidas, ou pouco consideradas. Textos que alertam para o domínio da tecnologia, para o esgotamento das grandes cidades, da sociedade do capital, do planeta. Como o exercício de futuro da personagem-narradora de *A história de Roma*, de Joana Bértholo, quando inquirida por uma desconhecida, num jantar de amigos, as razões por que não tinha filhos. Na perspectiva da personagem, não ter filhos é uma contribuição para a redução da emissão de carbono, já que:

há previsões que sugerem que quando a sua petiza rechonchuda de louros cachos tiver apenas dez anos, um quarto dos insetos pode ter morrido; que na década seguinte a mesma quantida-

de de plantas e animais vertebrados estarão em risco de extinção. Que a sua juventude e entrada para a idade adulta serão passadas a assistir ou mesmo a resistir a fenômenos climáticos extremos (secas, inundações, furacões e tempestades; pandemias causadas pela perturbação dos habitats) e ao movimento migratório de refugiados do clima. Mais tarde, quando até esta menina ultrapassar a idade fértil, se a ciência não a prolongar, metade das espécies estarão extintas e grandes porções de todos os continentes poderão estar inabitáveis (BÉRTHOLO, 2024, p.163-164).

Antes de ser uma faceta pessimista da personagem, a divagação carrega dados científicos, de uma ciência, aliás, muitas vezes ignorada. Textos que trazem grupos minorizados que ganham voz e debatem questões já sem preconceitos sobre a sexualidade, o comportamento, as decisões como a de ser ou não mãe.

Há também processos criativos explicitados na página. Enigmas ilustrados com QR codes, fotografias que simulam movimento, ilustrações, informações e notícias, reais e falsas, que dialogam com o texto escrito. Há toda uma produção recente que indaga o nosso tempo, e também aquele que passou e o que virá. Textos que parecem exemplificar temas urgentes da sociedade, que recebem o tratamento estético da literatura, mas não deixam de ecoar como avisos de um fim possível, ou da necessidade de novos começos, de recomeços. Da tarefa de espiar por entre as frestas da nossa escuridão, como solicita Agamben.

REFERÊNCIAS

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

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

ADOLFO, Ricardo. **Mizé – Antes galdéria do que normal e remediada**. Carnaxide: Alfaguara, 2010.

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

ALMEIDA, Djaimilia P. **A visão das plantas**. São Paulo: Todavia, 2019.

ALMEIDA, Djaimilia P. **Esse cabelo**. Lisboa: Teorema, 2015.

ALMEIDA, Djaimilia P. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. Lisboa: Companhia das Letras, 2018.

ALMEIDA, Djaimilia P. **Maremoto**. In: ALMEIDA, D. P. **Três Histórias de Esquecimento**. Lisboa: Relógio D'Água, 2021.

ALMEIDA, Djaimilia P. **Toda a ferida é uma beleza**. Ilustrações de Isabel Baraona. Lisboa: Relógio D'Água, 2023.

AMADO, Nuno. **À espera de Moby Dick**. Alfragide: Leya, 2012.

AMARAL, Ana Luísa. **Ara**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

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

ANTUNES, António Lobo. **Até que as pedras se tornem mais leves que a água**. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. São Paulo: Alfaguara, 2017.

ARNAUT, Ana Paula. 'Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Morfologia(s) do Romance e (Re)figurações da Personagem.' **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 8, 19–44. 2018.

ARNAUT, Ana Paula; BINET, Ana Maria. Introdução: Do post-modernismo ao Hipercontemporâneo: os caminhos das literaturas em Língua Portuguesa. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 8, pp.11–15. 2018.

BARROS, Bruno Mazolini. **Arquipélago da solidão: Ilhéus domésticos no romance português do século XXI**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8648>

BECKER, Caroline Valada. **Inscrições distópicas no romance português do século XXI**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7358>

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BÉRTHOLO, Joana. **A história de Roma**. Porto Alegre: Dublinense, 2024.

BÉRTHOLO, Joana. **Diálogos Para o Fim do Mundo**. Lisboa: Caminho, 2010.

BÉRTHOLO, Joana. **Ecologia**. 1ª ed. Lisboa: Caminho, 2018.

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

BÉRTHOLO, J. **O lago avesso – uma hipótese biográfica**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Apresentação: Literatura Hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, PUCRS, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447–449, out.–dez. 2016.

BIVAR, Manoel. **A charca**. 3. ed. Lisboa: Língua Morta, 2023.

CABRAL, Afonso Reis. **Pão de açúcar**. Alfragide: D. Quixote, 2018.

CAMARNEIRO, Nuno. **No meu peito não cabem pássaros**. Alfragide: D. Quixote, 2011.

CAMARNEIRO, Nuno. **O fogo será a tua casa**. Alfragide: D. Quixote, 2018.

CAMMAERT, Felipe. Titularidade da experiência e pós-memória nas literaturas pós-coloniais europeias. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 9, n. 2, p. 161-179, jun. 2020.

CANILHA, Samla Borges. **Através da neblina branca, afastar-se com lentidão da margem em direção ao passado: a narração memorialística de Vermelho e A Casa do Diabo, de Mafalda Ivo Cruz**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2022. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/10157/5/TES_SAMLA_BORGES_CANILHA_COMPLETO.pdf

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

CANCELA, H. G. **Impunidade**. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

CANCELA, H. G. **O exercício da violência**. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2014b.

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

CARDOSO, Dulce Maria. **O retorno**. Lisboa: Tinta da China, 2012.

CARDOSO, Dulce Maria. **os meus sentimentos**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2012b.

CARVALHO, Ana Margarida. **Não se pode morar nos olhos de um gato**. Alfragide: Teorema, 2016.

COELHO, Alexandra Lucas. **Caderno afegão**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2012.

COELHO, Alexandra Lucas. **Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

COELHO, Alexandra Lucas. **deus-dará**. Lisboa: Tinta da China, 2016.

COELHO, Alexandra Lucas. **E a noite roda**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2012.

COELHO, Alexandra Lucas. **Gaza está em toda parte**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

COELHO, Alexandra Lucas. **Líbano Labirinto**. Lisboa: Caminho, 2023.

COELHO, Alexandra Lucas. **Oriente próximo**. Lisboa: Caminho, 2023.

COELHO, Alexandra Lucas. **Tahir os dias da revolução**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

COELHO, Alexandra Lucas. **Viva México**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.

COSTA, Catarina. **Periferia**. Lisboa: Guerra & Paz, 2022.

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

CRUZ, Afonso. **A boneca de Kokoschka**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

CRUZ, Afonso. **Jalan Jalan: uma leitura do mundo**. Lisboa: C. das Letras, 2019.

CRUZ, Afonso. **Para onde vão os guarda-chuvas**. Carnaxide: Alfabara, 2013.

CRUZ, Mafalda Ivo. **Vermelho**. Lisboa: D. Quixote, 2003.

ESCOURIDO, Sofia M. **A Página como possibilidade: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz**. Orientador: Manuel Portela. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/94390?locale=pt>

FARIA, Paulo. **Estranha guerra de uso comum**. Lisboa: Ítaca, 2016.

FARIA, Paulo. **Gente acenando para alguém que foge**. Lisboa: Minotauro, 2020.

FIGUEIREDO, Isabela. **A gorda**. Lisboa: Caminho, 2016.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de Memórias Coloniais**. 6ª ed. Alfragide: Lisboa, 2015.

GANHO, Tânia. **O meu pai voava**. Alfragide: D. Quixote, 2024.

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

GARDEAZABAL, José. **Meio homem metade baleia**. Lisboa: C. das Letras, 2018.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: EdUFMG/Faculdade de Letras, 2006.

GOMES, Aida. **Os pretos de Pousaflores**. São Paulo: Funilaria, 2023.

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

GOMES, Paulo Varela. **Hotel**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

GOMES, Paulo Varela. **Morrer é mais difícil do que parece**. *Revista Granta*, n. 5. Lisboa: Tinta da China, pp. 13–23.

GOMES, Paulo Varela. **O verão de 2012**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

GONÇALVES, Hugo. **Mãe**. São Paulo: C. das Letras, 2021.

JORGE, Lúcia. **Misericórdia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

JUNQUEIRA, Sandro W. **Um Piano Para Cavalos Altos**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra (Eds.). **Introdução. Djaimilia Pereira de Almeida: Tecelã de Mundos Passados e Presentes**. Braga: UMinho Editora, 2023.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LINO, Patrícia. **O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial**. Juiz de Fora: Macondo, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **“Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna.”** In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. **Do colonialismo como nosso impensado**. 2. ed. Gradiva: Lisboa, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro**. São Paulo: C. das Letras, 2001.

LOURENÇO, Frederico. **A máquina do arcanjo**. Lisboa: Cotovia, 2006.

LOURENÇO, Frederico. **Amar não acaba**. Lisboa: Cotovia, 2004.

MÃE, Valter Hugo. **As doenças do Brasil**. Porto: Porto, 2021.

MÃE, Valter Hugo. **o apocalipse dos trabalhadores**. 3. ed. Lisboa: Q., 2009.

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

MÃE, Valter Hugo. **o nosso reino**. Porto: Porto, 2004.

MÃE, Valter Hugo. **o remorso de baltasar serapião**. Porto: Porto, 2006.

MARCELO Rebelo de Sousa defende pagamento de reparações por crimes da era colonial. **Diário de Notícias**. 24/04/2024. Acesso em 21/09/2025. Disponível em: <https://www.dn.pt/politica/marcelo-rebelo-de-sousa-defende-pagamento-de-reparacoes-por-crimes-da-era-colonial>

MARQUES, Susana M. **Lenços pretos, chapéus de palha e brincos de ouro**. Lisboa: Companhia das Letras, 2023.

MARTINS, Rui Cardoso. **o osso da borboleta**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

MATA, Inocência. Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. In: **Crítica e Sociedade: Revista de cultura política**, v. 4, n. 1, Dossiê: Relações Raciais e Diversidade Cultural, jul. 2014.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Civitas**, v. 14, n. 1, Porto Alegre, 2014. p. 27-42.

MATA, Inocência. Prefácio. In: KHAN, S.; SOUSA, S. (Eds.). **Djaimilia Pereira de Almeida: Tecelã de Mundos Passados e Presentes**. Braga: UMinho Editora, 2023.

MONGINHO, Julieta. **Corpo vegetal**. Porto: Porto, 2024.

MONGINHO, Julieta. **Um muro no meio do caminho**. Porto: Porto, 2018.

NUNES, Rui. **Suíte e fúria**. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

PACHECO, Matheus Medeiros. **Identida(des)conectadas: Tecnologia e desumanização em romances portugueses hipercontemporâneos**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2025.

PAIS, Carla. **Mea Culpa**. Porto: Porto, 2017.

PEDRO, João Ricardo. **O teu rosto será o último**. São Paulo: Leya, 2012.

PEDRO, João Ricardo. **Um postal de Detroit**. Alfragide: D. Quixote, 2016.

PEIXOTO, José Luís. **Abraço**. Lisboa: Quetzal, 2011.

PEIXOTO, José Luís. **Autobiografia**. São Paulo: C. das Letras, 2019.

PEIXOTO, José Luís. **Cemitério de pianos**. Lisboa: Bertrand, 2006.

PEIXOTO, José Luís. **Galveias**. Lisboa: Quetzal, 2014.

PEIXOTO, José Luís. **Morreste-me**. 12. ed. Lisboa: Quetzal, 2012.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Famalicão: Centro Atlântico, 2010.

PORTELA, Patrícia. **A coleção privada de Acácio Nobre**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

PORTELA, Patrícia. **Hífen**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

PORTELA, Patrícia. **Para cima e não para norte**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo 1950–2010**. E-book ed. Alfragide: Caminho, 2012.

REAL, Miguel. **Romance português: 1974 – 1980: A autora de um cânone esgotado**. *Jornal de Letras*, Ano XLIV, Número 1397, 2024. pp. 16–18.

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

REIS, Carlos. **História Crítica da Literatura Portuguesa. Do neo-realismo ao postmodernismo**. (vol. IX). Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

REIS, João. **Cadernos da água**. Lisboa: Quetzal, 2022.

REIS, João. **Quando servi Gil Vicente**. Amadora: Elsinore, 2019.

REIS, Patrícia. **Por Este Mundo Acima**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

REIS-SÁ, Jorge. **A definição do amor**. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

REIS-SÁ, Jorge. **O dom**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

REIS-SÁ, Jorge. **Todos os dias**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RIBEIRO, Anabela Mota. **O quarto do bebé**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

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

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

ROMÃO, Valério. **Autismo**. 2. ed. Lisboa: Abysmo, 2017.

SARAIVA, António José. **A Cultura em Portugal I**. Lisboa: Gradiva, 1994.

SCHEEREN, Andréia. **O jogo ficcional como quarta dimensão narrativa: o estranho caso de Patrícia Portela**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/11549>

SILVA, Ivone Mendes. **Dano e virtude**. Lisboa: Língua Morta, 2022.

TAVARES, António. **Homens de pó**. Alfragide: Leya, 2018.

TAVARES, António. **O coro dos defuntos**. Alfragide: Leya, 2015.

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

TAVARES, Gonçalo. **A Máquina de Joseph Walser**. São Paulo: C. das Letras, 2010.

TAVARES, Gonçalo. **Jerusalém**. Lisboa: Caminho, 2004.

TAVARES, Gonçalo. **Um homem: Klaus Klump**. São Paulo: C. das Letras, 2007.

TAYLOR-COLLINS, Nicholas. **Judge for yourself: Reading hyper-contemporary literature and book prize shortlists**. Londres: Routledge, 2021.

TORDO, João. **O deslumbre de Cecília Fluss**. Lisboa: C. das Letras, 2017.

TORDO, João. **O luto de Elias Gro**. Lisboa: C. das Letras, 2015.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: CosacNaify, 2012.

VIEIRA, Pedro. **ltima paragem Massamá**. Lisboa: Quetzal, 2011.

ZINK, Rui. **A Instalação do Medo**. Portugal: Teodolito, 2012.

ZINK, Rui. **O Destino Turístico**. Portugal: Teodolito, 2015.

UM TERRITÓRIO DE *SINIESTRAS* CONVERGÊNCIAS: PROXIMIDADES ENTRE AS LITERATURAS LATINO- AMERICANAS DE AUTORIA FEMININA

Renata de Felipe, UFSM

Ao tratar sobre as manifestações do insólito no âmbito das fabulações contemporâneas, Rafael Gutiérrez (2022) distancia tais expressões do aspecto supostamente evasivo e de uma possível circunscrição ao entretenimento e, em sua argumentação, o crítico cita algumas manifestações de conhecida incisividade crítica. Dos filmes do norte-americano Jordan Peele às narrativas literárias de escritoras como as argentinas Mariana Enríquez e Samanta Schweblin, passando por séries de streaming como *Black Mirror*: de acordo com Gutiérrez, esses exemplos “apresentam uma visão profunda, complexa e crítica do nosso presente colocando perguntas fundamentais sobre suas possibilidades futuras”. Ao explorarem o medo e a estranheza diante das projeções do porvir, essas ficções lançam – frequentemente a partir de um ponto de vista distópico – um olhar atento sobre questões urgentes, como os desastres ambientais, a discriminação, o racismo, a luta de classes, a violência de gênero, os “efeitos das sociedades tecnológicas de vigilância e controle” (GUTIÉRREZ, 2022, pp.105-106).

No caso das literaturas latino-americanas, se considerarmos os pressupostos de João Adolfo Hansen (2003) – crítico que destaca o fato de, na sociedade brasileira, o horror emanar, frequentemente, das próprias instituições – e de García Márquez – que, ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1982, declara que o maior desafio para os povos do continente não é da ordem da imaginação, mas a tarefa de “hacer creíble nuestra vida” –, é possível pensar a experiência latino-americana como propícia para a aclimação das denominadas *poéticas negativas* (o horror, o terror, o gótico, o grotesco). Considerados os pressupostos, a recente irrupção de dezenas de autoras que, oriundas de diferentes países latino-americanos, erigem ficções atentas à exploração do potencial crítico-subversivo do insólito e de suas variantes, não parece surpresa. Por outro lado, as produções dessas escritoras se diferenciam quando comparadas, por exemplo, com as manifestações do denominado realismo fantástico sessentista, por utilizarem o extraordinário/inusual/inexplicável para tratar enfrentamentos e anacronismos que recaem sobre grupos historicamente marginalizados.

As obras de escritoras como Camila Sosa Villada, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez, Samanta Schhweblin (Argentina); Fernanda Trías (Uruguai); Maria Fernanda Ampuero (Equador); Giovana Rivero, Liliana Colanzi (Bolívia); Cristina Rivera Garza, Fernanda Melchor (México); Irka Barrios, Ana Paula Maia, Lu Ain-Zaila (Brasil), são alguns exemplos de manifestações voltadas para a crítica às opressões onipresentes nas sociedades e culturas latino-americanas, como a violência de gênero, o feminicídio, o racismo, a discriminação de classe, a homofobia, a exploração das espécies, os desastres ambien-

tais, os mecanismos de controle das sociedades tecnológicas sobre as vidas dos sujeitos¹².

Diante de uma produção tão profícua e diversa é possível, contudo, localizarmos aspectos convergentes. Nesse sentido, partiremos das produções de algumas escritoras contemporâneas de diferentes países da América Latina com o intuito de refletir sobre a possibilidade de as suas escritas delinearem uma espécie de território de convergências capaz de ressignificar tradições, como a *de los raros* hispano-americanos¹³, a do gótico rio-platense¹⁴ e a da denominada *literatura de medo*¹⁵ no Brasil. Ainda que haja um crescente interesse por algumas das escritoras citadas, ainda que entre elas seja possível identificar a rejeição às convenções do realismo como um traço comum, ainda que as suas respectivas produções incorporem as múlti-

12 Menos frequente, a última abordagem é o cerne do romance *Kentukis*, de Samanta Schweblin. Publicado em 2018, o livro foi traduzido para o português, francês, italiano, inglês, alemão, polonês e holandês.

13 Referência à antologia de contos Rúbén Dario, publicada originalmente em 1896, cujas narrativas revelam a influência de Edgar Allan Poe.

14 Cortázar se detém sobre a referida tradição no texto “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata” (1975).

15 Segundo Julio França a *literatura de medo*, no Brasil, teve o seu ápice no século XIX e teria sido preterida pela crítica e pela historiografia literárias brasileiras pelo fato de essas perspectivas analíticas julgarem o registro realista/prosaico/histórico como mais propício para o projeto de construção e afirmação da identidade nacional. A *literatura de medo*, de acordo com o crítico, seria composta pelo que ele denomina como *poéticas negativas*: o horror, o terror, o gótico, o sublime, o grotesco. A despeito do desinteresse crítico-historiográfico, essas poéticas, segundo França, foram extensivamente exploradas pelas produções do século XIX e começo do século XX e ignorá-las seria um contrassenso, se considerarmos que em nosso país o horror, frequentemente, emana das próprias instituições.

plas variantes do denominado insólito – aqui entendido como um conjunto de gêneros nos quais o “irreal” e/ou o inusual irrompem –, pensar um “novo” *boom* da literatura latino-americana, devido ao êxito editorial das escritoras e à incidência de elementos extraordinários em suas respectivas obras, seria uma planificação e um equívoco. No artigo “El nuevo *boom* latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo” (2021), de Fabiana Scherer, María Fernanda Ampuero revela:

llamar a esta generación de escritoras el nuevo *boom* implicaría olvidar que hubo un explícito deseo de borrar a las mujeres de aquel *boom* famoso. [...]. Lo que sí creo que todas queremos es no permitir que se olvide nunca más que detrás de nosotras hubo **decenas de mujeres a las que se excluyó de todos los movimientos latinoamericanos premeditadamente y sin inocencia ninguna** (AMPUERO apud SCHERER, 2021, grifo nosso)¹⁶.

Menos incisiva, a perspectiva de Guadalupe Nettel, presente no mesmo artigo, não trata sobre o deliberado apagamento das autoras que antecederam as escritoras latino-americanas hoje em evidência, mas sobre as particularidades dessa recente projeção. Segundo Nettel, o fenômeno recente seria mais orgânico e espontâneo em relação ao denominado *boom* sessentista, como se a atual geração de autoras fosse,

16 “Chamar essa geração de escritoras de “novo *boom*” implicaria esquecer que havia um desejo explícito de apagar as mulheres daquele famoso *boom*. [...]. O que eu acredito que todas nós queremos é nunca deixar que se esqueça que atrás de nós havia dezenas de mulheres que foram, de modo deliberado e sem nenhuma inocência, excluídas de todos os movimentos latino-americanos” (trad. própria).

na verdade, uma espécie de convergência de propostas que surgiram isoladamente:

Este *boom* femenino se ha gestado solo. Nadie se propuso hacer un fenómeno comercial con nosotras. Por un lado, se trata de un triunfo de las luchas feministas [...]. Gracias a ellas y a los lectores, tanto la crítica como la academia se interesan ahora por lo que escribimos. Por otro lado, se trata de un cambio de paradigma estético. Si te fijas – [...] –, **las novelas del siglo XX en América Latina hablaban sobre políticos, sobre militares, sobre dictaduras, sobre construcción de países y extractivismo de la naturaleza**. Muchas eran novelas históricas o sagas familiares construidas alrededor de un hombre. [...]. Esos eran los gustos de la época. En cambio, la literatura del siglo XXI es mucho más intimista, más volcada a la vida cotidiana, a la introspección y a **las fantasías de terror, géneros que siempre han interesado a las mujeres y en el que las mujeres han sido campeonas** (NETTEL apud SCHERER, 2021, grifo nosso)¹⁷.

17 “Esse *boom* feminino se desenvolveu por conta própria. Ninguém se propôs a nos tornar um fenômeno comercial. Por um lado, isso é um triunfo das lutas feministas [...]. Graças a elas e aos leitores, tanto a crítica quanto a academia agora se interessam pelo que escrevemos. Por outro lado, é uma mudança de paradigma estético. Se você olhar atentamente – [...] – os romances do século XX na América Latina falavam sobre políticos, militares, ditaduras, construção de nações e extração da natureza. Muitos eram romances históricos ou sagas familiares construídos em torno de um homem. [...]. Esses eram os gostos da época. Por outro lado, a literatura do século XXI é muito mais intimista, mais focada na vida cotidiana, na introspecção e nas fantasias de terror, gêneros que sempre interessaram às mulheres e nos quais elas têm sido campeãs”.

Ao distanciar o fenômeno recente do famoso *boom* das décadas passadas, os argumentos de Nettel relacionam as escritoras em evidência a uma tradição mais antiga e feminina. No clássico texto “Autor+a” (1992), a crítica brasileira Norma Telles, ao tratar sobre a produção de Ann Radcliffe, revela que, para a britânica, o gótico seria “o pretexto para mandar suas heroínas para lugares distantes, em viagens exóticas e excitantes, sem ofender os padrões vigentes” (p.51). Se pensarmos o caráter fundador da obra de Radcliffe, seria possível inferir que, no caso da ficção de autoria feminina, as “fantasias de terror” foram utilizadas como estratégias expressivas vicárias, que, de certo modo, permitiram às escritoras a compensação da interdição à experiência. Ainda que o texto de Telles se detenha principalmente sobre escritoras do século XIX, a utilização estratégica do gótico e do terror – e/ou de seus elementos – parece ter deixado marcas em uma parte significativa das produções literárias de autoria feminina, como nas narrativas de Armonía Somers (Uruguai), Beatriz Guido (Argentina), Amparo Dávila (México) e, no Brasil, Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles.

Retomada a exposição de Nettel, se, de acordo com a escritora mexicana, o denominado *boom* do século passado foi movido por uma espécie de projeto criador (latino)americanista – voltado a uma coletividade (supostamente) uniforme –, impulsionada pelas muitas faces do feminismo, a atual geração de escritoras não é, como no fenômeno anterior, dinamizada por projetos, mas pela crítica às subalternizações (de classe, de gênero, de natureza étnico-racial e/ou referentes às sexualidades). Ainda que a violência, as desigualdades e os as-

sujeitamentos não sejam problemáticas estritamente latino-americanas, não se pode ignorar que os diversos países do continente têm dois aspectos em comum: o fato de muitas dessas opressões partirem das próprias instituições; a estreita ligação entre as violências citadas e os mecanismos de empobrecimento e exclusão sociais, feridas legadas pela colonização e exacerbadas pelo passado ditatorial. Segundo Gustavo Ribeiro:

[q]uase onipresente na vida das nações latino-americanas, a violência é um dado incontornável tanto de sua história quanto da dinâmica de sua vida cultural, no passado mais remoto da colonização e no presente imediato da era pós-industrial. **Ferida aberta, problema premente ainda por resolver**, a violência secular que assola e constitui a América Latina, ora emanando do Estado e de seus agentes (como nos recentes e repetidos períodos autoritários), ora derivando dos mecanismos de empobrecimento e exclusão social, vem sendo pensada e representada no campo da literatura de diversas formas (RIBEIRO, 2016, Edição do Kindle, grifo nosso).

As propostas autorais de muitas das escritoras atualmente em evidência tratam sobre a “ferida aberta” mencionada, enfatizando os abusos incidentes sobre grupos historicamente marginalizados a partir da retomada de “rasgos do horror, do fantástico, do insólito, do estranho e da ficção científica” (GUTIERREZ, 2022, p.105). A exploração de elementos distanciados do registro realista parece oportuna para a abordagem do que Barei denomina “la experiencia social de lo ominoso” (2021, p.41), como se o uso do insólito e de suas variantes fosse uma estratégia propícia para a retomada discursiva do reprimido, para o acercamento e o

enfrentamento de experiências histórico-sociais traumáticas. De acordo com a crítica argentina:

Sostengo como hipótesis que estos relatos tienen como trasfondo la memoria dolorosa de la dictadura (1976-1983), una memoria que no se agota porque aún están los cuerpos desaparecidos y los bebés apropiados que siguen buscándose y se proyectan al presente en aflicción y violencia. Y de ello da cuenta la literatura. Textos que cuentan acontecimientos traumáticos, desapariciones, muertes, violaciones, bajo el formato de la extrañeza, lo paranormal, lo surreal, lo espectral y construyen efectos de sentido que no pueden sino referir a lo real (BAREI, 2021, p.41)¹⁸.

Ao tratar sobre a projeção dos muitos gêneros e das muitas abordagens que convergem para o insólito – aqui tratado como uma espécie de “categoria” bastante ampla¹⁹ –, Alejandra Nallin, menciona a irrupção de uma literatura fantástica que é “leída en clave gótica con sello propiamente latinoamerica-

18 Sustento como hipótese que esses relatos têm como fundo a memória dolorosa da ditadura (1976-1983), uma memória que não se esgota porque ainda há corpos desaparecidos e bebês roubados ainda sendo procurados, o que é projetado no presente na forma de angústia e violência. A literatura reflete isso. Textos que relatam eventos traumáticos, desaparecimentos, mortes, estupros, sob o formato da estranheza, do paranormal, do surreal, do espectral, construindo efeitos de sentido que só podem remeter à realidade.

19 De acordo com Carlos Abraham (2017), as literaturas do insólito seriam “el conjunto de los géneros literarios caracterizados por presentar elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta em duda” (apud GUTIÉRREZ, 2022, p.96).

no, en donde el terror, la otredad, la irregularidad del sistema y lo ominoso hablan de lo real”²⁰ (2021, p.80). A experiência das ditaduras, a violência institucional, as muitas disparidades sociais derivadas da perversa conjunção entre as recentes demandas neoliberais e as irresoluções legadas pelo colonialismo, estão entre os muitos fatores que parecem delinear uma espécie de “latinomaericanidade”. Desse modo, é possível inferir que, nas culturas latino-americanas, “[l]a violencia habita los microcosmos y los espacios del terror social”, os quais “se desplazan rizomáticamente a las estéticas-ideológicas de las literaturas rupturales contemporáneas, [produções] ligadas a fenómenos políticos abortados por las sucesivas dictaduras”²¹ (NALLIN, 2021, p.80).

Sobrepostos aos fenômenos políticos e aos seus deslocamentos rizomáticos, nas literaturas latino-americanas contemporâneas a expressiva convergência entre o insólito e a autoria feminina pode estar associada ao fato de a abordagem desmascarar “la natureleza relativa y arbitraria del sistema social”. Ao evidenciar tais arbitrariedades, a literatura insólita “se opone al orden institucional y expresa los impulsos que deberían ser reprimidos desde la perspectiva de lo normativo”, assim, “puede resultar lógico que las mujeres, como identidades que no han gozado del privilegio, encuentren un espacio de

20 “lida numa chave gótica com um cunho genuinamente latino-americano, onde o terror, a alteridade, a irregularidade do sistema e o sinistro falam da realidade”.

21 “A violência habita os microcosmos e os espaços do terror social, deslocando-se rizomaticamente às estéticas e às ideologias das literaturas de ruptura contemporâneas, vinculadas a fenômenos políticos abortados por sucessivas ditaduras”.

libertad en la narrativa no realista y su capacidad para reflejar las tensiones entre la ideología y el sujeto humano²²” (LÓPEZ-PELLISA & GARZÓN, 2019, p.10).

Em consonância com as exposições de Nettel (2021), Telles (1992), López-Pellisa & Garzón (2019), Patricia Poblete Alday (2022) revela que as diversas escritoras hispano-americanas em evidência “abrean de la tradición del relato fantástico sin ajustarse, necesariamente, a su estructura, temas, motivos ni finalidad”²³ (p.232). Outro aspecto comum às autoras, seria a presença do *unheimlich* – entendido como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”²⁴ –, constante que, segundo a crítica chilena, estaria diretamente implicada aos marcos do desenvolvimento femininos (a infância, a adolescência, o casamento, a maternidade, ...). Um dos “outros” da cultura, o sujeito feminino perceberia a si mesmo como ser social e culturalmente secundarizado, condição propícia à irrupção do *umheimlich*, do estranhamento. Nesse sentido, a literatura de autoria feminina estaria mais propensa ao insólito/ao inusual, inclinação que originaria o que a crítica denomina “narrativa de lo siniestro”, expressão que questiona os limites da lógica ao “contar” os as-

22 “[o]põe-se à ordem institucional e expressa impulsos que devem ser reprimidos a partir de uma perspectiva normativa. Parece lógico que as mulheres, como identidades que não desfrutaram de privilégios, encontrem um espaço de liberdade na narrativa não realista e em sua capacidade de refletir as tensões entre a ideologia e o sujeito humano”.

23 “[B]ebem da tradição do relato fantástico sem se ajustar, necessariamente, a sua estrutura, temas, motivos nem finalidade”.

24 “[A]quele tipo de espantoso que afeta as coisas há muito conhecidas e familiares”.

sujeitamentos aos quais as mulheres foram/são historicamente submetidas. Segundo a autora:

[s]i bien la perspectiva la perspectiva de lo inusual ofrece elementos ciertamente pertinentes y útiles para el análisis de la narrativa de herencia fantástica contemporánea escrita en lengua española por mujeres, por su definición puede dejar fuera parte importante de este corpus que, sin ser propiamente fantástico, integra sus motivos y estrategias no solo para expresar la inadecuación de los personajes respecto a su realidad, sino también para cuestionar la lógica y los límites —físicos y culturales— de esta última²⁵ (POBLETE ALDAY, p.165).

A fim de refletirmos sobre as possibilidades críticas suscitadas pelos rasgos do horror, do insólito e do estranho (elementos em convergência com o *siniestro*) que atravessam as produções de escritoras latino-americanas contemporâneas, analisaremos os contos²⁶ “Sangre coagulada” (2020), da equa-

25 “Embora a perspectiva do inusual certamente ofereça elementos pertinentes e úteis à análise da narrativa de herança fantástica contemporânea escrita em espanhol por mulheres, tal enfoque pode deixar de fora uma parte importante de um corpus que, sem ser estritamente fantástico, integra os seus motivos e as suas estratégias não apenas para expressar a inadequação das personagens em relação à sua realidade, mas também para questionar a lógica e os limites – físicos e culturais – do real”.

26 Segundo Cortázar (1970), na “América, tanto em Cuba como no México ou no Chile ou na Argentina, uma grande quantidade de contistas trabalha desde os começos do século [XX], sem se conhecerem entre si, descobrindo-se às vezes de maneira quase que póstuma” (2006, p.150). Gênero, segundo o crítico, dotado de “intensidade e tensão”, talvez o conto seja, entre os gêneros narrativos, o mais receptivo para a abordagem de questões contundentes.

toriana Mónica Ojeda; “Ustedes brillan en lo oscuro” (2022), da boliviana Liliana Colanzi; “Terrário” (2023), da brasileira Irka Barrios. O estabelecimento do *corpus* literário não é casual: a escolha do gênero conto evoca a tradição de contistas latino-americanos, que tem Rulfo, Borges, Rosa, Ocampo, Lispector, entre outros, como grandes nomes. Autoras já (re)conhecidas, Ojeda e Colanzi exploram o gênero com desenvoltura e retomam as variantes do insólito, contudo, ressignificam essas tradições, já que as instrumentalizam para abordar determinadas irresoluções hodiernas (a misoginia; a violência institucional; as discriminações étnico-raciais, de classe e de gênero). Já a inclusão de um conto de Irka Barrios ensaia a tentativa de desafiar o isolamento da literatura brasileira em relação às expressões do continente, bem como oportuniza a possibilidade de pensarmos a incidência do inusual/do *siniestro* nas expressões literárias brasileiras de autoria feminina.

1. “SANGRE COAGULADA” (2020), DE MÓNICA OJEDA: DE LA VERDADERA VIOLENCIA, NO SE PUEDE ESCAPAR²⁷

Se a violência, em suas múltiplas acepções, parece um traço onipresente nas diversas literaturas produzidas na América Latina, nessa análise nos deteremos, principalmente, sobre a violência contra as mulheres, problemática que não deixa de lado a relação de interseccionalidade que aproxima as muitas formas de opressão reincidentes nas histórias dos países latino-americanos.

27 Referência ao conto “El Ojo Silva”, parte da coletânea *Putas asesinas* (2001), de Roberto Bolaño.

De acordo com Segato (2014), no contexto da América Latina, a violação de territórios e corpos expõe formas concretas de violência, revela as características de um sistema no qual o feminino/corpo/sentimento/natureza está subordinado ao masculino/mente/razão/cultura/tecnologia, relação de domínio que, por sua vez, avizinha a opressão patriarcal à (i)lógica extrativista. No manifesto “No hay cultura sin mundo”, assinado por milhares de artistas em 2020 – entre eles, Gabriela Cabezón Cámara, Samanta Schweblin e Dolores Reyes – , as/os manifestantes chamam a atenção para a perniciosa mercantilização da vida: “Hemos explotado los cuerpos en todas sus formas, en crímenes sexuales, crímenes ecológicos y crímenes políticos. La naturaleza violada parece el permiso para todas las violaciones reiteradas. [...]. Las perturbaciones ecológicas no solo traen enfermedades, exacerban las desigualdades”²⁸ (apud MACKEY, 2022, p. 259).

É a partir desse cenário, profundamente marcado pela violenta exploração dos corpos, das vidas e das formas de vida, que irrompem produções como a de Mónica Ojeda, escritora equatoriana cuja ficção tem explorado o horror e a abjeção como possibilidades emancipatórias. Inseridas em realidades hostis e presas a relações doentias, suas protagonistas reagem às circunstâncias também de forma violenta ou abjeta, práticas que desestabilizam expectativas de leitura, sobretudo, quando nos deparamos com relações ora fraternas, ora violentas, entre as personagens femininas.

28 “Temos explorado os corpos em todas as suas formas, em crimes sexuais, crimes ecológicos e crimes políticos. A natureza violada parece a permissão para todas as violações reiteradas. [...]. Os distúrbios ecológicos não só trazem doenças, exacerbam as desigualdades”.

A partir dos preceitos de Kristeva (1980), Cristina Castellano revela: “lo abyecto en la literatura sería lo que no respeta límites, lugares, reglas; es lo intermedio, lo ambiguo, lo mixto; sería también lo inmoral y sospechoso, en resumen, lo abyecto sería ‘[...] como una forma de terror disimulado, un odio que sonríe, un endeudado que te vende, un amigo que te apuñala’²⁹” (2015, p.78). Pensada a partir da América Latina, a abjeção, segundo Castellano, revelaria uma “capacidad política y emancipadora, ya que en muchos lugares de América Latina, ciertas élites políticas buscan impedir la lectura, traducción y transmisión de ciertas obras consideradas ‘provocadoras’, cargadas de ‘bajos sentimientos’, de ‘moralidades turbias’³⁰” (CASTELLANO, 2015, p.88). Além do aspecto provocador do abjeto, no caso de Ojeda, a incidência do horror e de seus desdobramentos não pode ser dissociada das suas próprias origens, já que a autora, residente em Madrid, vê o seu país natal – um dos mais violentos da América Latina, cuja população convive também com dezenas de vulcões em atividade –, como um lugar permanentemente à beira do apocalipse³¹.

29 “O abjeto na literatura seria aquilo que não respeita limites, lugares, regras; é o intermediário, o ambíguo, o misto; seria também o imoral e o suspeito, enfim, o abjeto seria ‘[...] como uma forma de terror disfarçado, um ódio que sorri, um devedor que te trai, um amigo que te apunhala’”.

30 “capacidade política e emancipatória, já que em muitos lugares da América Latina, certas elites políticas procuram impedir a leitura, a tradução e a transmissão de certas obras consideradas ‘provocativas’, cheias de ‘sentimentos baixos’, de ‘moralidades obscuras’”.

31 Para maiores informações, consultar a entrevista concedida pela autora ao *O Globo*, em novembro de 2023, disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/11/04/monica-ojeda-quem-e-a-autora-de-gotico-andino-que-explora-medo-e-desejo-na-ficcao-e-vem-para-a-flip.ghtml>.

Narrado em primeira pessoa por uma personagem atípica, que demora a perceber os abusos aos quais ela e a avó são submetidas, o conto “Sangre coagulada” trata sobre uma série de violências: a violência sexual, a discriminação, o abandono, a pobreza, a estigmatização da sabedoria ancestral das mulheres, a condenação ao aborto – sobretudo, a quem o possibilita. Não nomeada, impedida de frequentar a escola, abandonada pela mãe, a protagonista anônima revela como os outros a vêem: como uma pessoa de “cerebro redondo” e de ideias atropeladas, como uma bruxa que cheira “a sangre y a genitales”, singularidades que a narradora, em nenhum momento, enxerga sob a ótica da estranheza. Amar o sangue e diferenciar as suas tonalidades (“rojo caracha rojo terreno rojo aguja rojo raspón”); conhecer a “belleza de los coágulos” – vistos pela personagem como os seus “bebés” –; reconhecer a “geometría divina” – o círculo desenhado pelas cabeças decapitadas dos animais – são revelações que explicitam a ótica singular da narradora-personagem, cuja visão é construída a partir do que ela presencia e do que aprende junto à avó.

Yo sé que hay cosas de las que uno debe protegerse en este mundo, pero no de la abuela que se trenza el cabello para alejarlo de la comida. [...]. A su lado aprendí a temerle al ojo de grasa de los hombres, a parecer más grande de lo que soy, a imitar su rutina y hacerla mía, a escuchar el río en mi almohada, a comer los coágulos que cuelgan del pelaje de los animales, a caminar sobre mis pensamientos sin vergüenza, a no escuchar las palabras duras de las mujeres, a hervir renacuajos, a decapitar aves, a degollar vacas. “Esto es lo único que

yo puedo enseñarte”, me dijo un día triste [...]. “Solo puedo enseñarte lo que sé” (OJEDA, 2020, p.16)³².

A matriarca, que se torna responsável pela narradora-personagem após a mãe abandoná-la, é uma mulher telúrica, que vive solitária em um mundo à parte, pré-capitalista, do qual arranca a sua subsistência e a da neta: “[e]lla [a avó] era gorda y besaba a los animales antes de decapitarlos o degollarlos. Los besaba en el cogote. Los besaba en las pezuñas”³³ (OJEDA, 2020, p.9). Conhecedora das ervas, do sangue e dos segredos do corpo feminino, a avó realiza abortos naquelas que vão procurá-la, muitas delas, mulheres que, após feito o procedimento, hostilizam a anciã, conhecida na comunidade onde vive como “bruxa”:

Algunas chicas nos miraban mal, se limpiaban rápido y ni siquiera se detenían a observar su interior sobre las sábanas. [...]. Se marchaban rápido dejando parte de sus cuerpos con nosotras. [...]. Una vez vino una niña con su mami, soltó sangre y coágulos en mi barreño y le escupió a la abuela en la cara. Eso me dio mucha rabia. [...]. “¿Por qué las ayuda-

32 “Sei que há coisas das quais se deve proteger neste mundo, mas não da vovó que trança o cabelo para afastá-lo da comida. [...]. Ao seu lado, aprendi a temer o olho de cobiça dos homens, a parecer maior do que sou, a imitar a rotina dela e torná-la minha, a ouvir o rio no meu travesseiro, a comer os coágulos que pendem da pelagem dos animais, a caminhar sobre meus pensamentos sem vergonha, a não escutar as palavras duras das mulheres, a ferver girinos, a decapitar aves, a degolar vacas. ‘Esta é a única coisa que eu posso te ensinar’, ela me disse num dia triste, [...]. ‘Só posso te ensinar o que eu sei’” (OJEDA, M., trad. S. Félix, 2023, p. 20).

33 “Ela [a avó] era gorda e beijava os animais antes de decapitá-los ou degolá-los. Beijava-os no cangote, beijava-os nos cascos” (2023, p.13).

mos si son malas?”. Y ella me dijo: “Aquí somos así, mijita” (OJEDA, 2020, pp.13–15)³⁴.

Cruzan el río [os homens da região], suben y matan algunos de nuestros animales. “¡Brujas de mierda!”, nos gritan. “¡Saquen la sangre coagulada de nuestras casas!”. Pero las chicas nunca dejan de venir a la finca y los coágulos son de ellas (OJEDA, p.18)³⁵.

O avanço da idade, o estupro da neta (e a necessidade de justificação ao crime), somados às constantes hostilidades direcionadas à avó vão debilitando a idosa física e emocionalmente. No entanto, no lugar da mulher senil e fragilizada, uma outra “planta” viçosa cresce, uma planta determinada a dar continuidade aos conhecimentos femininos que são, ancestralmente, transmitidos e aprendidos por mulheres marginalizadas:

Ahora limpio las sábanas solas. Escucho el torrente. La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande. Ella ya no camina, ya no habla, pero a veces grita feo como

34 “Algumas meninas nos olhavam feio, se limpavam rápido e nem sequer se detinham para olhar seu interior sobre os lençóis. [...]. Saíam rapidamente, deixando parte de seus corpos conosco. [...]. Uma vez uma menina veio com sua mami, soltou sangue e coágulos na minha bacia e cuspiu na cara da vovó. Isso me deixou muito irritada. [...]. ‘Por que as ajudamos se elas são ruins?’. E ela disse: ‘Aqui somos assim, filhinha’” (OJEDA, 2023, pp.17–19).

35 “Eles [os homens da região] cruzam o rio, sobem e matam alguns dos nossos animais. ‘Suas bruxas de merda!’, gritam para nós. ‘Tirem o sangue coagulado da nossa casa!’ Mas as meninas nunca param de vir até o sítio, e os coágulos são delas” (OJEDA, 2023, p.22).

las cabras la noche antes de la degollación. Yo la escucho y nos defiendo con piedras de los invasores. **Crezco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa** (OJEDA, 2020, p.18, grifo nosso)³⁶.

Sincero e justo, o sangue é o índice da incontornável violência da qual não podemos escapar, “al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica” (BOLAÑO, 2001). Se no conto “Ojo Silva” o autor chileno revela que a violência é inevitável para aqueles nascidos no continente nos anos 1950 – geração que rondava “los veinte años cuando murió Salvador Allende” –, na literatura de Mónica Ojeda a inevitabilidade permanece mas se gendrifica, assumindo também os contornos da marginalidade, do racismo, da pobreza e da desassistência. Em “Sangre coagulada”, contudo, as personagens subalternizadas – a narradora com limitações cognitivas e a avó estigmatizada, inclusive pelas mulheres que lhe procuram por suas habilidades – assumem o controle das suas vidas, exercem o justicamento, a autodefesa e optam pela liberdade reprodutiva, em seus próprios termos.

No conto, o sangue derramado assume tantas tonalidades quanto diferentes conotações, significando morte, vida, justiça, ciclos, arbítrio. Segundo a narradora, sobre sangue, “lo

36 “Agora limpo os lençóis sozinha. Escuto a torrente. O sangue também me disse que uma cabeça cortada desenha o tempo. Que onde uma planta esteve, amanhã crescerá outra. Que a vovó se faz pequena para que eu me torne grande. Ela não anda mais, não fala mais, mas às vezes grita alto como as cabras na noite anterior à degola. Eu a escuto e nos defendo dos invasores com pedras. Cresço forte no seu lugar porque, além de ser sincero, o sangue é justo” (OJEDA, 2023, p.22).

entienden las chicas, lo entendemos nosotras: sabemos distinguir entre el golpe y la biología. De nuestros vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre” (OJEDA, 2020, p.15)³⁷. Em um momento no qual as poucas conquistas relativas aos direitos reprodutivos das mulheres latino-americanas se encontram tão ameaçadas, as utilizações do horror e do abjeto por Mónica Ojeda não apenas despertam uma espécie de perturbação nas leitoras e nos leitores, mas também permitem constatar que as respostas à opressão, quando igualmente extremas, mantêm o ciclo da violência em destrutivo e inescapável moto-perpétuo. Na literatura latino-americana contemporânea o ciclo ininterrupto da violência tem sido tratado para além da questão econômica e da liberdade expressiva. Tratadas literariamente, as violações da terra, dos corpos, dos direitos conquistados e da democracia indicam prognósticos aterradores de futuro.

2. A MEMÓRIA BRILHA NO ESCURO: DIMENSÕES DO DESTRE EM LILIANA COLANZI

Na coletânea de contos *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), a escritora boliviana Liliana Colanzi vai de La Paz à Goiânia, passando por um povoado amazônico não nomeado, e, nesse itinerário ficcional, suas narrativas acabam por delinear um território, uma espécie de noção abstrato-concreta atravessada por tensões e urgências identificadas às socieda-

37 “As meninas entendem isso, nós entendemos: sabemos distinguir o golpe da biologia. A morte vem do nosso ventre porque o que herdamos é sangue” (p.19).

des e às culturas latino-americanas. Essa identificação de traços que remetem ao cenário latino-americano corresponderia ao que Ludmer denomina “imaginação pública ou fábrica de realidade”, composição formada por “imagens e palavras, discursos e narrações, que flui num movimento perpétuo e efêmero” (2013, p.9). Seria dentro dessa dinâmica que a referida construção traçaria as suas formas.

O conto que dá nome à coletânea de Colanzi retoma o desastre Césio-137, ocorrido em Goiânia em 1987, e que se tornou o maior acidente radioativo fora de uma usina nuclear. Predominantemente narrado em terceira pessoa e a partir de uma linguagem objetiva, o conto alterna acontecimentos divulgados pela mídia a passagens ficcionais, algumas delas, narradas em primeira pessoa. São nas passagens narradas em terceira pessoa que o inusitado e o insólito irrompem, já que o distanciamento do ponto de vista permite às leitoras e aos leitores imaginarem a dimensão coletiva do desastre. É sobretudo a partir do narrador heterodiegético que o descaso e o despreparo das instituições são expostos, bem como a absoluta ignorância da população frente aos perigos que lhe cercam. O fragmento a seguir trata sobre os efeitos da radiação entre os primeiros afetados e sobre as reações iniciais dos habitantes de Goiânia:

Unos dijeron que había sido un feijão malo. Otros, que fue la insolación. Otros recordaron las aguas servidas bullendo de mosquitos y llamaron al instituto de enfermedades tropicales. Alguien dijo que había sido doña Lena, la santera que vivía en una casucha

armada con unos palos improvisados detrás del aeropuerto, y algunos quisieron ir a prenderle fuego a la casa. Eso les pasa por emborracharse hasta la madrugada, dijo la esposa de uno. [...]. Guarde reposo, dijo el doctor³⁸ (COLANZI, 2022, p.68).

Se a partir do fragmento já é possível entrever o despreparo e mesmo a ignorância dos cidadãos, que atribuem os seus males a uma pobre benzedeira, os efeitos do descaso institucional são desenvolvidos de modo mais contundente nas passagens narradas em primeira pessoa. No conto, as vozes homodiegéticas são assumidas por uma jovem que é impedida de voltar para a casa contaminada pela radioatividade, que perde o emprego e que é obrigada a se mudar para São Paulo – onde também será discriminada, por suspeitarem que ela possa ainda contaminar o entorno – ; por um cientista, que detecta os alarmantes níveis de radiação em um hospital de Goiânia; por uma mulher que, anos após o desastre, reflete sobre os perigos aos quais foi exposta; por um homem que, anos após o acidente radioativo, recorre à “santinha” Leide das Neves, menina de seis anos que se tornou a vítima mais notória do desastre.

38 “Alguns disseram que havia sido feijão estragado. Outros, a insoleção. Outros recordaram as águas servidas fervilhando de mosquitos e ligaram para o instituto de doenças tropicais. Alguém disse que havia sido a dona Lena, benzedeira que morava em um casebre feito de paus improvisados, e alguns quiseram ir até lá atear fogo na casa. É o que acontece com quem enche a cara até de madrugada, disse a esposa de um. [...]. Fique em repouso, disse o médico” (COLANZI, trad. B. Mattos, 2023, p.100).

Nas passagens narradas de modo homodiegético, portanto, é possível delinear a dimensão humana e individualizada de cada tragédia, já que nelas ficam evidenciadas a solidão e a desassistência às vítimas indiretas do desastre. No fragmento a seguir, narrado pela mulher que toma consciência dos riscos que correu, nos deparamos com uma passagem que não apenas revela o despertar da personagem, mas que também nos confronta com uma dolorosa constatação: a desmemória coletiva é algo a que, nós, mulheres e homens latino-americanos, fomos condicionados.

Dejé de pensar en lo sucedido. La ciudad creció muy rápido, se llenó de condominios y de barrios nuevos, de gente que llegaba de Bahía o de Maranhão con toda su familia y a la que lo que había pasado aquí no le importaba. Total, **acabábamos de salir de la dictadura y estábamos entrenados para olvidar**. [...]. Un día pasé por la calle 57 y vi un grafiti en una pared. Se trataba apenas de un dibujo, sin ninguna palabra escrita, pero cuando lo miré volvió a mí toda la historia, con todos los detalles.

Fue como si ese dibujo sin firma en una pared en ruinas le estuviera contestando a la época. [...].

Una tarde, [...], una sensación rara me hizo pararme en la calle 57. Al principio no supe qué era, apenas tuve la impresión de que algo faltaba o estaba fuera de lugar. [...]. Era el muro. El grafiti de la calle 57 no estaba, había sido cubierto por una gruesa capa de pintura todavía fresca. Nunca el color blanco me

había parecido tan brillante y tan siniestro³⁹ (COLANZI, 2022, p.329, grifo nosso).

Se estamos condicionados ao esquecimento, o pretérito não pode ser apagado e os seus vestígios podem retornar de formas insólitas – e, no caso do conto, resplandecentes. No final da narrativa, Devair, o dono do ferro-velho onde a cápsula de césio foi aberta (ocasionando a morte das quatro vítimas diretas do desastre⁴⁰), cintila, em decorrência da radioatividade, solitariamente, e termina os seus dias como “atração” em um culto evangélico. A “luz” radioativa de Devair satisfaz não apenas a curiosidade dos devotos: está à disposição de qualquer pessoa disposta a pagar para vê-lo:

En el centro del patio, Devair sentado con la cabeza baja, soñoliento y muy borracho. Y a su lado, el presentador de traje que contaba:

39 “Parei de pensar no ocorrido. A cidade cresceu muito depressa. Ficou repleta de condomínios e bairros novos, de gente vinda da Bahia ou do Maranhão com a família inteira e pouco interessada no que havia acontecido ali. Claro, tínhamos acabado de sair da ditadura e estávamos treinados para esquecer. [...]. Um dia passei pela rua 57 e vi um grafite em uma parede. Era apenas um desenho, sem nenhuma palavra escrita mas, quando olhei para ele, a história voltou à minha mente em todos os detalhes.

Foi como se aquele desenho sem assinatura em uma parede em ruínas respondesse àquele período. [...].

Certa tarde, [...], uma sensação estranha me fez parar na rua 57. De início eu não soube o que era, só tive a impressão de que havia algo errado ou faltando. [...]. Era a parede. O grafite da rua 57 não estava mais lá, havia sido coberto por uma espessa camada de tinta ainda fresca. A cor branca nunca me parecera tão brilhante e tão sinistra” (pp.105-107).

40 Os jovens Israel Batista e Admilson Alves de Sousa, funcionários de Devair; Maria Gabriela Ferreira, sua esposa; a menina Leide das Neves, sua sobrinha.

Señoras e señores, este hombre sobrevivió a la radiación, [...] y el oprobio y la tragedia. [...]. Señoras y señores van a ser testigos de un prodigio inigualable. [...]. Abran los ojos porque lo que van a ver no es para pusilánimes, [...]: el brillo de la muerte, la fosforescencia del pecado, el hombre que resplandece en las tinieblas⁴¹ (COLANZI, 2020, p.76).

Capitalizado por um charlatão, o “brilho da morte”, irradiado por Devair, resplandece nas trevas do esquecimento, nas sombras que insistem em encobrir a tragédia daquelas e daqueles que sofreram devido à falta de políticas públicas de prevenção e de mitigação de desastres. Solitário e estigmatizado, o personagem expia uma culpa que não é sua e que passa a ser, grotescamente, explorada por terceiros.

Em “Ustedes brillan en lo oscuro”, Liliana Colanzi explora os desdobramentos insólitos do desastre, desvelando ocultamentos do nosso passado recente. A partir do conto é possível entrever que, a despeito de todas as tentativas de acobertamento, as feridas do passado irradiam uma verdade que não pode ser totalmente apagada.

41 “No centro do pátio, Devair sentado de cabeça baixa, sonolento e muito bêbado. Ao seu lado, o apresentador de terno que contava:

Senhoras e senhores, este homem sobreviveu à radiação, [...], ao opróbrio e à tragédia. [...]. As senhoras e os senhores estão prestes a testemunhar um feito inigualável. [...]. Abram os olhos, pois o que verão não é para pusilânimes, [...]: o brilho da morte, a fosforescência do pecado, o homem que resplandece entre as trevas” (COLANZI, 2023, p.109).

3. A LEI DO VERME: “TERRÁRIO” (2023), DE IRKA BARRIOS

O conto “Terrário”, de Irka Barrios, exemplifica a incidência dos elementos do horror e das muitas acepções do insólito também na literatura brasileira, expressão comumente dissociada das literaturas latino-americanas. Narrado em primeira pessoa por uma personagem que se diz estéril, portanto, sem valor para o “bando”, o conto fala sobre a existência de mulheres cebola,⁴² nascidas em um terrário controlado por homens selvagens. Já nas primeiras linhas da narrativa, contudo, a protagonista revela o afastamento da sua condição inicial, de total servidão, por ter sido aceita pelo bando de homens brutais que comandam a sociedade distópica na qual a personagem (sobre)vive. A admissão da narradora-protagonista pelo grupo, no entanto, está condicionada a uma série de adequações. Testada reiteradamente pelo bando, a protagonista é submetida a uma série de provas de crescente complexidade. A verdadeira prova de fogo destinada à personagem, contudo, só é revelada, de fato, no final do conto. Sobre a sua admissão no grupo hegemônico daquela sociedade, a narradora-personagem revela:

42 As cebolas são os bulbos das liliales, plantas que, quando completam o seu ciclo de desenvolvimento, produzem flores exuberantes. Durante o crescimento das liliales os bulbos (as cebolas) ficam parcialmente expostos. A associação entre as mulheres e a hortaliça, no conto, nos parece ligada à ideia de que a cebola seria um organismo que não atingiu a sua plenitude, que não “floresceu”, devido às interferências externas, assim como as mulheres do terrário. O fato de o bulbo ficar parte sob a terra e parte exposto, parece convergir para a ideia de submissão e de vulnerabilidade as quais as mulheres do terrário estão condenadas.

Fui aceita no bando de Carlo. De saída me obrigaram a usar meias para simular o volume do pau e das bolas, também sugeriram faixas apertadas para esconder os peitos. Primeiro achei um horror, hoje até gosto. Faz com que me sinta mais parecida com eles (BARRIOS, 2023, p. 215).

Se em um primeiro momento chama a atenção o fato de a narradora tentar se distanciar de suas características femininas, nos parágrafos seguintes nos deparamos com as condições cruéis as quais as mulheres do terrário são submetidas, o que explicaria a rejeição da feminilidade pela protagonista. Na narrativa, a existência das mulheres sob o jugo do bando é uma condenação revelada por passagens surpreendentes:

Nascemos como cebolas, a cabeça afundada na terra. [...]. Dez anos se passam e então nossa área genital desabrocha. Rasga a terra, mostra-se inteira. Não há tempo para gozar a maturidade sexual, [...]. Não há um segundo de paz. Assim que o terrário projeta nossas genitais para fora, elas são imediatamente preenchidas.

Os homens do bando não esperam (BARRIOS, 2023, pp. 215–216).

Espécie de narrativa de formação desenvolvida em um universo frontalmente distópico, o conto de Irka Barrios exacerba a presença do *unheimlich*, do *siniestro* implicados ao desenvolvimento feminino, não apenas porque a narrativa hiperboliza a violência a qual as mulheres estão expostas na passagem da infância à maturidade. Sobre as mulheres do terrário

pesa mais um aspecto perturbador: “cultivadas”, as mulheres desse universo têm os seus referenciais maternos, fundamentais à diferenciação do Eu, suprimidos, o que impossibilita os seus respectivos reconhecimentos enquanto indivíduos. Nenhum dos referentes possíveis no contexto ficcional – a terra-mãe, generalidade continuamente explorada e violentada; os homens do bando, coletividade regida pela tirania –, permitem a constituição de um Eu.

Assim, ao final do conto, a narradora-personagem é confrontada por uma situação limite. Ela terá “cinco segundos” para decidir entre duas situações extremas: adotar a crueldade dos dominadores contra as suas semelhantes ou sujeitar-se à absoluta servidão a qual as mulheres cebola daquela sociedade distópica estão condenadas. No desfecho do conto, não sabemos qual decisão será tomada pela personagem, ainda que possamos, de certo modo, mensurar a pressão sobre os seus ombros e sobre a sua consciência:

Os homens se aproximam com a mulher cebola que acaba de ser capturada. Ela me olha e eu mantenho o contato. **Conheço-a muito bem, nos desenvolvemos lado a lado no terrário.** O cheiro de pólvora se impõe, a arma pesa. Meu queixo treme. Tenho cinco segundos para tomar a decisão (BARRIOS, 2023, p.218, grifo nosso).

Circunscrita entre a traição e a necessidade de sobrevivência, a protagonista é uma personagem ambígua e o fato de a narrativa ser finalizada antes de sua decisão derradeira mantém a dubiedade em torno do seu caráter. Contudo, não se pode ignorar que o universo distópico onde ela (sobre)vive

é regido pela brutalidade e pela selvageria voltadas, sobretudo, contra aquelas que não são portadoras do “verme” (representação da genitália masculina), contra aquelas desprovidas da capacidade “polinizadora”. Para escapar do mesmo destino das outras mulheres do terrário – o estupro; a gestação forçada; o centro de detenção, no caso das mulheres inférteis, e, na idade avançada, a execução pura e simples, na melhor das hipóteses – a protagonista precisa dar mostras do seu “valor” e de sua confiabilidade. Segundo a narradora, nem mesmo quando as mulheres cebola cumprem com a sua “função” reprodutiva, elas são poupadas da crueldade do bando:

E depois de tantas vezes gerar filhotes, chega o dia em que as mulheres expulsam o verme. **Não é um dia a ser comemorado, não há vislumbre de libertação.** Carlo não as perdoa, [...]. Se está de bom humor, ele as mata com um tiro na nuca, se bêbado, ele as entrega para a diversão do bando. São as piores caçadas, as velhas correm o quanto podem, tentam se esconder, escorregam, caem, [...]. Não sei de uma que tenha sobrevivido (BARRIOS, 2023, p.218, grifo nosso).

Em “Terrário”, Barrios erige uma distopia que hiperboliza a condição de assujeitamento das mulheres em uma sociedade absolutamente disfuncional, estruturada sobre convenções de gênero tão rígidas quanto desiguais. Uma das características da ficção distópica é a construção de universos desolados e de acontecimentos diegéticos desoladores, figurações que, extremadas, permitem a detecção de algumas das situações críticas do nosso tempo (cf. CAVALCANTI, 2007).

Não há uma “moral da história” no conto de Barrios, tampouco uma “restauração de espaços tempos utópicos, representando assim uma faceta mais visionária do/s feminismo/s” (CAVALCANTI, 2007, p.4), mas talvez um alerta sobre as proporções que o ódio contra as mulheres pode assumir. Talvez seja possível entender o conto como uma narrativa que enfatiza as implicações decorrentes dos atos de cumplicidade (e mesmo de comunhão) com o opressor. Se para a narradora a violência – praticada e/ou sofrida – é uma certeza, a sua decisão final poderá deixá-la em uma situação ainda mais precária e trágica, já que assassinar a sua semelhante a condenaria a uma solidão irreparável – talvez mais uma das faces do *siniestro* feminino.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a consideração dos contos de Ojeda, Colanzi e Barrios, escritoras contemporâneas oriundas de diferentes países latino-americanos, que além da época e da origem têm em comum o fato de as suas produções explorarem as muitas possibilidades críticas suscitadas pelos rasgos do horror e do insólito, é possível verificar que a ênfase sobre esse tipo de abordagem, ainda que não seja um fato novo entre escritoras, permite tratar as urgências do nosso tempo (a violência de gênero, a discriminação, o racismo, a luta de classes, os desastres ambientais) de forma interseccional. A adoção dessa perspectiva reitera a distância entre as autoras e aqueles nomes projetados pelo denominado *boom* sessentista, já que as produções das escritoras em crescente evidência se distanciam

das ilusões identitárias que moveram o fenômeno editorial do passado. Ainda que haja entre as manifestações do *boom* e a produção recente uma espécie de distanciamento quanto às motivações e aos enfoques adotados, o êxito editorial – no caso das autoras contemporâneas, ainda em processo – e o atravessamento do extraordinário aproximam as fabulações.

Convém retomar, no entanto, que a irrupção do extraordinário/inusual/inexplicável nas literaturas latino-americanas não está restrita à contemporaneidade e aos anos 1960. Seja nos relatos perturbadores de Horácio Quiroga, Leopoldo Lugones ou no terror que atormenta as personagens de Amparo Dávila – elementos que convergem com o gótico –, seja na estranheza das personagens “monstruosas” de Silvina Ocampo, ou ainda, nas fantasias do “mundo biblioteca” borgesiano, é possível inferir que os anacronismos e as irresoluções sócio-históricas que assombram os muitos países latino-americanos não sejam meras figurações narrativas, mas construções que, de dentro das páginas, espreitam e inquietam leitoras e leitores. As inquietações suscitadas pelas variantes do insólito talvez sejam elementos propícios para uma (re)avaliação do presente – ou ainda, para uma reflexão sobre a presença do passado no presente.

A quantidade expressiva de escritoras latino-americanas atentas aos rasgos do horror, do terror, do insólito, da distopia, portanto, parece revelar modos renovados de tratar problemáticas permanentes e de revitalizar tradições. Se *de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar*,

como revela Bolaño, as produções das autoras citadas permitem entrever o quanto essa problemática assume proporções hiperbólicas no caso das mulheres latino-americanas, sobretudo, no caso das personagens que representam os estratos mais pobres e não-brancos.

A incisividade com a qual as escritoras contemporâneas – aqui representadas por Ojeda, Colanzi e Barrios – têm tratado os assujeitamentos nas nossas culturas parece esboçar uma espécie de continente literário que, avesso à desmemória, à omissão e às tentativas de apagamento, não apenas reconhece, mas responde às verdadeiras violências partir do insólito e dos seus desdobramentos. Acompanhar a dinâmica que delinea esse (possível) território de convergências estético/ideológicas sob uma ótica feminina, perspectiva inclinada ao inusual e circunscrita à outridade, pode ocasionar a revitalização e a revalorização de tradições.

REFERÊNCIAS

BAREI, S. Dolores Reyes, *Cometierra*. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente. In: GOICOECHEA (org). **Miradas góticas: del miedo ao horror en la narrativa argentina actual**. Neuquén: Universidad Nacional do Comahue, 2021. pp. 37-44.

BARRIOS, Irka. Terrário. In: **Vespeiro**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

BOLAÑO, Roberto. El Ojo Silva. In: **Putas asesinas**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4857621/mod_resource/content/1/Bolano%2C%20Roberto%20-%20Putas%20Asesinas.pdf . Acesso em: 25/08/24.

CASTELLANO, Cristina. Poéticas feministas de la abyección en la literatura latinoamericana y del Caribe. **Revista del CISEN**, Salta, no. 2, vol. 3, Out. 2015, pp. 87-96. Disponível em: https://www.academia.edu/29269725/Po%C3%A9ticas_feministas_de_la_abyec-ci%C3%B3n_en_la_literatura_latinoamericana_y_del_Caribe. Acesso em: 25/08/24.

CAVALCANTI, Ildney. Às margens das margens, o futuro do futuro: o espaço-tempo utópico em *Body of Glass*, de Marge Piercy. **Anais do “XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura”**. Ilhéus/Bahia, 2007, pp. 1-13. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/ILD-NEY%20CAVALCANTI.pdf>. Acesso em: 25/08/24.

COLANZI, Liliana. **Ustedes brillan en lo oscuro**. Madrid: Páginas de Espuma, 2022. E-book Kindle.

COLANZI, Liliana. **Vocês brilham no escuro**. Trad. Bruno Mattos. São Paulo: Mundaréu, 2023.

CORTÁZAR, Julio. **Notas sobre el gótico en el Rio de la Plata**. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993. Acesso em: 25/08/24.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 147-163.

DARIO, Rubén. **Los raros**. Disponível em: <https://www.poderjudicial.gob.ni/centenario-dario/pdf/los-raros.pdf>. Acesso em: 25/08/24.

FRANÇA, Júlio. NESTARIZ, Oscar. Uma tradição obscura. In: **Tê-nebra: narrativas brasileiras de horror**. São Paulo: Fósforo, 2022. E-book Kindle.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Mónica Ojeda: quem é a autora de 'gótico andino' que explora medo e desejo na ficção e vem para a Flip. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04/11/23. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/11/04/monica-ojeda-quem-e-a-autora-de-gotico-andino-que-explora-medo-e-desejo-na-ficcao-e-vem-para-a-flip.gh.html>. Acesso em: 23/08/24.

GUTIERREZ, Rafael. Variações do insólito ficcional na narrativa hispano-americana. In: CORDIVIOLA, Alfredo *et al.* **Temas para uma história da literatura hispano-americana**. vol I. Porto Alegre: Letra1, 2022. pp.93-108.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa; GARZÓN, Ricard (org.). **Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España**. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina: una especulación**. Buenos Aires: Eterna Editora, 2010.

MACKEY, Allison. Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. **Revista CS**. Cali, n.36, Enero-Abril 2022, pp.247-287. Disponível em: https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/4773. Acesso em: 20/08/24. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>.

NALLIN, Alejandra. El gótico litoraleño em Selva Almada. In: GOI-COCHEA (org). **Miradas góticas: del miedo ao horror en la narrativa argentina actual**. Neuquén: Universidad Nacional do Comahue, 2021. pp. 77-84.

OJEDA, Monica. Sangue coagulado. In: **Voladoras**. Trad. Sílvia Massimini Félix. São Paulo: Mundaréu, 2023.

OJEDA, Monica. Sangre coagulada. In: **Las voladoras**. Madrid: Pá-

ginas de Espuma, 2020.

RAMA, Ángel (org). **Aquí: cien años de raros**. Montevideu: Arca, 1966.

RIBEIRO, Gustavo. Todos os nomes, o nome: arquivo e violência na cultura latino-americana contemporânea. In: PEREIRA, Antônio Marcos. RIBEIRO, Gustavo (org). **Toda a orfandade do mundo**: escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário, 2016. E-book Kindle.

SCHERER, Fabiana. El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo. **La Nación**, Buenos Aires, 12 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>. Acesso em: 20/08/24.

SEGATO, Rita. Las nuevas formas de la guerra en el cuerpo de las mujeres. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, vol. 29, no. 2, pp.341-371.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José. **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no ensino de literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

**TENSIONAMENTOS
NA FICÇÃO DE AUTORIA
DE MULHERES**

A ESCRITA COMO PROJETO OU O CICLO INICIAL: LÍDIA JORGE, UMA “CRONISTA DO TEMPO QUE PASSA”

Mauro Dunder, UFRN

Ao comentar a publicação, em 1980, do romance inaugural da carreira literária de Lídia Jorge (1946), o filósofo Eduardo Lourenço afirma que, em *O Dia dos Prodígios*, “os silenciados e silenciosos vão “dizer”, explorar esse silêncio mais fundo, dizerem-se, e dizerem-nos, como há muito não acontecia nas letras pátrias” (LOURENÇO, 1984, p. 15). Antes, Lourenço caracteriza a obra como um “romance que foi a *revelação* de um autor e de uma década” (Idem).

Em 2022, doze romances mais tarde, a escritora do Algarve publica *Misericórdia*, obra que, segundo a própria Lídia Jorge, foi escrita para atender a um pedido de sua mãe, falecida em 2020, no auge da pandemia de Covid-19. Nele, uma passagem chama atenção: a filha da protagonista, uma escritora, cria uma imagem para descrever o que julga ser seu lugar no mundo, fora da “mesa daqueles que fazem a História”:

Registo sobretudo como caem no chão as suas migalhas, cheiro-as, avalio-as, trinco-as, como-as às vezes, para saber de que se alimentam os que participam do banquete, e como vivem de migalhas os outros, os que ficam às tenças dos

seus actos e palavras. É aí que a sua filha se encontra, escondida, à escuta, debaixo da mesa. Uma espia da História, mais nada” (JORGE, 2022, p.94, grifos nossos).

Também sobre si, diz a personagem–escritora que nada mais é do que “um cão da História” (Idem), em uma atitude de confronto, de não–aceitação daquilo que é a noção de “verdade dos fatos” frequentemente atribuída à ciência historiográfica. Ainda que com 42 anos de distância uma da outra, a afirmação de Eduardo Lourenço e a passagem de *Misericórdia* constituem uma espécie de movimento circular, em que uma resgata e sustenta o que a outra estipula. Os “silenciados e silenciosos” que o filósofo percebe como protagonistas da obra inaugural reaparecem, reafirmam sua presença, na ficção de Lídia Jorge, desta feita com a imagem dos que “vivem de migalhas”, “os outros, os que ficam às tenças de seus [“os que participam do banquete”] actos e palavras”.

Nesse sentido, a declaração de Lourenço ilumina um trajeto a ser percorrido ao longo de toda a obra romanesca da autora: a busca das vozes que, “silenciadas” ou “silenciosas”, digam o que a historiografia não foi capaz de (ou não teve interesse para) trazer à tona, seja sobre Portugal no pós–25 de Abril (caso de *O Dia dos Prodígios*), seja sobre Portugal já quase na segunda década do século XXI (caso de *Misericórdia*), mas nunca apenas sobre Portugal, qualquer que seja o tempo em que se passe a trama. Os romances de Lídia Jorge, ainda que tenham Portugal como cenário e ambiente (com a notória exceção de *A Costa dos Murmúrios*, que, apesar de ter uma trama ambientada em Moçambique, está intimamente relacio-

nado com a história recente – mas não só – de Portugal), não se limitam a apontar e discutir questões relevantes para compreender a identidade lusitana (seja lá o que isso signifique), ou o cotidiano português; há sempre mais, é sempre possível (e necessário) olhar para mais longe, para fora das fronteiras do pequeno país do sul da Europa. Em diversos momentos, para fora até mesmo do continente europeu.

Tomem-se os quatro primeiros romances da autora – *O Dia dos Prodígios*, *O Cais das Merendas* (1982), *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) e *A Costa dos Murmúrios* (1988) – como o ciclo inicial de sua escrita, aquele em que se estabelecem as bases do que se desenvolverá na sequência, nos nove romances seguintes. Grosso modo, é possível perceber entre esses quatro livros alguns pontos de contato que indicam um trajeto a ser percorrido.

Em primeiro lugar (talvez a característica mais evidente da literatura jorgiana) os quatro romances apontam para uma escrita incomodada e incômoda, que desestabiliza narrativas correntes e estabelecidas como verdadeiras, seja pela historiografia, seja pelo discurso oficial do que a imprensa veicula por ordem e controle do governo de plantão, seja pelo senso comum. Em linhas gerais, é o que se percebe, destacadamente, no tratamento que se dá à Revolução dos Cravos em *O Dia dos Prodígios*, na discussão que se propõe sobre a tibieza da identidade portuguesa na sua aproximação com a Europa em *O Cais das Merendas*, no questionamento incômodo dos rumos do país depois da Revolução, subjacente à narrativa de *Notícia da Cidade Silvestre*, e na revisitação profunda que se faz da guerra colonial em *A Costa dos Murmúrios*.

Ainda sobre essa relação de tensionamento entre história e ficção na obra de Lídia Jorge, é possível ponderar que, a rigor, o primeiro movimento que se percebe nas obras do ciclo inicial é o de oposição entre o ideal de mudança que gera e que sucede o 25 de Abril e a manutenção inercial do estado das coisas.

Esse movimento surge em *O Dia dos Prodígios* na forma de um vilarejo cuja existência remonta a um passado medieval e idealizado, em torno do qual os habitantes de Vilamaniños organizam e mantêm suas vidas, e que habita o imaginário português desde sempre; em *O Cais das Merendas*, essa idealização tem seu foco desviado para o exterior, para uma concepção mitificada de uma realidade não-portuguesa, metaforizada, sobretudo, pelo próprio hotel, *locus* de passagem (ou, no pensamento de Marc Augé, o “não-lugar” quase por excelência), e pelas *parties* e suas regras de comportamento, que tentam substituir as merendas tão portuguesas; já em *Notícia da Cidade Silvestre*, é a situação socioeconômica de uma Lisboa depauperada pelos últimos anos do Salazarismo que faz o papel de se contrapor a todas as expectativas de mudança que a Revolução possa ter gerado, na figura de Júlia Grei, que vive de um irrisório salário como atendente de uma livraria, e de uma cidade precarizada, cuja decadência estética reflete a pobreza material (e não só), sinalizando a grande recessão que se instala em Portugal logo após a Revolução de 1974 e seus desdobramentos, notadamente os eventos políticos ao longo de 1975. Assim, nos três primeiros romances de sua obra, a escritora do Algarve aponta, com alguma clareza, que Portugal ainda espera – e não necessariamente se move para buscar – as mudanças que se fizeram necessárias ao longo do século XX

e que, em maior ou menor medida, instalaram-se como expectativas ligadas à instauração do estado democrático no país.

Ainda que seja em cenário distinto, a narração de *A Costa dos Murmúrios* também se pode vincular a esse eixo de tensionamento, neste caso, entre narrativas a respeito de uma realidade também conectada às circunstâncias que levaram ao 25 de Abril de 1974. No caso do quarto romance deste ciclo, as partes deste confronto ganham materialidade nos dois textos narrativos que compõem o romance, o conto “Os Gafanhotos” e, por assim dizer, o romance propriamente dito, com o qual estabelece uma relação de *mise-en-abyme*, uma vez que é a partir do ponto de vista de Eva Lopo, narradora do romance (mas não do conto), que os eventos descritos em “Os Gafanhotos” são recontados, comentados ou desmentidos.

Essa estratégia, ao mesmo tempo em que resgata a narrativa estabelecida para a guerra colonial e, concomitantemente, encadeia os eventos que serão os atos fundamentais do romance, questiona ambas, propondo ao leitor uma perspectiva estruturalmente diferente da anterior: Eva não conta o que lhe disseram, nem reproduz o que diz a voz oficial (governamental e da imprensa) que gera a historiografia; antes, oferece a quem a ouve (e lê, também em espécie de *mise-en-abyme*) o relato de quem *viveu* os eventos narrados.

Nesse sentido, é importante pensar no eixo que orienta esse percurso ao longo das obras: a construção e a complexificação dos atos de memória, fundamentais para compreender a evolução das transformações sociais e políticas de Portugal e do mundo. Na obra de Lídia Jorge, a *memória individual* das

personagens surge como contraponto a uma narrativa cristalizada no senso comum e na historiografia, por meio de um processo de catarse (às vezes coletiva), para desenvolver uma representação mais complexa e mais crítica dos caminhos sociopolíticos que Portugal adotou para si mesmo, especialmente na segunda metade do século XX. Enquanto em *O Dia dos Prodígios* é a Revolução dos Cravos o foco dessa revisitação por outras expressões de “memórias” que, ao mesmo tempo em que confirmam a ocorrência do evento histórico, enriquecem o que dele se pensa e se conhece, em *A Costa dos Murmúrios*, o evento em foco é a guerra colonial, particularmente em Moçambique, nos anos 60 do século passado.

A respeito da relação entre a memória cristalizada pelas narrativas oficiais ou oficializadas e a memória dos que viveram a rotina comezinha dos eventos, Margarida Calafate Ribeiro, em *África no Feminino* (2007), é categórica ao afirmar:

Este divórcio que hoje encontramos entre o que é a memória colectiva e a memória privada da Guerra Colonial prolonga um divórcio já havido nos tempos da guerra entre o discurso público sobre uma guerra silenciada e que oficialmente não existia e o conhecimento privado que dela tinham os portugueses mobilizados e as suas famílias (RIBEIRO, 2007, p. 15, grifos nossos).

Assim, é pelo processo de mobilização do que Ribeiro chama de *memória privada* que Eva desestabiliza a narrativa que constituiu, a partir do ponto de vista do discurso oficial (governamental) e da imprensa da época, a *memória histórica* que se tentou impingir como *memória colectiva*, em um pro-

cesso que aproxima a estratégia de composição do romance e sua relação com os eventos históricos daquilo que se cristalizou na teoria como *metaficção historiográfica*.

Mais do que discutir Portugal ou algum fenômeno da história portuguesa em específico, ainda que ela parta disso lá no início de tudo, em *O Dia dos Prodígios*, é possível perceber e sentir-se instado a pensar em questões que, ao fim e ao cabo, dizem respeito à experiência da humanidade neste planeta, principalmente no que se pode, a cada momento, chamar de contemporaneidade. Lídia Jorge é, acima de tudo, uma escritora “contemporânea”, no sentido etimológico do termo – é a produtora de uma obra romanesca em compasso “com” o “tempo”, o seu e o da sociedade Ocidental em que está inserida.

A escritora, que já se disse uma “cronista do tempo que passa”, propõe continuamente aos seus leitores que não se deixem adormecer pelo costume com as relações humanas e os caminhos (e descaminhos) que tomam na contemporaneidade, pensando e repensando o mundo ao seu redor, as particularidades daqueles que fazem, na materialidade da vida, a história dos grandes eventos históricos, portugueses ou não. Nesse sentido, é imediato perceber a agudeza das discussões levantadas pelos textos de Lídia Jorge a respeito do mundo contemporâneo como um dos traços constitutivos de sua escrita, tanto nos romances quanto nos contos ou, de modo ainda mais evidente, nas crônicas.

Outro traço que surge com os romances do ciclo inicial e vai se desenvolvendo de modo substancial ao longo da escrita dos nove livros seguintes (considerando-se que se está tratando, neste texto, apenas dos romances) é o uso marcan-

te da ironia como instrumento para estabelecer o incômodo mencionado antes, dois traços intimamente conectados entre si na tessitura dos textos jorgianos.

Tome-se como exemplo o trecho a seguir, de *O Dia dos Prodígios*, em que se dá a conhecer o momento em que soldados chegavam pela estrada e explicavam aos habitantes de Vilamaninhos o que havia sido o 25 de Abril:

[...]Mas um soldado. Particularmente bem feito, tendo sem dúvida nascido numa terra muito diferente. Começou a falar de cima do carro, agora parado no largo. Dizia coisas. Que tinha feito uma revolução, e que era preciso animar os espíritos. Porque tudo. Tudo. E abria os braços do salvador. Tudo iria ser modificado. Falava tão bem, que todos se encontravam encantados no timbre daquela voz. [...] Disse também o soldado formosíssimo, com flores a desfolharem-se nas abotoadeiras. Que era preciso que aquela terra se capacitasse que o tempo dali berda de tinha chegado. [...] O soldado falou de novo. Dizendo. Agora as injustiças vão ser reparadas. O tesouro público distribuído igualmente por todos. Porque nos move um ideal. Perfilhado por muita gente. E somos capazes de dar a vida pela teoria. Veja. Os vizinhos aproximaram-se para ver, no entanto, um dos soldados brandiu um objecto comprido, e os naturais, e ficados por Vilamaninhos, viram-se obrigados a recuar uns passos. [...] E o primeiro soldado disse [...]. Que aquela era a hora dos humilhados e oprimidos. E quem são esses? Perguntou Manuel Gertrudes. Quem são esses? E o soldado encheu o peito. Vocês. Vocês. São vocês (JORGE, 1995 [1980], p.180-182).

Várias são as estratégias textuais e discursivas de que Lúcia Jorge lança mão neste trecho da cena para situar o leitor histórica, geográfica e ideologicamente, bem como para caracterizar a relação que se estabelece entre os entes que participam do momento narrado. Metonimicamente, o *soldado* mencionado logo no início do excerto configura a própria chegada consubstanciada da Revolução dos Cravos àquele vilarejo, e traz consigo tudo aquilo que, no imaginário criado e sustentado pelo pós-25 de Abril, seriam as principais conquistas da insurreição para Portugal: revolução, liberdade, justiça, um ideal e, em uma chave um pouco menos abstrata, a distribuição igualitária da riqueza do país.

A leitura e a compreensão deste trecho do romance exigem que o leitor acione momentos anteriores da trama, em que se narra a chegada à aldeia das primeiras notícias sobre a ocorrência da Revolução. Naquela passagem, imagens como “sítio próprio onde dar de corpo”, “come[r] carne todos os dias da semana”, que guardam uma relação forte com a materialidade da vida cotidiana mais confortável e moderna, aparecem lado a lado com a de “luzes por todas as paredes das casas, a toda hora do dia e da noite”, ou de eletrodomésticos que fazem “o serviço por eles mesmos como se tivessem braços” (JORGE, 1995 [1980], p. 166), claramente fantasiosos em relação ao referencial de realidade no qual esses instrumentos (luzes e eletrodomésticos) se inserem. Essa incongruência, ao passo que constrói a ironia com que a narrativa olha para este momento histórico, aponta, de maneira inequívoca, que, para os habitantes de Vilamaninhos, esses elementos pertencem à mesma esfera de realidade, qual seja a das coisas que nunca foram

vistas ou experimentadas ali, assumindo um caráter tão mítico quanto o réptil alado que aparece no início da narrativa; a rigor, o réptil teria sido visto por Jesuína Palha, e isso, de certa forma, empresta a esse ente um grau maior de concretude e existência do que a ideia volátil de uma revolução.

No trecho citado, o mesmo deslocamento de sentido, também pelas vias da ironia, aparece nas escolhas semântico-lexicais e ortográficas da autora para a grafia das palavras-chave na descrição do 25 de Abril no imaginário português – “re vo lu ção”, “li ber da de”, “(in)jus ti ças”, “i de al”. Essa escolha sugere, em um primeiro olhar, a opção do soldado por uma fala didática, pausada, com efeito pedagógico para que as pessoas compreendam a importância do que se passou em Lisboa, um sítio distante não apenas geograficamente, mas, acima de tudo, como lugar de efetivo exercício do poder decisório sobre as vidas da população, como se se tratasse de um discurso professoral a um grupo de estudantes. Esse mesmo aspecto, entretanto, imprime à fala do soldado um tom infantilizador, redutor da plateia a um grupo de indivíduos imaturos ou, por extensão, incapazes de compreender o que se diz, a quem é preciso se dirigir com benevolência ou, por outra, com *condescendência*, com a *superioridade* de uma autoridade a seus comandados. Isso se reforça quando o soldado “abria os braços do salvador”, em evidente paralelo com a imagem de Jesus Cristo, aquele que, de acordo com a mitologia da religião, deu sua vida para salvar as de toda a humanidade pecadora.

Outro aspecto dessa ironia constitutiva do texto jorgiano no trecho dado está no diálogo final entre o soldado e o veterano da I Guerra Mundial Manuel Gertrudes, um dos habitan-

tes mais velhos do vilarejo. Uma primeira leitura pode ser a de identificar, nas perguntas do militar idoso, a imagem do alienado sociopolítico, aquele que sequer é capaz de reconhecer sua condição de “humilhado[s] e oprimido[s]” por anos de ditadura salazarista que chegaram ao fim com a Revolução dos Cravos. Essa leitura encontra lastro em dados da realidade portuguesa de 1974, entre outros, o do altíssimo índice de analfabetismo da população (há registros que apontam para um analfabetismo em torno de 30%, de acordo com o Censo de 1970), que a sustentam parcialmente, e, principalmente, o da manipulação, pelo regime, por meio de sua Comissão de Censura, das informações disponíveis nos órgãos de imprensa.

Em uma segunda leitura, alinhada a aspectos da construção do enredo e das personagens, o desconhecimento da realidade também pode ser percebido na forma como os soldados se relacionam com seus ouvintes aldeãos, principalmente se mantida a chave irônica de leitura. Quando, depois de todo um discurso sobre revolução, liberdade, justiça socioeconômica e ideais, as perguntas de Manuel Gertrudes deixam transparecer que a fala do soldado não ganhou sentido nenhum diante daqueles que o ouviam, metonimicamente representados pelo veterano de guerra, é como se o soldado (e, também metonimicamente, a Revolução) não conhecesse de fato seus ouvintes, suas vidas e, por extensão, a vida no interior de Portugal, no “Portugal profundo”.

É essa segunda leitura, desestabilizadora da ideia de um país de identidade uniforme que se libertou, por inteiro e da mesma maneira, de uma ditadura de quase cinquenta anos, que a narrativa de *O Dia dos Prodígios* coloca em xeque. Tal

procedimento desestabilizador – pela ironia, pela paródia ou por outras formas de reflexão metanarrativa – será retomado inúmeras vezes ao longo da carreira de Lídia Jorge, tanto em vários dos seus (até aqui) treze romances, quanto em diversos dos seus contos – citem-se aqui, apenas a título de ilustração, os contos “Marido” (de *Marido e Outros Contos*, 1997), “As Três Mulheres Sagradas” (de *O Belo Adormecido*, 2004) e “Branca de Neve” (de *Praça de Londres*, 2008).

O segundo romance da autora, *O Cais das Merendas* (1982), guarda também procedimentos estéticos e estilísticos que apontam para a mesma estratégia de questionamento, a desestabilização de imagens cristalizadas pelo senso comum ou pela historiografia por meio do discurso irônico. Nesse caso, a memória revisitada e revista pela narrativa é a da identidade nacional, profundamente ligada à ideia de um país orgulhoso de si e de sua história, nação autossuficiente – ideia essa resgatada, alimentada e sustentada, em tempos mais próximos ao da publicação do romance, pelo regime de Salazar, que apregoava a grandeza dos portugueses “orgulhosamente sós” (a rigor, essa fala do ditador, de 1965, referia-se aos soldados portugueses que combatiam na guerra colonial).

A esse respeito, Jane Tutikian assevera que

[o] *Cais das Merendas*, por sua vez, traz em seu substrato a ideia anterior de condição de marginalidade de Portugal em relação à Europa e à própria América. Aí, permanecendo fiel ao seu projeto de busca da identidade portuguesa, Lídia Jorge apresenta uma história centrada entre o real e o irreal na experiência de um povo sem memória e sem identidade próprias (TUTIKIAN, 1999, p. 93).

No plano da expressão, um dos traços mais marcantes da ironia com que a narrativa reconfigura a questão da identidade nacional, tão cara aos portugueses, é o uso recorrente, e em diversos contextos, de estrangeirismos, mais notadamente anglicismos explícitos, como escolha lexical para nomear o que poderia ser perfeitamente designado em português. Essa estratégia, inclusive, é apontada pelo narrador desde o princípio do romance, quando apresenta ao leitor alguns habitantes da comunidade da Redonda, principal cenário da trama. Desde o primeiro capítulo, é possível saber que, ali, guiadas por Zulmira Santos, as personagens realizam suas *parties*, palavra que toma o lugar da preterida (e bem portuguesa) “merenda”:

Come on, minha gente. Agora assim se diz, e vejam pelas revistas de todo o mundo a moda que nos chega de boeing pelo ar, apenas com dois dias de diferença, das grandes cidades como paris, a de um rio que corre às pontes, ou de londres, com um palácio de relógio certo. Magazines. [...] Party. Digam todos pá e digam ti. Como se estivessem a falar com um gargarejo de água na boca, toda a garganta empenhada no gesto como fazem as fadistas para o canto. [...] Era o primeiro party. [...] Aconteceu quando se chegou à conclusão de que aquele encontro não podia continuar a ser merenda. Porque merenda, como se disse, sempre lembraria o tempo das ceifas, por exemplo, quando a dor de macaco tanto apertava o rim, que apetecia uma pessoa morder as espigas que segava (JORGE, 2002 [1982], p. 12).

Ainda que, ao longo do século XX, Portugal se tenha distanciado da sua condição europeia como estratégia de do-

minação política do salazarismo, é para a Europa que o país olha, à guisa de espelho, quando, depois de 48 anos de ditadura e de isolamento orgulhoso, busca referentes que possam ser lidos como signos de desenvolvimento, ainda que isso gere uma ambiguidade inevitável nesse processo de “transição”, de país atrasado (das merendas) para país “desenvolvido” (o das *parties*), em que o uso de anglicismos (“Come on”, “Magazines”, “Party”) divide o cenário com referências a aspectos mais imediatamente identificados com o costume português. Lídia Jorge não escolhe qualquer elemento da cultura lusa. Estrategicamente, é ao fado, gênero musical profundamente ligado à imagem de Portugal no mundo, pelo menos desde meados do século XX, e à portuguesíssima interjeição “pá”, marcador inconfundível da oralidade lusitana, que ela recorre para marcar que, ainda que se usem termos estrangeiros, Portugal está no cerne do conhecimento de mundo de que dispõem aquelas pessoas para captar e buscar compreender o novo movimento cultural de que tentam se aproximar.

Essa ambiguidade vem acompanhada pelo jogo de imagens opostas entre si, criado pelo discurso do narrador quando textualiza o pensamento de Zulmira Santos: por um lado, a menção a *party* vem como parte de um conjunto de referências associadas a uma cultura urbana e moderna – Paris, com a Torre Eiffel à beira do Sena, Londres e o Big Ben, revistas de moda e a aviação que traz tudo isso “apenas com dois dias de diferença”; já a noção de *merenda* vem acompanhada das expressões que se referem a “o tempo das ceifas”, “dor de macaco” que “apertava o rim” e à sega do milho, marcadores inequí-

vocos de uma realidade agrária, lida pelo senso comum como signo de atraso social, econômico e cultural pertencentes a um país anacrônico e retrógrado.

Esse movimento pendular entre imagens de progresso e de atraso ganha contornos ainda mais irônicos quando, como bem nota Jane Tutikian, o leitor se dá conta do nome da personagem que seria, em termos teóricos tradicionais, o herói da trama:

Seu herói é um Sebastião Guerreiro, numa alusão irônica e melancólica ao outro Sebastião, o do mito do sebastianismo, o salvador que trará a Portugal o Quinto Império e a nova idade de ouro da humanidade. É a crítica ao processo de aculturação sofrido por um Portugal peninsular e periférico, marginal, na condição de nação abandonada por uma Europa madrasta (TUTIKIAN, op. cit., idem).

Das estratégias de construção do romance, essa talvez seja a que mais explicitamente configura a releitura irônica dos principais elementos constituintes da imagem que Portugal tem de sua própria identidade. Ao nomear como Sebastião a personagem masculina central da trama, atribuindo-lhe o sobrenome Guerreiro, Lídia Jorge, de maneira transparente, mesmo imediata, resgata aquele que é, sem muito espaço para dúvidas, o mito mais marcante da história do país, pelo menos desde o movimento da expansão marítima. Nesse sentido, convém resgatar a leitura que Eduardo Lourenço, em *“Psicanálise Mítica do Destino Português”* (2009 [1978]), e Miguel Real, em *A Morte de Portugal* (2008 [2007]), fazem deste mito e de como ele ganha materialidade no comportamento dos portugueses.

De acordo com Lourenço, o desaparecimento de Dom Sebastião em Alcácer-Quibir, em 1580, é o estopim para um dos maiores traumas da história de Portugal, a União Ibérica (1580–1640), momento em que o país viu, mesmo que em caráter mais simbólico do que prático, a soberania e a independência darem lugar ao domínio dos destinos lusitanos pelo seu inimigo histórico mais próximo geograficamente, a Espanha. Para o filósofo, três traumas ao longo da história (a fundação do reino, a União Ibérica, o *Ultimatum* inglês) marcam de maneira decisiva o modo como os portugueses compreendem sua presença no mundo, o que, conseqüentemente, interfere na maneira como o país age em relação a si mesmo e aos outros, inclusive na esfera das relações pessoais. Na hipótese formulada, o quarto trauma teria sido, após a Revolução dos Cravos, o esfacelamento do que restava da imagem de Portugal como império colonial após o processo de independência das ex-colônias africanas.

Como uma forma de desdobramento do pensamento de Lourenço, Miguel Real parte da discussão formulada em torno do conceito psicanalítico de “trauma” para, em uma extrapolação cuidadosa e baseada em eventos registrados pela historiografia, discutir os conseqüentes *complexos* que os traumas teriam gerado no comportamento português.

Segundo Real, os três traumas fundadores do “destino português” teriam gerado quatro complexos, sendo o quarto uma espécie de síntese dos outros três: o complexo *viriatino* (a atitude pautada pela crença em um heroísmo nato, em Portugal como “um país gerado exemplarmente no mais remoto dos tempos e contra as mais difíceis circunstâncias”), o *vieirino* (a certeza de que a vocação portuguesa é a de um grande império,

“nação superior às demais, sintetizada na majestática arquitetura do Quinto Império do Padre António Vieira”) e o *pombalino* (a ideia de que Portugal tenha de se aproximar da Europa a fim de se tornar “um país que, fracassado o sonho grandiloquente do Império, se lastima e se penitencia, considerando-se nação inferior, passível de máxima humilhação”). Combinados, poderiam ser encontrados no que o filósofo chama de *complexo canibal*, caracterizado por um comportamento de autodestruição, pensamento diacrônico que se manifesta em “um país mesquinho, venenoso e bárbaro, permanentemente ansioso de purificação ortodoxa”, de que seria exemplo mais recente a força da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) no Estado Novo, bem como a guerra colonial (1961-1974).

À luz dessas teorias, os dois primeiros romances do ciclo inicial da obra de Lídia Jorge podem ser lidos como a ficcionalização dos traços comportamentais portugueses frutos desse sistema complexo de *traumas* e *complexos*. No caso particular de *O Cais das Merendas*, é o mito sebástico que marca presença, não apenas na referência explícita do nome de uma das personagens centrais (referência, uma vez mais, irônica: o apelido de Sebastião Guerreiro é, comicamente, “Sebastianito Cagaça”), mas, principalmente, pela relação de uma parcela do povo português com sua própria imagem: os habitantes do povoado da Redonda, enxergando sua tradição histórica e cultural como signo de inferioridade diante do que a modernidade pode significar, busca em um referencial externo o modelo de comportamento que, em sua perspectiva, o aproximará de seu lugar merecido: é a consubstanciação ficcionalizada do complexo *pombalino* de que fala Miguel Real.

Assim, por meio da releitura transgressora que faz das esferas cultural, socioeconômica e histórica da realidade portuguesa pós-1974, a narrativa de *O Cais das Merendas* deixa entrever a complexidade de um processo de transformação por que Portugal, naquela altura, anseia passar, ainda que, a rigor, não esteja apenas aí a solução de problemas mais urgentes, como a crise econômica, a pobreza e o atraso técnico e tecnológico herdados do salazarismo. Assim, a atitude dos moradores da Redonda diante de sua própria cultura é marcada por artificialidade, em um tipo de verniz que reveste madeira corroída, como se deixar de lado as tradições, inclusive linguísticas, e adotar acriticamente modos e posturas resolvesse essas questões em suas camadas mais profundas.

Em *Notícia da Cidade Silvestre*, o Algarve agrário, rural e que epitomiza o atraso salazarista em suas contradições dá lugar à Lisboa do final dos anos 70 e início da década de 80. Apesar do deslocamento espacial, a discussão da crise de identidade por que passa o país, motivada, em grande parte, pela profunda crise política que segue os eventos de 1975 em Portugal e pela crise econômica que, herdada dos estertores do salazarismo, se aprofunda no cenário instável dos primeiros momentos do regime democrático, mantém-se como centro da trama jorgiana.

Nesse sentido, um dos recursos de construção de que Lúcia Jorge lança mão é a mudança de ponto de vista sob o qual se constitui a imagem de Lisboa no romance. Sobre isso, Lília Botelho afirma que

A narração leva a cabo uma desconstrução da visão tradicional e literária de Lisboa, ao mesmo tempo

em que inverte o olhar exclusivamente masculino de Carlos da Maia ou de Bernardo Soares. Júlia Grei, a viúva pobre que luta pela sobrevivência, não anda pela cidade, a não ser quando sobe apressadamente ao Chiado, todos os dias, para ir trabalhar em uma pequena livraria, volta à casa de elétrico, não frequenta o Martinho da Arcada, nem o A Brasileira, apenas um desconhecido “Bar Aviador”, ou os restaurantes medíocres na periferia. A cidade é descrita por uma mulher e é vivida por mulheres, gira em torno do universo feminino. Tampouco se segue a tópica da “Lisboa menina e moça”, a cidade castiça das casas de fado e da saudade. A autora dá voz à cidade proletária das casas baixas, cujas ruas cheiram a comida, onde as prostitutas se amontoam à beira do rio, os traficantes fogem da polícia e a degradação mina os bairros pobres (BOTELHO, 2009, s/p, tradução livre).

A partir da leitura proposta por Botelho, duas chaves de leitura podem ser acionadas para compreender como a narração de *Notícia da Cidade Silvestre* desestabiliza ironicamente a narrativa do senso comum sobre Lisboa – e, metonimicamente, sobre Portugal: a visão de uma mulher sobre a cidade e os fenômenos que nela observa e a adoção de um ambiente periférico que não corresponde à imagem de Lisboa comumente veiculada. Em uma tradição literária como a portuguesa – e não só –, trata-se de fatores que não devem ser desconsiderados quando se discutem processos de deslocamento do pensamento e do conhecimento que se tem sobre a sociedade.

A respeito do ponto de vista feminino, na narração e na autoria, Isabel Allegro de Magalhães, no capítulo introdutório

a *O Sexo dos Textos* (1995), depois de extenso levantamento de romances escritos após 1974 por homens e mulheres, estabelece a hipótese (a nosso ver, bastante plausível) de que, a despeito de inegáveis semelhanças estruturais (nos planos sintático e semântico-lexical, por exemplo), residiria no que ela chama de *ponto de vista* a diferença fundamental entre a literatura produzida por homens e a escrita por mulheres. Antes de mais, é preciso pontuar que “não é possível separar águas com clareza; [...] não existem dois pólos distintos definidos pelo sexo de quem escreve. Poderemos é eventualmente falar de um sexo dos textos, ou seja, falar de tendências predominantes na escrita” (MAGALHÃES, 1995, p. 23).

Isso posto, segue Magalhães, ao comentar a escritura de três romances sobre a guerra colonial por homens e mulheres (entre eles, *A Costa dos Murmúrios*):

Quando confrontados com os de autoria masculina, verificamos uma diferença iniludível não só nos matizes da matéria abordada como no ângulo da sua observação, a ponto de sermos levados a perguntar-nos se efectivamente se trata da mesma guerra. Não é minha intenção aqui, como é óbvio, comparar estes romances com qualquer dos outros sobre a mesma matéria e de autoria masculina (E há pelo menos dez). No entanto, parece-me possível dizer que nenhum deles é tão ousadamente crítico da guerra e suas circunstâncias como os escritos por mulheres (Op. cit., p. 29).

É possível extrair, tanto do comentário de Botelho quanto das leituras de Magalhães, a ideia de que ser mulher em uma sociedade patriarcal vai inevitavelmente resultar em uma ex-

periência de mundo bastante diferente da masculina, o que viabiliza para a literatura de autoria feminina, por meio da ficcionalização, a discussão crítica de aspectos tradicionalmente negligenciados pelos autores, em função da acomodação de sua experiência ao formato patriarcal do mundo. Em outras palavras, a *desestabilização* das certezas e das narrativas cristalizadas pela tradição encontra, na autoria feminina, terreno fértil para provocar e, assim, abrir espaço para novas possibilidades de mundo, por meio do *incômodo* de seu olhar e de sua voz historicamente silenciada.

Nessa altura, tinha conhecido Lisboa duma forma diferente, e assim, os mesmos becos tortuosos e velhos que sempre me tinham evocado uma história poética e antiga pareciam-me agora cárceres com malvas à janela, onde se poderia ficar preso para sempre ao bafio do chão, um só pé assente com os cogumelos no estrume. As roupas brancas que aí tinha visto alvejar, e sempre me tinham parecido lençóis de linho, achava no momento serem ceroulas pardas, coisas macabras de pobreza, mostrando-se da cintura para baixo (JORGE, 1994 [1984], p. 31).

Neste momento, Júlia Grei desconstrói, por meio do confronto direto entre imagens – de um lado, “uma história poética e antiga” e “lençóis de linho”; de outro, “ceroulas pardas” e “coisas macabras de pobreza” – uma imagem de Lisboa cristalizada pelo senso comum, a da beleza na simplicidade pobre e humilde do morador da cidade, imortalizada em inúmeras letras de fado, por exemplo.

Aqui, como o “cão da História” sob a mesa do banque-
te dos poderosos e ricos, a voz narrativa aponta claramente
para um processo de degradação consubstanciada em ima-
gens constituídas por escolhas lexicais bastante impactantes.
Em lugar de manjericos, cantigas e amores em águas-furtadas
(afinal, isso “Cheira a Lisboa”), aqui aparecem o “bafio do chão”,
os “cogumelos no estrume”, as “ceroulas pardas”, signos ine-
quívocos do estado de pobreza a que grande parte da popu-
lação lisboeta a viver fora do centro da cidade está submetida.
É a voz das margens, que ganha vida na ficção pela voz de uma
mulher, criada, por sua vez, por outra. Vozes marginalizadas,
como a de uma mulher, a serviço do deslindamento do que
tradicionalmente não se mostra, e que, durante o longo pe-
ríodo do salazarismo, mais do que escondido, foi romantizado
sistematicamente, como política de Estado.

Grosso modo, esse processo de desestabilização de uma
tradição narrativa – seja a do senso comum, seja a evocada por
Lília Botelho ao mencionar Carlos da Maia e Bernardo Soares,
seja a herdada da historiografia e dos discursos institucionali-
zados durante o governo de Salazar e Marcelo Caetano – cons-
titui também um procedimento irônico, na medida em que tra-
balha com a *subversão* de imagens e ideias. Assim, é possível
afirmar que, ao longo dos romances do ciclo inicial, Lídia Jorge
lança mão de recursos composicionais, linguísticos e textuais
de diversas ordens para consubstanciar o projeto de escrita a
que se propõe.

Na esteira do pensamento de Isabel Allegro de Maga-
lhães, é possível compreender *A Costa dos Murmúrios* como
um romance que, por meio de um procedimento metaficcional,

acrescenta um fio a mais à tessitura da narrativa da memória em torno de uma das passagens mais violentas e traumáticas (para Freud e Eduardo Lourenço) da história recente de Portugal. Lançado em 1988, 13 anos depois da oficialização da independência de Angola, último passo oficial de Portugal para o fim do império colonial, o romance se passa na cidade da Beira, nos anos 60, e parte de um episódio específico, a morte por envenenamento com álcool metílico de diversas pessoas negras em Moçambique, na altura em que se desenrolava a guerra.

Em que pese o fato – amplamente conhecido – de que a autora viveu um período em Moçambique como esposa de um oficial da Força Aérea Portuguesa, *A Costa dos Murmúrios* é uma obra em que a questão da *manipulação* da memória – e da relevância dos dispositivos de memória para o não-apagamento de eventos – é um dos elementos fulcrais. Sobre isso, assevera Raquel Trentin que

[o] texto de Lúcia Jorge defende, assim, que a *memória*, ao retornar no tempo, resgata os *murmúrios*, os *sopros* que restam de uma *vivência*. Antes do Nada se impor, tenta resgatar as vozes que estão à beira de extinguirem-se. Atenta, portanto, para o fato de que é necessário testemunhar, falar, rasgar o silêncio *para que os acontecimentos não deixem de existir* (TRENTIN, 2004, p. 31, grifos nossos).

É possível, então, inferir que, entre os romances que constituem este primeiro ciclo da escrita jorgiana, *A Costa dos Murmúrios* é aquele que, de maneira mais explícita, se aproxima do conceito de *metaficção historiográfica*, uma vez que o compromisso aqui não é apenas o de resgatar e registrar a

história (como já se propõe a fazer a historiografia, ou como tentou fazer, no campo da ficção, o romance histórico do século XIX), mas o de, a partir da mobilização de mecanismos constitutivos do texto literário, questionar e modificar o alcance dessas duas formas de discurso, o ficcional e o historiográfico, tornando mais complexa a representação de eventos da materialidade histórica, acrescentando-lhes perspectivas e pontos de vista. Eva Lopo, protagonista e narradora, ao comentar “Os Gafanhotos”, conto com o qual o seu relato se relaciona em *mise-en-abyme*, oferece ao leitor não apenas o metadiscurso, mas uma reflexão essencial para compreender o espírito da obra e, conseqüentemente, da obra romanesca de Lídia Jorge:

Definitivamente a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n’Os gafanhotos só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes [...] as curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d’Os gafanhotos, serão tão inúteis [...] a verdade deve estar unida e infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque se não explodiria – disperso e irrelevante, escorregando literalmente, como sabe, para local nenhum (JORGE, 1988, p. 85).

Ao dizer que “a verdade não é o real”, Eva desconstrói, perante quem a ouve (e, principalmente, lê) uma afirmação que pode perfeitamente ser lida, de forma inocente e até leviana, como tautológica – a noção de “verdade” costuma ser frequentemente imiscuída com a noção de “realidade” como materialidade dos eventos. Essa declaração, primeiro passo para a desestabilização de uma narrativa instituída e cristalizada,

exige da narradora o estabelecimento da distinção entre esses termos; se “a verdade não é o real” porque ela “deve estar unida e infragmentada”, uma narrativa linear, com começo, meio e fim bem delimitados, uma sucessão de eventos perfeitamente alinhada cronologicamente, garantindo a evolução de um enredo, como “Os Gafanhotos”, pode até corresponder à “verdade”, mas, certamente, não corresponde aos fatos do “real”, que “pode ser – tem de ser porque se não explodiria – disperso e irrelevante”, fragmentado, pois.

Assim, pode-se inferir que, para Eva Lopo (e, dentro do projeto que se tenta compreender neste texto, para Lídia Jorge), a noção de fragmentação é o elemento norteador para a apreensão do “real”: fatos dispersos, vividos e testemunhados por diferentes perspectivas de pessoas socioeconomicamente localizadas em estratos e posições distintos, em momentos diversos, oferecem uma possibilidade de compreensão mais profunda do que um evento pode ter sido. Essa multiplicidade de vozes e visões guarda uma complexidade inerente à própria natureza múltipla e fragmentada da experiência humana, muito mais próxima de um caleidoscópio do que de uma linha reta do tempo.

No entanto, é preciso ressaltar: a narração de Eva Lopo diz respeito ao “real” compreendido no universo das personagens e dos eventos de *A Costa dos Murmúrios*, dentro do recorte temporal no qual se dão os eventos da trama do romance, em que pese o fato de que há, nesta narrativa (como, de resto, em todas elas, em maior ou menor grau), referenciais da materialidade histórica como pano de fundo do ato criativo. Por meio de procedimentos de *criação artística*, Lídia Jorge inspira-se

no “real”, extraído da “verdade” ou da experiência pessoal, para delinear possibilidades de eventos ligados à presença portuguesa em África, notadamente durante os anos da guerra de libertação, a fim de “recontar” a história da ação portuguesa na guerra. Essa é a essência da *metaficção historiográfica*, deslocar o estatuto de “verdade” da narrativa historiográfica, desestabilizando-lhe o discurso cristalizado.

A fim de alcançar esse objetivo, a escritora do Algarve utiliza o ponto de vista da mulher (ela mesma ou não) que, como acompanhante de um militar à zona de guerra, deparou-se com situações e ocorrências tradicionalmente negligenciadas pelas formas institucionais de registro desses eventos. O romance de Lídia Jorge conta, por assim dizer, “a história que a História não conta”:

[...] ninguém podia indicar se era grandiosidade ou mesquinhez o impulso das pessoas que degolavam as cabeças das outras e as espetavam em paus, e as agitavam em cima das habitações dos próprios degolados [...]. Desse modo, Luís Alex, nem sequer era insigne – apenas um bravo que cortava cabeças e as enfiava num pau, subia às palhotas e ameaçava a paisagem, como os melhores de entre os Godos, os Árabes, os Hunos (JORGE, 2004 [1988], p. 151).

Ao elaborar ficcionalmente a narrativa da guerra, *A Costa dos Murmúrios* traz à baila um aspecto do conflito que dificilmente será encontrado nas narrativas oficiais e institucionais (incluam-se aí os manuais escolares): o grau de violência e desumanização a que foram submetidas as pessoas negras (as “outras” pessoas, as que tinham as cabeças arrancadas, “os

próprios degolados”) em África durante a presença portuguesa naqueles territórios. Claramente, o romance não discute, ao menos na superfície, os mais de quinhentos anos de colonização e tem foco no que ocorreu durante os anos de 1961 e 1974, ainda que essa discussão possa ser feita por extensão do tema da obra.

É preciso notar, entretanto, que a desumanização não vitimou apenas as pessoas negras em África – inquestionavelmente, os mais prejudicados não apenas durante a guerra, mas, a rigor, ao longo de todo o período em que os portugueses estenderam seu império pelo continente africano. Os soldados, as “pessoas que degolavam” os que se lhes opunham e “espeta-vam” suas cabeças “em paus, e as agitavam”, também passam, no romance de Lídia Jorge, por um processo de desumanização, de perda de traços como empatia, cuidado, remorso ou arrependimento. Luís Alex, que chega à África como um estudante de Matemática, com sonhos e projetos, que se casa com Evita e sente por ela desejo e algum afeto, vai sendo paulatina e profundamente despido de tudo o que, em um primeiro momento, o caracteriza para se transformar em um instrumento de guerra, “apenas um bravo que cortava cabeças e as enfiava num pau, subia às palhotas e ameaçava a paisagem”.

A passagem dada traz marcas textuais – notadamente no âmbito das escolhas lexicais – que acentuam o caráter destabilizador da narrativa jorgiana em operação na trama de *A Costa dos Murmúrios*. Ao descrever as ações dos militares portugueses, aquelas que não se distinguiam entre “grandiosidade” ou “mesquinhez”, a narradora utiliza palavras marcadamente de cariz popular, que funcionam como uma espécie de índice de

brutalidade e rudeza: em uma gradação decrescente, as “pessoas” (os que matam) passam a ser “outras” (os que são mortos), que passam a ser “cabeças” e são agitadas no alto de casebres, como bandeiras empunhadas e movimentadas em um território conquistado, processo que marca na materialidade do texto o processo de desumanização de que se falou antes.

Esse movimento narrativo-textual ganha intensidade com a utilização de formas verbais como “degolavam”, que se transforma, adiante, em simplesmente “cortava”, “espetava” e “enfia-va”. Da mesma forma, o uso do termo “pau”, em vez de “espada”, “haste” ou “mastro” despe as ações dos militares de qualquer possível aura de superioridade ou de “grandiosidade”. Mais uma vez, a ironia de Lídia Jorge dá as caras sutilmente: o leitor mais atento já deu o veredito: não é de “grandiosidade” que se fala, mas de uma “mesquinhez” com provas concretas como cabeças espetadas em paus. Coroam esse processo semântico-lexical de construção da ironia as referências a povos cuja história foi marcada pela violência de diversas batalhas de conquista, o que os tornou, na historiografia e no trecho dado, sinônimos irônicos de “grandiosidade”, como os Godos, os Árabes e os Hunos, popularmente conhecidos, sem grandes preocupações de exatidão epistemológica, como “povos bárbaros”.

Da sofisticada matemática ao barbarismo da degola, o percurso de Luís Alex é o instrumento por meio do qual Lídia Jorge denuncia que, ao lado do tremendo horror do assassinato de negros africanos, também ocorreu a barbarização dos jovens portugueses, enviados aos milhares para a África para morrer em nome de um império que, ao se pretender eternamente grande, provou-se capaz das maiores mesquinhezes.

Por fim, é preciso reafirmar: a grande força do romance jorgiano reside em um conjunto de elementos que, caprichosa e talentosamente combinados, resultam em uma escrita provocativa, desestabilizadora, indignada, movente, que, afinal, requer de quem a produz a vivência da marginalidade – ainda que seja europeia e branca, atualmente de classe média-alta, Lídia Jorge é, e sempre será, uma *mulher* em um *patriarcado*, e é dessa experiência cotidiana socialmente marcada que extrai o impulso para a provocação, a desestabilização e a indignação que podem, como sempre em literatura, provocar o movimento que transforme a materialidade do real. É esse o encantamento que, há quarenta e seis anos, tomou forma em um livro mágico, capaz de impressionar, ao mesmo tempo, nomes como Vergílio Ferreira, Eduardo Lourenço e Maria Teresa Horta. É esse o encantamento que, há oitenta anos, move Lídia Jorge a ser, e a seguir sendo sempre, uma “cronista do tempo que passa”.

Como foi possível ver no discurso que dirigiu à nação em 10 de junho de 2025, em solenidade pelo Dia de Camões e das Comunidades Portuguesas, Portugal pode contar sempre com o olhar arguto e inquiridor de uma das escritoras mais talentosas da história da literatura nacional, do século XX e de todos os tempos, aquela que, ao dizer que escreve “para não esquecer, apenas para não esquecer”, deixa muito claro que não se trata apenas de não permitir o apagamento de memórias pessoais e íntimas. Lídia Jorge escreve para que nenhum português, nenhum cidadão do mundo, ninguém que tenha lido seus livros, esqueça.

REFERÊNCIAS

- AGUSTÍ RANGEL ANTAS BOTELHO, Lília. Cidade Silvestre, Ciudad Salvaje: Lisboa en una novela de Lília Jorge. **Ángulo Recto: Revista de Estudios Sobre La Ciudad Como Espacio Plural**. nº 0. Madrid: Universidad Complutense, 2009. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen0/varia01.htm>>. ISSN: 1989-4015> Acesso em 02.nov. 2025
- JORGE, Lília. **O Dia dos Prodígios**. 7ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- JORGE, Lília. **O Cais das Merendas**. 6ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- JORGE, Lília. **Notícia da Cidade Silvestre**. 10ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- JORGE, Lília. **A Costa dos Murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- JORGE, Lília. **Misericórdia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2022.
- LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. **Colóquio-Letras**. nº 78. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 7-16
- LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise Mítica do Destino Português. **O Labirinto da Saudade**. 6ª edição. Lisboa: Gradiva, 2009, p. 17-62
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O Sexo dos Textos: Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina. **O Sexo dos Textos e Outras Leituras**. Alfragide: Editorial Caminho, 1995, p. 15-50
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. Os murmúrios de uma vivência: a desmistificação de uma identidade. **Fragmentum**. nº 8. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2004, p. 30-41
- REAL, Miguel. **A Morte de Portugal**. 2ª edição. Porto: Campo das Letras, 2008.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. **África no Feminino**: as mulheres portuguesas e a guerra colonial. Lisboa: Edições Afrontamento, 2007.
- TUTIKIAN, Jane. Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lília Jorge e Orlanda Amarílis. **Via Atlântica**. nº2. São Paulo: FFLCH, USP, 1999., p. 90-97.

ALGUMAS FACES DA MATERNIDADE EM NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

Monica Chagas da Costa, UFSM

1. DESFIANDO OS AMORES DAS NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

“já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.”

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa – *Novas Cartas Portuguesas*

O exercício da paixão é o cerne das *Novas Cartas Portuguesas*. No entanto, impõe-se a pergunta: que paixão é essa? Será possível restringi-la a apenas um modo? Um tipo? Talvez seja possível vislumbrar uma resposta na escrita das célebres três Marias. Na Segunda Carta III, elas nos dizem: “Também ainda não sabemos o que inventar; como abandonar essa definição pelos limites, como inventar amor que reconheça todos os abismos” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 53). Parece que as paixões que se desenrolam no romance são aquelas que nos pedem que abandonemos um pouco as definições por limites e reconheçamos os abismos do amor que se impõem.

A obra de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa foi publicada em 1972, já no declínio da ditadura salazarista que dominava o cenário português desde a década de 1930. O texto, assinado por três escritoras abertamente feministas, é um compilado de cartas, poemas, ensaios e ficções que nunca foi atribuído a nenhuma delas individualmente, como elas mesmas solicitam: “que/quem amar agora o que fazemos não seja dividido a dividir-nos” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 55). A ruptura radical com uma versão da autoria individualizada empresta caráter de moiras às três escritoras, tecendo fios dos destinos que amarram as histórias das mulheres portuguesas, seus prazeres, suas dores, seus amores, suas lutas. A obra toma como ponto de partida a figura de Mariana, a das *Cartas Portuguesas*, a freira enclausurada no convento de Beja que, no século XVII, teria derramado sua paixão pelo Cavaleiro de Chamilly em cinco cartas que ficariam conhecidas mundialmente por sua voz singular e intensa frente ao abandono amoroso. Mariana é, para as três Marias, figura matricial e produtiva, que encontra eco nas Marias Anas, Marias, Monicas, e tantas outras mulheres – e até alguns homens – que oferecem suas vozes nos textos caleidoscópicos das *Novas Cartas*. Porém, como ressalta Anna Klobucka, o arranjo dessas diferentes vozes, através da “ação corrosiva da paixão”, resulta em uma “revisão profunda das fórmulas de relação comunitária por esta ação atingidas” (2012, p. 46). Ou ainda:

A tradução do discurso monofónico da paixão individual, veiculado nas *Lettres portugaises*, para o discurso polifónico da comunidade apaixonada nas *Novas Cartas Portuguesas* produz efeitos comple-

xos no que concerne às fórmulas de relação (seja ela familiar, amorosa e ou comunitária, homo- ou heterossocial) que se estabelecem entre os sujeitos e personagens intervenientes nestes textos (Klobucka, 2012, p. 43).

Isto é, é na materialidade do discurso sem origens bem definidas, nem limites bem delineados (seja em termos de temática ou de elocução), que as paixões marianas se desdobram, que desorganizam e reorganizam os modos de relação interindividual, e que oferecem novos sentidos permanentemente frescos mesmo depois de mais de cinquenta anos da publicação. Um dos elementos que é desestabilizado por essa rede polifônica de sentidos construída pelas *Novas Cartas* é a maternidade. Seja em sua expressão mais primeva na corporalidade experimentada no corpo gestante, seja em sua negação radical via diferentes cenas de abortamento, seja nas ligações transgeracionais que se estabelecem entre os diferentes sujeitos e personagens que vão tomando a palavra, a maternidade é uma das paixões que surge do abismo. A dimensão abismal é dada tanto por sua imposição enquanto norma de gênero, em uma sociedade pautada por valores conservadores e restritivos, quanto, de outro, por sua dimensão de mistério cheio de possibilidades e de descobertas (nem sempre agradáveis). Este estudo propõe-se a investigar os diferentes significados da maternidade no romance de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, atentando para o potencial polissêmico e ambivalente que o texto oferece em seu tratamento da temática.

2. UMA CIRANDA DE MÃES, TIAS, FILHAS E SOBRINHAS

Ao retomar a figura de Mariana Alcoforado, a obra nos oferece não mais Mariana falando sozinha de seu apaixonamento, mas uma comunidade que reúne muitas outras mulheres, se desdobra sobre si mesma e expõe algo que é da ordem do sem limite. Talvez seja extremado falar de ordem: por mais que o texto possua um fundo de projeto comunitário, o estabelecimento da ordem – e aqui se contém também a ordem familiar – é parte daquilo contra o que essas vozes se voltam. Ainda é Klobucka que afirma que “o ímpeto apaixonado das *Novas Cartas* visará denunciar e abalar os princípios epistemológicos que dão consistência às estruturas da família patriarcal e dos organismos políticos fundados sobre o princípio da dominação masculina” (2012, p. 45).

Klobucka não está sozinha ao reivindicar a ligação da Mariana de *Lettres Portugaises* com as personagens de *Novas Cartas Portuguesas* a partir da lógica tensa entre vinculação e crítica de uma genealogia. Vinculação, porque retomada de uma voz que se dispersa em muitas; crítica, porque as estruturas extremamente claras de dominação masculina de Alcoforado sofrem resistência e são, por vezes, desconstruídas pelas autoras do século XX. Por sua vez, Hillary Owen e Claudia Pazos-Alonso (2011) argumentam sobre como a figura de Mariana retoma outra personagem canônica da literatura ocidental, a Antígona, para demonstrar como uma genealogia propriamente literária é articulada dentro da obra. Tensionando a leitura de Luce Irigaray e Judith Butler sobre Antígona, Owen (2012) afirma que para Irigaray, a diferenciação sexual está calcada em uma ética mais ampla que a definição hegeliana que en-

xerga a mulher como o “outro do mesmo”. Ou seja, Irigaray insiste na matrilinearidade que a figura da filha de Édipo oferece como resistência à ordem patriarcal representada pelo decreto de Creonte. Essa tomada da figura de Antígona como potencial de existência feminina não definida por um uno totalizante, que a empurra para fora de uma existência em si mesma por centrar a definição de autoconsciência no universal (e, portanto, no masculino), oferece também uma visão de tradição em que a existência feminina se afirma por si mesma que é útil ao projeto desenvolvido na obra portuguesa. Já Butler revisaria o argumento de Irigaray de que o desafio de Antígona apresentasse resistência ao estadismo e ao autoritarismo (que se apresentaria via uma normatividade de gênero) simplesmente pela afirmação do feminino, porque ele serviria, de certa forma, de reforço às mesmas formas que instituem a dominação. Na visão de Butler, a recusa de Antígona é ainda anterior, e se propõe enquanto negação da adequação dos termos de parentesco oferecidos pela ordem vigente. Para Owen (2012), as Marianas criadas pelas *Novas Cartas*, ao mesmo tempo em que reinvestem os vínculos matrilineares via estratégias de (re) criação de um tempo entretecido de figuras que se tornam “mães de si mesmas”, também recusam uma genealogia puramente biológica, na qual “os laços de sangue não são essenciais, pois são uma base instável de afirmação das origens, das verdades e dos direitos” (Owen, 2012, p. 30). É a partir disso que Anna Klobucka pode afirmar que:

[se] por um lado é manifesta no texto a ênfase numa visão simbólica do feminino “enquanto mãe e matriz” (Owen/Alonso 2011: 27), por outro lado a

descendência de Mariana (cuja gravidez, inventada pelas autoras, acaba num aborto involuntário) configura-se, desde o século XVII até à atualidade em que o livro vai sendo escrito, como uma contralinagem feminina não de mães e filhas, mas de tias e sobrinhas, tias-avós e sobrinhas-netas, contralinagem cuja diagonalidade a subtrai simultaneamente à continuidade vertical da descendência matrilinear e à sincronia horizontal da sororidade conventual ou globalmente feminina e feminista (Klobucka, 2012, p. 48).

Ou seja, é em uma linhagem sucessiva de sobrinhas que o reconhecimento do legado de Mariana se dá. Essa linhagem aparece curiosamente aqui reproduzida numa malha de discursos críticos que desembocam uns nos outros – as reflexões de Irigaray, Butler, Pazos-Alonso, Owen e Klobucka que, enoveladas, desenvolvem uma visão complexa do estabelecimento das redes de parentescos desenhadas pela narrativa mariana. Os discursos somam-se, e essa superposição pode ser também encontrada na carta de Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, na qual a ficção da trajetória da freira se desenrola. É neste texto que podemos ver, deslocados enquanto observadores por um distanciamento de tempo e de olhar narrativo, o impacto causado pela relação com Chamilly na freira de Beja. Depois de haver lido para tia em seu leito de morte a resposta de Chamilly a suas cartas, Mariana sobrinha inicia a sua própria interpelação, tomando para si a responsabilidade de esclarecer a situação da tia:

Me torno pois a vossa carta, M. Antoine de Chamilly, com a vingança de minha tia posta no meu coração. A vós, já morto, a esse outro por vós in-

ventado em vosso resguardo de senhor de terras, de castelo e de armas, a todos esses outros de vossa linhagem, de vossa condição, de vossa ficção, a esses que diziam «c'est la petite soeur de Beja», e a todos os que virão, ainda em muitos séculos, defender vossas razões admiráveis ou vossas desculpas benevolentes, respondo eu, Mariana sobrinha de Mariana, e não estranheis ser minha a resposta pois que, por vossas mãos, vós todos nela matastes o querer e o dever responder-vos (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 109).

Manter viva a voz da tia é o que fez Mariana, de modo que o silêncio da morte se recusa naquela que leva a diante os nomes e as demandas dos seus – não por obrigação direta do legado do sangue, que é a lição das *Novas Cartas*, mas por escolhas afiliativas que resistem ao domínio do homem e de seu nome. A posição do texto é revolucionária em seu modo de revisar as estruturas que constroem o tecido da sociedade portuguesa; se tomamos como referência o clássico da antropologia estrutural de Levi-Strauss (2012), aprendemos que a troca de mulheres é o liame fundamental das sociedades humanas, e que, para que as mulheres sejam dadas, elas assumem o status de objeto de troca – nunca o de sujeito. A subversão dessa lógica, sugerida teoricamente por Gayle Rubin (2018) alguns anos depois das *Novas Cartas Portuguesas*, poderia criar novos mundos imaginados possíveis, em que o gênero/sexo do indivíduo não determinasse sua posição subjetiva *a priori*. A tessitura que as sobrinhas e tias marianas revelam parece desenhar esse novo mundo possível, já implicado como gérmen nas estruturas tradicionais, mas trazido à

superfície através das palavras das diferentes gerações que se apresentam ligadas pela experiência de mundo feminina. A palavra criadora toma diversas formas conforme as narrativas se entrelaçam, mas aparece, inicialmente, na voz da sobrinha de Mariana Alcoforado, enquanto libelo. Para Mariana sobrinha, não basta, contudo, acusar o cavaleiro de assassinio (dos quereres de Mariana freira). É preciso retomar a história da tia, desvelar-lhe as minúcias desagradáveis:

Não te julgues louco e singular, cavaleiro, que é costume nos homens ser seu horizonte de absoluto o jogar com a vida da mulher.

Em aventura de amor a dois, é a mulher que depõe e arrisca seu corpo e sua alma, que homem não engravida e está já feito aos jogos de libertinagem e do amor que se lhes permite. Que me disseste tu, cavaleiro, quando eu te disse estar grávida de ti? (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 111).

Note-se aqui como a voz da sobrinha e da tia não mais se diferem. Uma é a outra, e são ambas que declaram a gravidez ao cavaleiro, de modo que a cena de um lado se especifica em detalhes, de outro toma ares de uma generalização, ou de uma iteração que acontece indeterminadas vezes. A gravidez de Mariana-freira contamina a fala de Mariana sobrinha, e nesse ato de pluralização das vozes que se arranjam em torno de um mesmo eu: o sujeito questionador são as várias mulheres que já se encontraram na mesma situação de comunicar uma gestação indesejada. Ela continua: “Que mulher importuna, pensaste, e disseste-me ‘deixai-vos de imaginações, senhora, que não é por elas que me prendeis’. De real para vós senhor, só

essa fuga mística imaginada em meus olhos fundos e minha carne luarenta” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 111). Coloca-se em xeque a irreabilidade da gravidez a partir do ponto de vista do cavaleiro. Para ele, apenas a ficção construída pela cena amorosa permaneceria realizável, mas aquilo que lhe seria imoportuno, não. Enquanto a matéria amorosa se constrói, do ponto de vista masculino, principalmente no campo do discurso, e, portanto, o cavaleiro (que perde também suas margens tornando-se um homem qualquer) denuncia o uso exagerado da imaginação, é no (re)conhecimento do corpo que as Marianas enfrentam as consequências das paixões:

e imaginação era minha carne viva, e nela consequência directa de nossos amores, e imaginação foram para vós todas as mezinhas preparadas por D. Brites, que eu ingeri, e minhas cólicas, e meus suores frios, e meus excrementos cheirando a podre, e meus desmaios, e finalmente esta onda de sangue sem fim, vindo do medo e da fraqueza e das noites de vigília e em tudo isso se prolongando sem fim, cavaleiro, que pensei então ser meu corpo todo que se desfazia e esvaziava; jurei que vosso sangue pagaria o meu. Mas nada disto é real para vós, raça de cavaleiros, nada disto está previsto nas vossas lutas nobres, que sangue de aborto não é sangue vertido pelo rei, é sempre vertido contra vós todos (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 111).

Neste trecho, é o corpo retratado o *locus* no qual ficção e realidade se embatem, e é o discurso sobre o real domínio do homem que invalida a experiência dessas mulheres. Além disso, não é qualquer corpo que aparece aqui, mas o corpo

grávido que aborta. Podemos pensar que o exercício da paixão aqui seja movimento de vingança – e o aborto então visto como uma invectiva contra o cavaleiro. Porém, talvez seja um pouco raso tomar a narrativa da sobrinha como simples vingança nesse sentido. Parece mais interessante pensar que a narrativa em si se trata de uma vingança. Forçar os olhos para esse corpo que sua, desmaia e cheira mal, para essas “ondas de sangue sem fim”, é, talvez, o modo de Mariana vingar sua tia. Não esconder o padecimento dos corpos que se forçam, por um motivo ou outro, a sangrar. Por isso, duplamente vingativo, o aborto volta-se contra os homens/cavaleiros porque é um modo de não perpetuar a espécie, mas também um modo de fazer enxergar aos homens o tipo de sofrimento envolvido na ação. É no padecer físico tornado imaginário que o exercício da paixão de Mariana-sobrinha se realiza, de modo que sua voz funciona em função da referência a si mesma, a sua tia, como também às mulheres que se veem nas mesmas situações. O legado de Mariana-freira é passado pelo corpo – ainda que não gestado – para a próxima geração que se liga via repetição do sofrimento à anterior bem como às posteriores.

3. A ROTURA DOS ÚTEROS

O aborto descrito por Mariana sobrinha não é o único encontrado em *Novas cartas*. D. Maria Ana, descendente das Alcoforado, retoma o assunto em seu diário, refletindo sobre a permanência dessa situação na vida das mulheres a despeito da passagem do tempo e do relativo progresso que era propagandeado como característico de seu tempo, o começo do século XIX:

Qual a mudança, na vida das mulheres, ao longo dos séculos? No **tempo de tia Mariana as mulheres bordavam ou teciam ou fiavam ou cozinhavam, sujeitavam-se aos direitos de seus maridos, engravidavam, tinham abortos ou faziam-nos, tinham filhos, nados mortos, nados-vivos, tratavam dos filhos, morriam de parto às vezes, em suas casas, com móveis, cadeiras, cortinados**; estamos em tempo de civilização e de luzes, os homens fazem livros científicos e enciclopédias, as nações mudam e mudam a sua política, os oprimidos levantam a voz, um rei de França é decapitado e com ele os seus cortesãos, os Estados Unidos da América do Norte tornam-se independentes... que mais? Que mais me interessa enunciar a história? **O que mudou na vida das mulheres? Já não tecem, já não fiam, talvez, porque se desenvolveram a indústria e o comércio; as mulheres bordam, cozinham, sujeitam-se aos direitos de seus maridos, engravidam, têm abortos ou fazem-nos, têm filhos, nados mortos, nados-vivos, tratam dos filhos, morrem de parto, às vezes, em suas casas, onde apenas mudou o feitio dos móveis, das cadeiras e dos cortinados** (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 122, grifo meu).

É novamente o corpo que engravida e que aborta que funciona como *locus* de ficcionalização (todos os sintagmas verbais tornados pequenas histórias reduzidas ao mínimo), mas interessa aqui também como sintetizador desse tempo próprio da narrativa – tempo em que presente e passado se confundem, e em que a experiência feminina da gravidez e do aborto subtrai a distância e ressignifica a história. As mulhe-

res dos tempos da tia Mariana e as mulheres do século XIX (quando o diário é escrito) continuam com os mesmos dramas porque ainda estão submetidas, como diria Simone de Beauvoir (2009), às demandas biológicas da espécie. A repetição, recurso narrativo mobilizado pelo texto, circula pelas atividades tradicionalmente femininas (o bordado, a costura, a cozinha), mas posiciona também esse ambiente feminino em torno das experiências limiáres da vida e da morte. Convocadas não só para dentro desse espaço que se domestica, as mulheres servem também de liame entre o caos amorfo da matéria e aquilo que se organiza a partir da sujeição – a geração das novas vidas. No entanto, é curioso que essa descrição das vidas femininas esteja mergulhada na morte – nados-vivos, nados-mortos, elas mesmas mortas de aborto ou de parto. A repetição vazia dessas mortes que não parecem importar tanto – as das crianças pouco, muito menos as das mulheres – é cortada pelos grandes acontecimentos da história do século XVIII. É na justaposição das duas modalidades de narrativa historiográfica que as diferenças entre as experiências masculinas e femininas se ressaltam. Facultado ao homem é o horizonte da ciência, do progresso, das lutas por emancipação; às mulheres, oferece-se o viver e morrer pelo direito de seu marido – por vezes, em abortos espontâneos ou provocados (por quem? Por elas? Por eles?) que afinam a linha que separa os limites da existência.

O discurso de *Novas cartas portuguesas* se organiza, como já mencionado, na soma de várias vozes que em sua ressonância, remam pela linguagem, retomando temas e reforçando críticas. É nesse tom que Ana Maria, a última da linhagem das sobrinhas de Mariana, em 1940, escreve seu diário. Ela

reflete, em uma das entradas, sobre a questão do erotismo e da liberdade sexual: “[e] o erotismo, senhores, e o erotismo? Em quase todos os livros chamados eróticos que por hoje abundam, [não existem mulheres livres, existem mulheres entregues aos homens]. É essa a libertação que os homens nos oferecem, de repouso do guerreiro passamos a despojo de guerra” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 167). Com a guerra, a rigidez dos costumes dá lugar a relativa liberalidade, gerada pelo senso de urgência que a possibilidade da morte engendra. Isso não significa, no entanto, emancipação feminina, e sim exposição a uma nova forma de reificação, na qual o corpo da mulher é duplamente negativado – em seu próprio desejo (que continua a funcionar responsivamente – entregue ao homem) e na percepção positiva de sua existência (de repouso a despojo). Essa reificação do corpo feminino trazida pela modernidade é retomada pela continuidade:

E morreu, por fazer um aborto com um pé de salsa, morreu de septicemia, a mulher-a-dias que limpava o escritório onde trabalho, e soube depois, pela sua colega, que era o seu vigésimo terceiro aborto. E contou-me, há anos, uma amiga minha, médica, que no banco do hospital eram tratadas com desprezo as mulheres que entravam com os seus úteros furados, rotos, escangalhados por tentativas de abortos caseiros, com agulhas de tricot, paus, talos de couves, tudo o que de penetrante e contundente estivesse à mão, e que lhes eram feitas raspagens do útero a frio, sem anestesia, e com gosto sádico, «para elas aprenderem». Aprenderem o quê, com um raio?! (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 167).

Estaria aqui novamente a vingança de Mariana sobrinha? O tom parece ter-se alterado. Não mais corpos ofertados em sua 'paixão' (leia-se sofrimento) para a penalização dos homens, mas retratos que, por sua banalidade e pela frieza com que são manejados, funcionam como motores de indignação e reivindicação. Os abortos que Ana Maria descreve já não são eventos que, em sua escatologia, reclamam do olhar masculino um reconhecimento de sua responsabilidade, mas parecem cada vez mais resultado de uma massificação da experiência. A trabalhadora, empregada em um escritório nas tarefas da limpeza, é um corpo fustigado pela crueldade de uma sociedade que se recusa a enxergá-lo. Sua morte, causada por um simples pé-de-couve, é um retrato que parece ilustrar o de tantas outras que são hostilizadas nos hospitais, por uma moralização das decisões femininas que exigem que eximam com o corpo os pecados que a sociedade lhes imputa. Cordeiros do patriarcado, são seus úteros perfurados que inflamam-se e carregam-nas para a morte – um novo histero-movimento, necrologizado, dessacralizado, que abandona corpos (principalmente pobres) à própria sorte. Ana Maria continua:

Aprenderem que sobre elas cai, mascarada de fatalidade do destino, a contradição que a sociedade criou entre a fecundidade-exigida-do ventre da mulher e o lugar-negado-para as crianças? Depois que foram bifurcados, irremediavelmente, o destino do homem e da mulher mas quando, mas quando? – sobre a mulher veio cair, além de todas as angústias vivenciais e de todas as repressões sociais que são comuns ao homem e à mulher, sobre a mulher

veio cair a angústia do seu destino biológico, feito drama seu e não mais experiência dramática da espécie, e veio cair a repressão de que esse seu destino biológico feito drama individual é instrumento. E passam os pares de namorados e sabemo-los irremediavelmente distantes, não há amor a dois que lhes valha, no amor a mulher está no extremo do angustiante, repressivo e solitário destino que a sociedade lhe inventou. O que puderam Romeu e Julieta? (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 167).

O aprendizado apontado por Ana Maria parece estar em diálogo com a visão proposta por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* ([1949]2009) sobre o sexo feminino e sua constituição como o grande Outro da sociedade patriarcal. Mesmo o vocabulário de Ana Maria retoma as questões beauvoirianas (o uso dos substantivos hifenizados, a ideia de destino do homem e da mulher, a “experiência dramática da espécie”), fazendo alusão à leitura da filosofia feminista francesa inaugurada por *O segundo sexo*. (Seria Simone de Beauvoir mais uma tia – aqui recuperada pelo engendramento dos conceitos e do vocabulário empregado pela voz que narra –, ou seja, mais uma instância de afiliação da malha que se traça pela enunciação de cada narradora/voz?). Nesse aprendizado, descrito por Beauvoir e apresentado por Ana Maria, as mulheres precisam dar-se conta da prisão que lhes impõem seus corpos, e dos estreitos lugares que o ventre – ou seja, o corpo grávido – e as crianças – a maternidade – acabam por oferecer. É do não reconhecimento do corpo grávido e dos dilemas que ele acarreta que parece advir a impossibilidade da fruição total da

relação amorosa. Submetidas que estão ao controle (ou falta dele) sobre seus corpos, as mulheres recorrem a estratégia mundanas de agência sobre si mesmas, e têm como retribuição o desprezo daqueles que deveria prezar por seu cuidado.

O aborto não é uma questão simples (de modo geral, e dentro do esquema narrativo de *Novas Cartas*). Ele funciona ora como elemento distintivo de uma individualidade que se afirma contra a imposição das práticas de domínio do patriarcado, ora como drama coletivo e individual de mulheres que são forçadas a tanto por circunstâncias fora de seu controle. É importante frisar que em Portugal, o aborto foi legalizado em 2007, uma conquista relativamente recente, mas muito mais adiantada que o que ocorre atualmente no Brasil. É importante ressaltar o quanto o manejo do assunto por parte das autoras não coloca a discussão em um binarismo frívolo e redutor, mas tensiona os questionamentos de modo a sublinhar a multiplicidade e a intensidade da experiência.

4. A CASA NÃO HABITADA

A sutileza com a qual as autoras lidam com a temática se estende a uma questão mais abrangente: a gravidez. De um lado, a gravidez aparece em *Novas Cartas* a partir do tratamento do aborto, e, por isso, o corpo grávido é um corpo transbordante, que vaza, que se liquefaz. Nesse sentido, parece estar alinhado com o que é apontado por Maria de Lourdes Pintassilgo (2010) e por Paulo de Medeiros (2011) como um procedimento relativo à totalidade do texto: a excessividade enquanto matéria e forma constituinte da obra. Medeiros sublinha: “não é só como

texto transgressivo, quebrando as barreiras da lei, que o livro foi importante, mas, mais que isso, é naquilo que permanece daquele ato de transgressão, no apelo para que nos mantenhamos alertas para a violência sistêmica, e até ontológica, e para a crueldade das nossas normas, que o livro importa mais⁴³ (Medeiros, 2011, p. 101, tradução minha). Acredito que é possível percebê-lo no modo como deliberadamente intensifica-se como o aborto aparece no texto. Primeiro, como a onda de sangue sem fim das Marianas (sobrinha e tia), e, posteriormente, nesses úteros rotos, furados por diversos instrumentos cotidianos, que Ana Maria descreve.

Contudo, essa não é a única maneira a que temos acesso a corpos grávidos no texto. Para além das relações diagonais entre tias e sobrinhas, há uma ênfase na insatisfatória relação entre mães e filhas. Ela aparece nas cartas trocadas entre os diferentes eus autorais não nominados, mas também em um dos poemas assinados por Mariana Alcoforado. Na Cantiga, Mariana descreve a relação complicada que tem com sua genitora, e o enfoque se dá no fato de ter sido gerada no ventre de sua mãe de forma involuntária.

Cantiga de Mariana Alcoforado a Sua Mãe

Senhora Mãe eu me sei
em vosso ventre
gerada

43 No original: "it is not only as a transgressive text, breaking down the barriers of the law that the book was important, but rather, it is in what remains of that act of transgression, in the call for us to remain alert to the systemic, even ontological violence and cruelty of our cherished norms, that the book matters the most".

gosto de gozo ou silêncio
vossas entranhas gastei
nelas entrando enganada
Ó sina de mágoa imensa
Ó meu labor recordado

Ó sua agonia intensa
Ó vosso parto adiado

medo tristeza e sustento
teu ombro de minha infância

Ausência que foi doendo
como uma pedra engastada
de anel em vosso dedo

Que filha posta em convento
não se quer em sua casa

Senhora Mãe que te achaste
sem o saber
emprenhada

o ventre vendo crescer
sem te sentires
habitada (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 57).

Para além de um vocativo inicial, a abertura do poema aponta para um reconhecimento da submissão entre mãe e filha. A mãe é a Senhora do eu-lírico, isto é, Mariana está a ela, de alguma forma, sujeita. No entanto, em um movimento característico de alusão e recriação das formas tradicionais da poesia trovadoresca medieval portuguesa, a Senhora pode ser vista também como o grande objeto de paixão do poema. Minha Senhora, meu grande amor, aquela a quem eu devoto a minha afeição e nem sempre me corresponde. Seria possível

ler o poema, para além de um questionamento sobre os afetos entre mãe e filha, como uma declaração de amor filial? Seria mais uma paixão cujo abismo tangenciamos? Essa paixão não correspondida entre Mariana e sua mãe se alinhava na primeira e na oitava estrofes: inicialmente, a filha se sabe (se conhece? Se compreende? Se constrói?) gerada no ventre da senhora sua mãe, evocando uma sensação de descoberta que, em um primeiro momento, apesar da presumida falta de controle de geração de si, não é necessariamente negativa. O intervalo das seis estrofes que seguem pinta com sentidos negativos a experiência – gastam-se as entranhas, sua entrada é enganada, há mágoa, há agonia, há medo, tristeza e ausência. Replica-se, então, a falta de controle, agora deslocada para a figura materna, que se acha, sem saber (conhecer? Compreender? Construir?), emprenhada. De certo modo, as certezas e a sabedoria se encontram, surpreendentemente, no lado da filha, mais do que com a mãe. O corpo da mãe é invadido por um ser que lhe demanda imenso (afinal, suas entranhas se gastam, sua agonia é intensa), e sobre o qual ela não parece ter nenhum domínio. Seu ventre cresce a despeito de sua vontade, e é assim, na falta do hábito de si mesma, do domínio de si mesma, que o poema se fecha. A casa que expulsa a filha na sétima estrofe é o corpo da mãe que a expulsa de si mesmo (já esta uma imagem de parto prevista na agonia da quarta estrofe), sem que tenha se deixado habitar por essa outra. Nesse sentido, é possível entender a ausência de amor materno como uma ausência engendrada pela obrigação da geração involuntária do outro. O sofrimento se intensifica, também, por outras marcas de

domínio do corpo, principalmente o anel da sexta estrofe que alude à submissão da mesma senhora a um outro por meio do casamento. A cantiga de Mariana, portanto, ao reconhecer o alheamento de sua mãe com relação a seu próprio corpo, e a falta de autonomia a que está submetida, esboça um movimento de empatia, de “saber” do sofrimento do outro que, de alguma forma, as aproxima. O amor de Mariana pode ser oferecido, então, no ponto em que, mesmo ressentida quanto à rejeição, ela reconhece a agonia materna.

A percepção da filha de que haveriam reservas quanto à gestação pela qual a mãe passara é confirmada posteriormente quando descobrimos que Mariana é fruto de uma relação extraconjugal de dona Maria. Porém, também pode apontar para uma leitura que problematize a maternidade compulsória. Como afirma O’Reilly:

Na maternidade patriarcal, presume-se (e espera-se) que todas as mulheres queiram ser mãe (essencialização), que as habilidades maternas e o amor materno são inatos a todas as mães (naturalização), e que todas as mães encontram felicidade e senso de propósito na maternidade (idealização)⁴⁴ (O’Reilly, 2016, p. 65).

A descrição da estudiosa oferece os três elementos fundantes da maternidade dentro do patriarcado: a essencializa-

44 No original: “in patriarchal motherhood it is assumed (and expected) that all women want to be mothers (essentialization), that maternal ability and motherlove are innate to all mothers (naturalization), and that all mothers find joy and purpose in motherhood (idealization)”

ção, a naturalização e a idealização. Levando em conta a cantiga de Mariana, é possível questionar a maternidade de sua mãe nos três âmbitos – ela não quer ser mãe, não ama a filha e não encontra felicidade no exercício do papel materno. No entanto, está obrigada, a partir do engastamento da pedra no anel de seu dedo, a exercê-lo conforme espera a sociedade e a família. Ignorando-se o ressentimento de Mariana frente a frieza de sua mãe, é possível também perguntar-nos porque D. Maria deveria ou não se comprazer em estar grávida. A sensação de que o ventre foi “gasto”, ou seja, de que ela tenha perdido algo ao passar por esse processo, e que a gestação em si tenha sido algo com o qual ela não estivesse de acordo parece ser uma leitura válida. Somam-se a essa, diversas outras vozes maternas que se revoltam em sua atuação enquanto mães. *Novas cartas portuguesas* parece sugerir que uma das fontes das tensões entre mães e filhas é o modo como essa maternidade é imposta sobre as mulheres. Então, já no final da obra, não surpreende que uma das cartas últimas declare:

e projectei também resposta à Mariana grávida, contente, rotunda como o mundo – mas uma barriga redonda não é o mundo. A justeza das coisas, o solinho a entrar pelo corpo... pois. Isso dá quando se está cansado, e dura enquanto se está a descansar. Projectei resposta – e considero urgente desmontar a mística da gravidez – mas já estou cansada das palavras, quando se insiste passamos a pô-las no lugar do acto (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 221).

5. DO OVO DO SILÊNCIO AOS CORPOS QUE FALAM

Essa urgência em desmontar a mística da gravidez, contudo, não significa não reconhecer que há, no processo, algo de positivo. Talvez isso seja visto com mais relevância no trecho intitulado “Magnificat”. O *Magnificat*, na tradição cristã, é conhecido como a oração de Maria, e tem sido reconhecido como um cântico de afirmação da crença no divino e na confiança em Deus por meio da gratidão por suas graças e da elevação da humildade enquanto virtude. Ele se apresenta no evangelho de Lucas, em uma passagem em que Maria recebe do anjo Gabriel a notícia de que está grávida do filho de Deus e, assustada, vai ao encontro de Isabel, grávida de João, e ambas regozijam seus estados bem-aventurados. Na teologia feminista, o trecho é visto como um momento de protagonismo feminino importante na narrativa bíblica. Novamente, a tessitura das muitas vozes que compõem as *Novas Cartas* inclui na mesma comunidade, por meio do uso do título do capítulo, até mesmo a voz da Virgem. Essa retomada da tradição católica, em um contexto salazarista, pode ser vista como uma das estratégias de contestação que fazem parte do projeto das *Novas Cartas*. Em um Estado no qual a religião católica, e seus dogmas, faz valer um ideal de família e de maternidade que oprime e enrijece a experiência das mulheres portuguesas, as vozes de Maria são aqui alinhadas a outras combatentes, opostas a esses ideais conservadores.

O trecho apresenta uma carta de uma nova Mariana, recém-casada e grávida, a sua irmã solteira, Joana. Ecoando a mesma cena de acolhimento entre mulheres, e de conversa em

que não há homem algum presente, Mariana inicia cantando as alegrias do corpo. Em uma série de imagens em que seu corpo se associa à terra, e em que ambos florescem sob o sol, somos apresentadas a um “ele”, que parece, inicialmente, ser o marido (“mão na quebra da cintura em sono”). No entanto, esse ele parece lentamente deslizar para dentro, e é dele que ela recebe o “que recebo e me é dado por ele, que em nada pacífico me parece e antes uma paciente surpresa de que eu assim esteja, do que recebo, só recebê-lo dou” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 109). Esse dom vem de Deus? Do marido (um pequeno Deus nas arquiteturas sociais vigentes)? Do bebê? Por vezes a referência é vaga, como o é a alegria do modo como ela a descreve. Essa alegria passiva, carnal, telúrica de Mariana, é uma experiência da gestação como um espaço de resguardo do mundo. Ela prevê a resposta de Joana, “[p]erdi pois a razão, Joana, e bem sei que temor isso pode causar a todos os que ma tomavam por alerta e ácida. Eu era um espinho no caminho dos meus e eis que estou vivendo estes dias com um deixar de fruto, uma madureza de suco e polpa crescendo queda” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 191). Essa mudança em fruto e suco e polpa, todas metáforas para seu estado gestacional, mas também imagens associadas à mulher objeto do olhar masculino, podem parecer a Joana (e a nós leitores) uma capitulação – não mais alerta e ácida, Mariana/a mulher grávida torna-se presa da espécie, retrçando os caminhos já trilhados por inúmeras outras antes de si, a Virgem entre elas. Isso poderia ser reforçado pela pressuposição de que Joana pensaria que “este é tão só o júbilo da espécie a continuar-se, que eu sou o passageiro lugar

da espécie” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 191). No entanto, há um tom subjacente que atravessa a carta, e está expresso na nova visão alcançada com o corpo modificado: “Aquieto-me de tudo, olho o que era e em tudo encontro paz, no haver pássaros e cobras rasteiras, nos volumes dos sobreirais e cheiro das palhas dos porcos, no chio dos carros e queda dos cachos, uma maciez e um acerto” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 191). A pacificação não é resolução de conflitos, nem fim apoteótico das calamidades: é um sustar-se temporário, uma respiro para o qual ela prevê o fim: “Eu regressarei, Joana, e quanta agonia nos há-de esperar ainda a ambos, a todos, quando a cidade nos tiver e certamente, por um mais um desentendido a exigir-la justa e a nela querer-se intacto e significativo, com nome e com serviço aprazados, com história e avidez pessoal e de todos” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 191).

Essa pausa silenciosa, que logo voltará ao barulho do mundo, é um pequeno e dissonante comentário que é reiterado na carta mencionada anteriormente. Não há mística na gravidez, porém há “a justeza das coisas, o solinho a entrar pelo corpo...” (Barreno; Horta; Costa, 2010, p. 221). A ambivalência com a qual o tema é tratado parece muito pertinente quando a experiência do corpo tem tanto potencial para entrar em conflito com as demandas da sociedade, bem como com as demandas individuais de cada sujeito. Os tempos da gestação – tempos de uma ordem que oferece um recuo da cidade, um novo olhar para o conhecido, um “ovo de silêncio” em que os corpos podem preencher os espaços sem a necessidade da luta – são desafios porque são campos de tensionamento

entre o que se pode viver enquanto materialidade e as consequências dessas vivências para as subjetividades femininas.

Não há mistificação da gravidez, nem do aborto, nem, finalmente, da maternidade. *Novas cartas portuguesas* talvez comporte as diferentes tensões que essas temáticas parecem oferecer. Olha-se para o amor (também o materno, também o filial) a partir de seus diferentes abismos. E talvez nós possamos também, a partir de sua leitura, descobrir novas fendas e novos mergulhos, ressaltando o quanto as mulheres e os corpos de mulheres que aparecem na obra são profundamente ligados uns aos outros – confundindo-se em usos de pronomes e dêiticos, em corpos que se desdobram e desviram, em genealogias que caminham em todas as direções. É nesse tecido de mulheres que encontramos vozes que se opuseram à opressão e resistiram à submissão completa aos ditames dos costumes, e são essas vozes que gostaríamos de continuar a escutar a cada nova leitura.

REFERÊNCIAS

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

KLOBUCKA, Anna. 'Considerai, irmãs minhas': as negociações de parentesco e comunidade entre "Lettres Portugaises" e as Novas Cartas Portuguesas". **Cadernos De Literatura Comparada**, n. 26/27, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Estruturas elementares do parentesco**. Tradução Mariano Ferreira. São Paulo: Editora Vozes, 2012.

MEDEIROS, Paulo de. Of Excess (Reading the New Portuguese Letters). **Cadernos De Literatura Comparada**, n. 26/27, 2012.

O'REILLY, Andrea. We Need to Talk about Patriarchal Motherhood: Essentialization, Naturalization and Idealization in Lionel Shriver's We Need to Talk about Kevin. **Journal of the Motherhood Initiative**, v.7, n. 1, 2016.

OWEN, Hillary. Filhas de Antígona no país das três Marias? Uma questão de gênero e genealogia. **Cadernos De Literatura Comparada**, n. 26/27, 2012.

OWEN, Hillary; PAZOS-ALONSO, Claudia. **Antigone's Daughters: Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

RUBIN, Gayle. Tráfico de mulheres. In: RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2018.

OS REFLEXOS DO SALAZARISMO EM MOÇAMBIQUE EM *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS*

Cinthia Belonia, UFSM

Albert Memmi (2007) explica não haver bons ou maus colonos, o que há são colonialistas. Mesmo fazendo o que condenam em sonho, seus atos, de uma maneira ou de outra, vão contribuir para manter a opressão. Sendo essa opressão, primeiramente, o ódio do opressor contra o oprimido. No entanto, o que leva uma pessoa a sair de seu território para viver em outro e se tornar uma figura opressora de pessoas nativas de um território invadido? Ainda Memmi, em *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador* (2007):

Os motivos econômicos da empreitada colonial já foram esclarecidos por todos os historiadores da colonização; ninguém mais acredita na *missão* cultural e moral, mesmo original, do colonizador. Atualmente, em todo caso, a partida rumo à colônia não é a escolha de uma luta incerta, buscada precisamente por seus perigos, não é a tentação da aventura, mas a da facilidade (MEMMI, 2007, p. 37).

O que Memmi pontua é que todo colono é privilegiado, mesmo que acredite não ser. Isso porque, para ter o estilo de

vida que se tem nas colônias, outro povo precisa ser explorado. Mesmo quando o colono não tem muito, é possível se beneficiar da mão-de-obra barata, ter criados pouco exigentes e com remuneração precária, pois as leis da colônia não protegem o colonizado: “[...] privilégio é relativo: em maior ou menor grau, todo colonizador é privilegiado, na medida em que o é *comparativamente* ao colonizado, e em detrimento dele” (MEMMI, 2007, p. 45).

Ter privilégios e ser opressor já demonstra a incompatibilidade com o ideal de colonialismo inocente que o governo Salazarista pregava em Portugal acerca das colônias do país, já que lá a realidade não era diferente do que Memmi descreveu acerca das colônias francesas. Meio século após a Revolução dos Cravos, ainda é necessária a realização de uma leitura crítica a respeito do salazarismo nos territórios africanos colonizados por Portugal. A narrativa *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, já bastante discutida em relação à memória e do colonialismo, como convida o título de seu texto, também apresenta os reflexos do salazarismo no território moçambicano colonizado. É a partir da memória da narradora, uma mulher adulta que recorda a infância vivida na, então, capital Lourenço Marques, que temos conhecimento de que forma o Estado Novo influenciou no comportamento dos colonos em Moçambique, além de toda uma organização social nesse território durante a colonização portuguesa no século XX.

O livro de Figueiredo expõe a violência colonial no cotidiano moçambicano, da sutil, representada na segregação indireta entre brancos e negros nos bares, cinema e escola, até a mais radical, como quando a narradora relata a forma como

seu pai tratava os empregados negros de sua empresa. Figueiredo descreve a farsa salazarista e do luso-tropicalismo de um colonialismo inocente.

Segundo o Acto Colonial de 1930, no seu segundo artigo: “É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas”. Para Fernando Rosas, isso não seria apenas um “fardo do homem branco”, mas sim, no discurso imperial do Estado Novo, um fardo do homem português, dando continuidade na gesta heroica dos nautas, dos santos e cavaleiros. João Alberto da Costa Pinto explica que, em 1951, o Acto Colonial deixa de ser a marca diretiva das práticas institucionais do Estado português junto às colônias do ultramar. Com isso, as colônias passam a ser definidas como províncias ultramarinas. Apesar da mudança terminológica, na prática a realidade permanecia intocada.

Rosas explica ainda que, no período áureo de afirmação de um projeto ideológico pelo Estado Novo, nos anos 40 e 50, o salazarismo definiu um discurso propagandístico agressivo e fundamentador de uma nova ordem. Segundo o autor,

[...] o propósito era o de estabelecer uma ideia mítica de “essencialidade portuguesa”, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o “século negro” do liberalismo e a partir da qual se tratava de “reeducar” os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial (ROSAS, 2001, p. 1034).

Rosas lista esses mitos ideológicos fundadores do discurso salazarista, sendo um deles o mito imperial, também

herdado da tradição monárquica e republicana anterior, que possuía um duplo aspecto providencial: o de colonizar e o de evangelizar. Outro mito era o da essência católica da identidade nacional, que, segundo Rosas, entendia a fé católica como um elemento que constituía o ser português, sendo tão definidor da identidade portuguesa quanto a nacionalidade e a história. Em *Caderno*, podemos observar o mito imperial e o mito da fé católica unidos no tratamento que os colonos davam aos negros de Lourenço Marques, sendo seus empregados ou não:

Os criados eram pretos e nós deixávamos-lhes gorjeta se tivessem mostrado os dentes, sido rápidos no serviço e chamado patrão. Digo nós, porque eu estava lá. Nenhum branco gostava de ser servido por outro branco, até porque ambos antecipavam maior gorjeta (FIGUEIREDO, 2018, p. 42).

Em outro momento, a narradora observa:

O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se a merecesse. Se fosse humilde. Se sorrisse, falasse baixo, com a coluna vertebral ligeiramente inclinada para a frente e as mãos fechadas uma na outra, como se rezasse.

Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

Como é possível observar, além da segregação profissional estabelecida entre a população negra e branca, mesmo sem uma lei explícita como havia na África do Sul, há também o sentimento de superioridade do colono sobre o colonizado, por isso, era esperado que o nativo obedecesse ao invasor e lhe fosse humilde e grato.

Ainda sobre o mito da religiosidade, a narradora fala sobre o criado Manjacaze, um dos poucos personagens nomeados no livro:

Manjacaze era querido pelos inquilinos. Os meus pais davam-lhes sempre as sobras do pão do dia anterior, restos de comida, a roupa rasgada, velha, que tinha deixado de nos servir. De vez em quando, porque éramos católicos e bons – Páscoa, Natal, Entrudo – uma garrafa de vinho ou aguardente, uns fritos da minha mãe. Comida, bebida, objetos que eram dados com altruísmo ao preto bom, ao preto que vergava as costas e a cabeça numa vénia, quando nos via, e que era simplesmente bom, um bom preto (FIGUEIREDO, 2018, p. 62).

Manjacaze recebia sobras de comida e roupas velhas apenas porque era considerado um bom preto, do contrário não receberia nada. Por ser preto, também não era merecedor de presentes novos. Albert Memmi escreve que assim que o colonizador toma consciência da injusta relação entre ele e o colonizado, aquele precisa absolver a si mesmo. Sendo assim, sempre que puder ele ostentará publicamente as suas próprias virtudes, tentará parecer heróico e grande e merecedor de sua fortuna. Para isso, ele também vai envilecer o colonizado, pois “precisa explicar essa distância que a colonização põe entre ele e o colonizado” (MEMMI, 2007a, p. 92). Dessa forma, para justificar esse distanciamento, o colonizador procura aumentar ainda mais essa distância opondo as duas figuras: ele como o glorioso e o colonizado como o desprezível.

É quando começa a crescer a pressão internacional das Nações Unidas para que Portugal concedesse as independên-

cias às suas colônias na África e na Ásia, que Gilberto Freyre é convidado por Sarmiento Rodrigues a ir a Portugal e tem suas teses parcialmente apropriadas, sendo o luso-tropicalismo interpretado como a abertura dos portugueses à miscigenação cultural, mas não biológica, ou seja, uma assimilação fraterna e não etnocêntrica: “Em contraponto aos ‘maus’ nacionalismos, fechados, etnocêntricos e xenofóbicos, o nacionalismo português reivindica-se integrador e universalista (logo, benigno)” (CASTELO, 2011, p. 278). O luso-tropicalismo contribuiu para o pensamento de um colonialismo inocente, brando, que nunca foi uma realidade nas colônias portuguesas em África, como podemos observar em *Caderno*:

Havia pelo menos uma emissora para os negros, que falava a sua língua e tocava a sua música, e que nenhum branco ouvia, embora tolerasse nas ruas, no trabalho, nas obras, porque a negralhada ia produzindo, entretida com a marrabenta e mais o batuque e a ladainha incompreensível do landim falado, e os cabos e fios iam progredindo pelas entradas dos edifícios, como tinha de ser (FIGUEIREDO, 2018, p. 44).

Possibilitar que os nativos mantivessem sua cultura, falassem suas línguas, usufríssem de um canal exclusivo de entretenimento dava a falsa ideia de que eles não eram explorados e não tiveram seu território invadido. No entanto, como bem descreve a narradora, o que importava é que os cabos continuassem passando.

No prefácio da edição brasileira de *Caderno de memórias coloniais*, publicada em 2018 pela editora Todavia, a

escritora moçambicana Paulina Chiziane reflete acerca dos efeitos do luso-tropicalismo em Moçambique e na narrativa de Isabela Figueiredo:

A ida às pretas é um reflexo das ideias do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, reafirma a suposta superioridade sexual do colonialismo, dando carta-branca para a violência sexual contra todas as mulheres negras. Dar dinheiro à mulher negra diante do marido é um ato de exorcismo dos fantasmas criados pelo poderoso mito da virgindade do homem africano, que atormentava as mentes dos homens brancos. É a melhor forma encontrada para disciplinar o sexo do homem negro. Era preciso castrá-lo. Apagar o fogo sexual e reduzi-los à condição de mulher. Humilhar um homem, qualquer que seja, diante da sua mulher, e sempre. Nada melhor do que esta personagem [o pai] para entender como a autora descreve a vingança sexual do branco sobre o negro (CHIZIANE, 2018, p. 17).

Logo no segundo capítulo de *Caderno de memórias coloniais*, o leitor é apresentado à essa violência sexual mencionada por Chiziane: “Os brancos iam às pretas” (FIGUEIREDO, 2018, p. 34). A conversa entre mulheres brancas sobre o que elas entendiam como o comportamento sexual das mulheres pretas é rememorado pela narradora sem julgamentos, apenas observando o que sua mãe e amigas conversavam. No entanto, essa narrativa pode ser compreendida como forma de denúncia acerca da contribuição da mulher branca para a manutenção do colonialismo. Fazer vista grossa para os estupros cometidos por seus respectivos maridos e/ou outros

homens contra as mulheres negras, culpabilizando estas pela violência que sofriam, era uma das formas pelas quais a mulher branca se responsabilizava também pela estrutura colonial no território moçambicano:

As pretas tinham a cona larga, diziam as mulheres dos brancos, ao domingo à tarde, todas em conversa íntima debaixo do cajueiro largo, com o bandulho atafulhado de camarão grelhado, enquanto os maridos saíam para dar a sua volta de homens, e as deixavam a desenferrujar a língua, que as mulheres precisam de desenferrujar a língua umas com as outras. As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de boco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como os animais. A cona era larga. A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade; eram muito estreitas, portanto muito sérias, e convinha que uma soubesse isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais, sempre com sacrifício, pelo que a fornicção era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam à cona das pretas. As pretas não eram sérias, as pretas tinham a cona larga, as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada (FIGUEIREDO, 2018, p. 34-35).

Como se pode observar, as mulheres brancas também eram parte ativa do sistema colonial perpetuado durante o salazarismo. Além disso, o trecho citado de *Caderno de memórias coloniais* contextualiza a farsa do luso-tropicalismo, pois

percebe-se que não há qualquer harmonia nas relações inter-raciais entre homens e mulheres em Moçambique, por exemplo. Era de conhecimento destas mulheres, como bem mostra a narradora, que se tratava de estupro: “Os brancos entravam no caniço e pagavam cerveja, tabaco ou capulana a metro à negra que lhe apetecesse. A bem ou mal. Depois abotoavam a braguilha e desapareciam para suas honestas casas de família” (FIGUEIREDO, 2018, p. 35).

Além da violência sexual, a narradora de *Caderno de memórias coloniais* também expõe a violência causada pelo pai que, para ela, representava o colonialismo. A partir do pai ela nos mostra duas faces desse colono: o bom pai e o patrão que tratava seus empregados como propriedade e com violência. Para ela, a benevolência do pai existia apenas para a família. A imagem paterna apresentada ao leitor não é nada agradável, sendo perturbadora também para a narradora. O pai não tem uma imagem dócil ou simpática para ela na maior parte do tempo, que vê nessa erotização uma das características espantosas dele, causando-a certo êxtase. A figura do pai é bastante ambígua, pois ao mesmo tempo em que ele se mostrava bondoso com a filha, como veremos adiante, também se mostrava odioso com os negros e com as negras. Sobre o comportamento execrável do pai com os outros, Frantz Fanon, em *Os condenados da terra* (1961), observa que o colonizador nunca deixa de ser o inimigo. A partir da sua zona, o opressor faz surgir o movimento de domínio, de exploração. Para Fanon, o colono faz a história e tem consciência disso: “A história que escreve não é, pois, a história do país que ele despoja, mas a história da sua nação onde ele rouba, viola e espalha a fome”

(FANON, 1961, p. 47). Devido a esse comportamento agressivo com os demais, as memórias da narradora sobre seu pai raramente são nostálgicas:

O meu pai metia-se pelo mato dentro e desencantava alguém, em alguma palhota, para vir empurrar, desenrascar o branco por uma gorjeta. Eu bendizia sempre essa gente recrutada à força, que para mim surgia do meio das árvores como se viesse do céu (FIGUEIREDO, 2010, p. 33).

A narrativa do dia do pagamento aos negros empregados do pai é um testemunho de como esses empregados eram tratados no período colonial: recebiam pouco, não podiam reclamar, quem reclamava apanhava de imediato, caso fosse dia de festa, recebiam comida e bebida enquanto esperavam o pagamento. “Gostava de ver ali os pretos do meu pai” (FIGUEIREDO, 2010, p. 40), eram uns diferentes dos outros, sorrindo ou não, com medo ou não. A expressão “Os pretos do meu pai” não soa como empregados, mas como propriedade. Mesmo recebendo pelo trabalho, a forma como eram tratados pelo colono mostra que essa relação empregado/patrão era mantida pelo sentimento de posse e pela violência:

O procedimento era simples. Os negros iam à sala, e o meu pai entregava-lhes o dinheiro. Às vezes eles contavam e reclamavam. O meu pai gritava-lhes que nessa semana tinham estragado um cabo ou chegado tarde ou sornado ou mostrado má cara ou era só porque lhe apetecia castigá-los por qualquer coisa que tinha metido na cabeça. Não sei, tudo era possível. [...] Eu não tinha percebido as regras, eram só duas: receber e calar. Não

era preciso agradecer. [...] Se reclamavam, havia mi-
lando, e não eram poucas às vezes em que saíam
da sala com um murro nos queixos, um encontrão
dos bons. Havia milando bravo. Ameaçavam o meu
pai, o que o irritava ainda mais. Eram expulsos. [...] O meu pai tinha o condão de transformar os finais
dourados das tardes de sábado num poço escuro
de medo e raiva (FIGUEIREDO, 2010, p. 40-1).

Como se vê, o luso-tropicalismo era uma farsa também nas relações de trabalho inter-raciais entre colono e colonizado. A narradora, ironicamente, diz acreditar que isso tenha ocorrido apenas na família dela, porque anos mais tarde veio a constatar que

Os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colun..., o colonis..., o colonialismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades (FIGUEIREDO, 2010, p. 49).

Ninguém quis levar a culpa do colonialismo. Segundo Memmi, “não é exagerado dizer que, assim como a situação colonial apodrece a Europa das colônias, o colonialista é um germe de apodrecimento da metrópole” (MEMMI, 2007a, p. 101). No artigo “*Caderno de memórias coloniais: novas narrativas sobre histórias pessoais e coletivas dos colonizadores portugueses na África do século XX*”, a pesquisadora Flavia Arruda Rodrigues observa que os colonizadores foram os responsáveis pela urbanização e pela construção de suportes de infra-estrutura das cidades coloniais. Dessa forma, esses colonizadores eram também os gestores da mão-de-obra negra local, que traba-

lhava em péssimas condições, recebendo castigos físicos e baixíssimos salários. Ou seja, esse sistema laboral do período colonial não era muito diferente da escravidão. Os portugueses da metrópole não lidavam diretamente com os trabalhadores negros e nem com o sistema colonial. Apesar de se beneficiarem com tal sistema, o contato desses portugueses com ele era apenas através dos jornais e dos boletins administrativos.

O totalitarismo do regime salazarista é sintetizado pela narradora como uma atmosfera cotidiana da capital moçambicana do período colonial: “Lourenço Marques, na década de 60 e 70 do século passado, era um largo campo de concentração com odor a caril” (FIGUEIREDO, 2018, p. 42). Omar Ribeiro Thomaz, em “Duas meninas brancas”, observa que, ao comparar Lourenço Marques com um campo de concentração, a narradora de *Caderno* dialoga com a tradição memorialística sobre o totalitarismo e sobre os campos também. Nessa narrativa evidencia-se a impossibilidade da inocência sendo inadmissíveis afirmações como: “eu não sabia”, “eu não vi” ou “com minha família foi diferente”. Sendo assim, a narradora que conta suas memórias assume a responsabilidade do conhecimento que tinha. Mesmo sendo ainda muito jovem, ela já entendia que “Um branco saía caro, porque a um branco não se podia dar porrada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

Outro mito citado por Fernando Rosas é o mito da pobreza honrada, pois um país pobre e essencialmente rural teria, na ausência de ambições, a felicidade possível. Em Portugal, a narradora expõe como o atraso econômico durante o salazarismo refletiu na casa da avó, onde não havia banheiro em casa, tornando o banho e as necessidades fisiológicas um momen-

to bastante complicado em meio à falta de estrutura básica. Além da falta de banheiro em casa, a pobreza honrada era um lema para a avó:

Só nesse ano percebi o que meu pai dizia quando explicava que não éramos pobres nem ricos, mas remediados. [...] Ser pobre era ouvir a minha avó dizer que mais valia lavar roupa para fora do que estudar, porque estudar não dava de comer a ninguém. Era viver num quarto cuja pequena janela dava para o galinheiro, e vender pombos, borrachos e galinhas a chorar por vê-los partir, porque o dinheiro calava o afeto e a dor (FIGUEIREDO, 2018, p. 142).

Retomando o luso-tropicalismo de Freyre e a tentativa de justificar a colonização ainda no século XX frente à ONU, Francisco Nogueira, um dos ministros de Salazar, afirma que

[a] Nação portuguesa por se encontrar dispersa em vários continentes, não está cometendo um crime (...). Vimos que a geografia, em si própria, não implica qualquer ideia de colonialismo (...) a Nação portuguesa é como é há 500 anos (...). A Nação é uma só, e até onde chega a Nação terá de chegar o Estado. Esta é precisamente a razão por que a nossa constituição – de um estado unitário – não permite qualquer discriminação entre vários territórios (NOGUEIRA *apud* PINTO, 2009, p. 156).

É na reafirmação do passado que Portugal afirmava sua grandeza civilizacional. E a propaganda do Estado Novo dera tão certo que, na década de 50, o deslocamento dos portugueses para as colônias ocorrera em grandes contingentes. Já no marcelismo, a narradora do *Caderno de memórias coloniais*

expõe que “[...] os navios acostavam cheios, todas as semanas. [...] a mão-de-obra era praticamente gratuita, e o solo, cultivado, generoso” (FIGUEIREDO, 2018, p. 85).

O mito da relação harmônica do luso-tropicalismo se desfaz em cada capítulo de *Caderno de memórias coloniais*. Enquanto, para um branco, Moçambique era um espaço de prazer e felicidade, pois eram quase todos patrões e, os que não eram, também queriam ser; para os negros a realidade era bastante diferente:

Tínhamos uns mainatos que carregavam as mercadorias da loja do Lousã, em caixotes de cartão. Atravessavam Lourenço Marques a pé, se preciso fosse, com eles à cabeça, às costas; não pensávamos nisso. Carregassem. Era o seu trabalho. Eles aguentavam. Tinham força. Não eram como nós. Resistiam muito. Era da raça. Já vinham a pé lá do sítio onde dormiam, que não nos interessava, desde que não trouxessem pulgas nem piolhos nem parasitas dos que se enterravam na pele (FIGUEIREDO, 2018, p. 74).

No entanto, como já citado neste artigo, a narradora observa, com ironia, parecer que somente na sua família ocorrera o colonialismo. Os demais retornados não mencionaram a exploração da mão-de-obra local como de fato havia sido. Para estes, o único testemunho que deveria ser dado ao chegar em Portugal era somente o que os colocavam na posição de vítimas, de violentados pelos guerrilheiros negros após a guerra de libertação. Porém, o testemunho solicitado à ela pelos outros colonos nunca foi dado:

“Não te esqueças de contar”./ [...] “... agora, lá, são muito amiguinhos dos pretos, mas tu vais explicar-lhes que isto não são como eles pensam. Defendem-nos, mas ninguém fala do que nos fazem os pretinhos... Contas tintim por tintim os massacres de setembro. Contas tudo o que nos aconteceu” (FIGUEIREDO, 2018, p. 99).

Após o 25 de Abril, segundo a narradora, a violência continuou em Moçambique e, muitos dos guerrilheiros negros que lutaram na guerra de libertação, saquearam casas e mataram brancos. Os colonos que sempre exploraram e violentaram as pessoas negras, também sem distinção alguma, sentiram-se vítimas do que estavam presenciando e queriam que este testemunho fosse dado em Portugal pelos primeiros retornados que chegavam. Mesmo sendo convencida de que já era uma mulher e que, por isso mesmo, tinha de contar, a história que a personagem de Isabela Figueiredo escolhe retratar é outra: “Venham falar-me no colonialismo suavezinho dos portugueses... Venham contar-me a história da carochinha” (FIGUEIREDO, 2018, p.164). A narradora não tem interesse em suavizar o que testemunhou durante o período colonial que vivenciou na infância e início da adolescência. A crueza da narrativa de Isabela Figueiredo não deixa dúvidas acerca da falta de inocência do colonialismo português na qual tanto quiseram (e ainda querem) acreditar em Portugal.

REFERÊNCIAS

CASTELO, Cláudia . Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. **Blogue de História Lusófona**, ano VI, setembro de 2011.

CHIZIANE, Paulina. Sobre **Caderno de memórias coloniais**. In: FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Serafim Ferreira. Ed. ULISSEIA, 1961.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e o lusotropicalismo como ideologia do colonialismo português (1951-1974). **Revista UFG**. Jun 2009. Ano 11 n. 6. p. 145-160.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

ROSAS, Fernando. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, 35(157), 1031-1054.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Duas Meninas Brancas**. In: BRUGIONI, Elena (e outros). **Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-Colonialidade** – Centro de Estudos Humanísticos: Universidade do Minho, 2012. (Cap. II, p. 405-428).

LITERATURA E INTERMIDIALIDADE: NUANCES DE VERMELHO-VIOLÊNCIA EM *SUL*, DE VERONICA STIGGER

Lucas Zamberlan, UFSM

1. INTRODUÇÃO

Veronica Stigger publicou seu primeiro livro, *O trágico e outras comédias*, em 2003. Dez anos e duas publicações mais tarde, ela alcançou finalmente o reconhecimento crítico com *Opisanie Swiata* (2013), ganhador do Prêmio Machado de Assis, conferido pela Biblioteca Nacional; do São Paulo de Literatura, além do Açorianos, que anualmente prestigia os autores de Porto Alegre, cidade natal da escritora.

A narrativa seguinte, intitulada *Sul*, de 2016, garantiu o primeiro lugar no Prêmio Jabuti. Entretanto, o livro vencedor da categoria *romance* da edição – gênero de *Opisanie Swiata* – foi *Machado*, de Silviano Santiago. O então mais recente livro de Stigger havia sido inscrito na seção *contos e crônicas* e, na ocasião, acabou por posicionar-se na frente de trabalhos lançados por nomes como Ignácio Loyola Brandão e o mestre da crônica no Brasil, Rubem Braga, em volume cuidadosamente organizado por André Seffrin, Bernardo Buarque de Hollanda e Carlos Didier. Seria, pois, *Sul* um livro de contos, de crônicas

ou um romance disfarçado, que, qual o lobo de Chapeuzinho Vermelho, assume formas reconhecíveis, gozando dos contornos maleáveis da narrativa moderna, ainda não “endurecidas e já calcificadas” – para apoiar-se se termos empregados por Bakhtin (2019, p. 66)? Embora as condições dessa classificação não seja o foco primordial desse debate, pelo menos elas açulam a atenção à estrutura da narrativa que, embora segmentada, não esgota tentativas de manter uma coesão que se manifesta na linguagem, no equilíbrio tangencial entre ficção e realidade, na pluralidade representacional e principalmente nos temas, reiterados fragmento após fragmento.

Na apresentação da obra, “tapete vermelho de entrada”, a Editora 34 afirma que aquelas noventa e seis páginas tratam-se de

Três textos literários, três gêneros distintos. Este novo livro de Veronica Stigger – uma das vozes mais fortes da literatura brasileira atual – reúne um conto, uma peça teatral curta e um poema, formando um quebra-cabeça em que, surpreendentemente, todas as peças se encaixam (2016, sem página).

A narrativa curta denominada de “2035” ambienta-se em um futuro distópico. No dia do aniversário de dez anos de Constância, a menina é apartada dos pais e levada por dois soldados e um civil a um parque de uma cidade devastada para participar, no papel de protagonista, das celebrações governamentais de uma data comemorativa. Após ser cuidada, lavada, tratada, vestida e paramentada, cada membro do seu corpo frágil é amarrado em um cavalo diferente, todos montados por cavaleiros oficiais. Ao primeiro disparo de um canhão, cada cavaleiro parte em uma direção, completando o ritual. No

fim, o tronco ensanguentado da jovem pousa sobre uma almofada azul, “na qual estavam bordadas, com um fio muito claro e vivo, pequenas estrelas brancas” (STIGGER, 2016, p. 27).

Na peça teatral, mencionada no trecho, duas personagens, Carol 1 e Carol 2 constroem um diálogo disperso, enquanto grandes manchas de sangue decoram de vermelho o apartamento branco e um chuveiro ligado indica a presença de homem no banheiro. Já no poema, ocorre a convergência interativa entre o lírico, o narrativo e o dramático: nele o texto confessional formatado em versos narra a experiência de uma mulher que lembra de momentos de sua pré-adolescência, entre elas, o fato de fazer parte de uma encenação de *A Branca de Neve e os Sete Anões*. Além dessas peças, existem outros ingredientes que emolduram o panorama geral e que, mesmo que não tenham sido mencionados na apresentação, compõem a integralidade da obra, produzindo significado pelo conjunto, em um movimento centrífugo cujo núcleo repisa as mesmas motivações narrativas.

Nesse jogo intercambiante de assentar as partes, a matéria mais cara à (re)união é a cor vermelha. Ela emerge nas mais insuspeitas situações em diferentes matizes de violência que alcançam, em via de regra, o corpo feminino. A recorrência da autora ao tema é conformada pela manipulação de diferentes linguagens que ampliam horizontes de interpretação e potencializam os efeitos de leitura de modo geral. Nesse sentido, este texto propõe uma análise intermediática de *Sul* com o objetivo de relevar as diferentes manifestações de violência presentes na narrativa a partir da complexidade de seus aspectos estruturais.

2. UM ENXAIMEL (NÃO SÓ) DE PALAVRAS

Sob prisma visual, *Sul* não aparenta – em uma primeira impressão – nada de singular. Ao contrário, o pequeno volume faz parte da Coleção Nova Prosa da Editora 34, especializada em publicar escritores e escritoras contemporâneos brasileiros, como Iara Biderman, Marcella Faria, Fabrício Corsaletti e Beatriz Bracher. A capa dos livros da Nova Prosa mantém um padrão: em edições 12x21, há uma faixa branca de 7 centímetros na parte de cima, onde contém as informações gerais, como o título, o nome do autor e da editora, e, no restante, destaca-se uma cor (cada volume tem a sua) e uma pequena imagem, localizada em algum canto do retângulo colorido.

Gérard Genette (2009, p. 26), em *Paratextos editoriais*, afirma que o selo de coleção significa mesmo quando não pretende significar, como no exemplo da Gallimard que buscou, na cor branca, um grau zero para seus textos não especificados e acabou por conferir aos títulos um poder simbólico inicialmente não pretendido. Veronica Stigger, no restrito espaço que tinha para expressar, escolheu um vermelho escuro, profundo, e na parte superior esquerda, uma pequena fotografia sua, criança. A disposição dos elementos não parece arbitrária. No mesmo ano de *Sul*, ela lançou mão de recursos parecidos quando assinou a curadoria de *Útero do Mundo*, exposição artística que habitou o Museu de Arte Moderna de São Paulo entre setembro e dezembro de 2016. Todo o projeto plástico do catálogo estabelece um diálogo entre o vermelho, o preto e o branco, tecendo, pelos textos verbais e visuais, intersecções constantes com os temas da obra literária.

A foto da jovem Veronica, junto às cores e o título, prescreve, desde a origem – útero do livro – uma prestidigitação autoficcional que nunca se efetiva por completo, pois não ocorre a oficialização exata dos nomes do autor, narrador e personagem (FIGUEIREDO, 2010, p. 91). Figueiredo, ao tratar das delimitações do conceito, postula que “a autoficção é um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir”. E mais adiante: “Pelo tratamento do tema do duplo, do jogo especular, do espelho, tematiza-se a duplicidade do escritor que se expõe como se a ficção fosse parte de sua vida”.

A partir dessa discussão, existe, nesse gesto de introdução da imagem, uma convocação teórica que considera, no atravessamento das artes e, nesse caso, das mídias, para uma compreensão abrangente dos fenômenos que se apresentam. Na seara da intermedialidade, Irina Rajewsky concebe diferentes camadas de entendimento acerca dos fenômenos intermídia, desde um sentido amplo se estendendo a pormenorizações mais cerradas. De maneira aberta, a teórica entende que intermedialidade é “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontece entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 18). Com isso, ela conclui que a derivação “intermediático” aponta às conformações que carregam em si justamente o cruzamento das fronteiras entre mídias. Claus Clüver, da Universidade de Indiana, também recorre à ideia de entrecruzamento de fronteiras entre suportes da comunicação ao observar: “como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de inter-relação e in-

teração entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar as fronteiras’ que separam as mídias” (CLÜVER, 2007, p. 9).

É importante frisar também, nesta conjuntura, que

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (CLUVER, 2006, p. 18-19).

Além dessas mídias, adiciona-se nominalmente, aqui, a fotografia. Isto posto, a inserção do retrato infantil não deve ser encarada como um acessório extraestético na distribuição estrutural do romance. O agenciamento da imagem, de modo adverso, determina a relação de natureza autoficcional entre a escritora e as personagens que vão surgindo ao longo dos fragmentos. Se Doubrovsky (1977, p. 10) entende essa aproximação entre vida e obra como um estímulo de autofricção, o que acarreta o gozo, em *Sul*, o atrito culmina em dor, em graus irregulares de violências, visceralmente voltadas à violação, à crueldade.

Em “2035”, Constância, depois de ter o seu cabelo cortado e penteado, possivelmente pela primeira vez, é colocada em frente a um espelho, onde enxerga o seu rosto refletido:

Assim que a morena terminou seu trabalho, pediu para uma das outras três mulheres trazer um espelho bem grande para que Constância pudesse se ver. Uma das três saiu e voltou com o tal espelho, que depôs defronte à menina. Constância se olhou e quase não se reconheceu. A imagem que via era de uma menina loira, de olhos claros, de cabelos bem penteados e cortados na altura dos ombros, com uma franjinha que lhe chegava perto dos olhos. Ela primeiro sorriu para si mesma, depois abriu ainda mais o sorriso, que terminou numa gargalhada. Constância ia se levantar e começar a dançar quando a morena a interrompeu e lhe disse, sorrindo, que ela ainda não estava pronta (STIGGER, 2016, p. 25).

Isoladamente, a passagem “menina loira, de olhos claros, de cabelos bem penteados e cortados na altura dos ombros” serve como uma descrição quase que perfeita da foto de capa, com a exceção dos cabelos, nem tão alinhados na imagem. Como a narrativa inaugura o livro, o retrato, elemento paratextual, ilustra uma figuração imagética da personagem e reforça, pela inocência da infância, a violência ritualística de seu esgotamento. A passagem à pré-adolescência, com isso, fica representada cromaticamente pelo contraste entre a vibração do vermelho-sangue e o azul etéreo da almofada ou até mesmo da delicadeza de tecido fino das estrelas bordadas.

O estranhamento de Constância resulta da falta de (re) conhecimento de si e do mundo: o reflexo não configura, em si, ela mesma. Quando compreende a brincadeira espectral, diverte-se a ponto de querer dançar. Assim como a jovem percebe a aventura óptica, o leitor é levado a olhar outra vez para

a imagem encravada sobre o fundo vermelho. Ali não está Stig-ger, mas antes o passado desbotado; registro datado da técnica em seu devir sempre renovado pela inovação modernizante.

Roland Barthes (1984, p. 15) em *A câmara clara*, diz que “a Fotografia sempre traz consigo o seu referente”, contudo à semelhança de uma persona, já que “os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular” (ibidem, p. 34-35). A figura captada, conforme as três práticas da fotografia elencadas pelo teórico, desempenharia o papel não de *operator* (fotógrafo) ou *spectator* (observador), mas de *spectrum* – o retorno do morto – tornando-se *verdadeiramente* (palavra escolhida por Barthes) um espectro.

Nesse contexto, vale lembrar que a própria concepção de *A câmara clara*, obra final do autor, foi afetada pela (re)descoberta de uma fotografia de sua mãe ainda criança em um jardim de inverno. Diferente de outras que não atingiram a profundidade necessária de sua sensibilidade ainda em luto, a imagem em sépia revelou sua mãe. Ou seja: foi necessário a interferência do *spectator* para fazer retornar o morto, ou a morta, pela subjetividade. Essa visão aproxima o assunto à conclusão de Susan Sontag (2004, p.18) que considera que “A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: aí está a superfície. Agora, imagine — ou, antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Melhor dizendo, é como se a realidade pudesse ser recuperada ou até mesmo esclarecida pela observação atenta do fantasma, como o príncipe Hamlet sugeriu séculos antes do nascimento da fotografia.

Esse lugar da infância e posterior passagem à pré-adolescência retorna na terceira parte de *Sul*. “O coração dos homens”, poema de versos narrativos e recordatórios, começa assim: “Quando pequena, fui ao espelho numa encenação de *Branca de Neve e os sete anões*”. A personagem, que também conta dez anos, em determinado momento se descreve: “além de loira, tenho olhos azuis” (STIGGER, 2016, p. 74, grifo nosso). A menina participa do espetáculo na condição lateral de um objeto que literalmente reflete as imposições autoritárias da madrasta má de *Branca de Neve*. Seu corpo jovem poderia, ainda, aparecer acima do espelho, mas a professora, diretora da peça, decide cortar sua cabeça de cena. Restam, apenas, oito de seus dedos

Mesmo assim só as pontinhas.
Os dedões, como o resto de mim, ficavam escondidos.
Todos viam o espelho,
e o espelho refletia a todos –
menos a mim (STIGGER, 2016, p. 66).

Nessa posição, tão próxima e oculta da vista de todos, ela menstrua pela primeira vez. A situação inabitual a deixa envergonhada, pois afirma que “devia estar vermelha como sangue” (STIGGER, 2016, p. 67). Desde o episódio, ela passa a ser chamada pelos colegas de “a sanguinária” e, mais tarde, quando a humilhação pública se repete, a menina sentencia um sentimento que nasce naquele dia e percorre toda a sua experiência até chegar ao tempo da narração: “desde então, peguei horror a ser mulher” (STIGGER, 2016, p.74, grifo nosso). Além da peça, ela resgata uma série de eventos cotidianos do ambiente escolar não menos traumáticos: a recorrente mens-

truação excessiva; o evento de homenagem aos imigrantes (somente italianos e alemães) quando é humilhada pela professora; até a mensagem final contida em um bilhete guardado em uma santa itinerante: Minha mãezinha do céu/eu te imploro, me protege” (STIGGER, 2016, p.80).

A súplica poderia finalizar a narrativa. De acordo com o sumário, este seria o encerramento da terceira e última parte do quebra-cabeças. Acontece que o livro não termina nesse ponto. Aliás, ele até acaba com as mesmas palavras, só que nove páginas mais tarde. Após o “O coração dos homens” segue a seção “A verdade sobre o coração dos homens”. E aqui, convoca-se novamente as palavras de Barthes sobre o *spectrum*: o retorno do morto que se torna *verdadeiramente* um espectro.

Essas páginas derradeiras fogem das convenções habituais de um livro comum. Remontando a uma tradição gráfica já distante dos tempos contemporâneos, a parte apresenta folhas não refiladas que impedem a fruição de um leitor desarmado. É, pois, necessário o auxílio de um instrumento para que o processo de revelação se efetive: seja uma espátula, seja um estilete ou, na falta de um item de escritório, uma faca: arma branca, de energia potencial à violência e à morte ou, nas palavras de João Cabral de Melo Neto,

o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade.

Mais a *violência limpa*
Que elas têm, tão exatas
O gosto do deserto,
O estilo das facas (MELO NETO, 2020, p. 259, grifo nosso).

O convite da autora desacomoda o leitor da sua função passiva de testemunha a fim de transformá-lo em cúmplice de um segredo. Assim, ao leitor enganado em uma primeira camada de invenção, são reveladas as *mentiras* do capítulo anterior, trazendo à tona a *verdade*, a despeito da ciência de que o cachimbo de tinta não é um cachimbo e a foto não ser o referente, independente da força expressiva do *sou eu ali*.

A protagonista confessa: a) não encenou o espelho em *A Branca de Neve*: foi a bruxa em substituição a uma colega que preferiu ser o espelho, afinal “o espelho era o melhor papel/para quem queria sumir/e ela sabia disso” (STIGGER, 2026, p. 83); b) não tinha dez, mas doze anos; c) ela quem cometia certos equívocos vocabulares, não seus colegas; d) era uma amiga sua que menstruava em excesso, não ela. Dessa maneira, entre meias verdades, trocas pequenas de responsabilidades e detalhes acrescentados, como uma memória que falha e se recobra, outras passagens vão sendo esclarecidas. A “única verdade nessa história” (STIGGER, 2016, p. 89) é o conteúdo do bilhete final que retorna como um apelo tão desesperado quanto inútil em um mundo infantil movido pela negligência, solidão e desamparo.

A estratégia compositiva de encaixe de histórias, mesclando gêneros e linguagens diferentes, remete tanto ao quebra-cabeças, como consta na contracapa, quanto a outros modos de montagem, a saber o enxaimel, ou *fachwerk*, técnica alemã de construção na qual vigas de madeira são encaixadas, prescindindo de itens como pregos e parafusos. *Sul*, edificação narrativa de compleição modulada, é elaborada pela combi-

nação *sui generis* de mídia, sendo que, nesse funcionamento “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Rajewsky, portanto, chama a atenção para a circunstância material do produto de mídia, que no caso da análise proposta, se trata justamente do livro físico em toda a sua significação. Nesse caminho, Jorgen Bruhn (2020, p. 22), que concebe que todo texto reflete uma constelação mista de mídias, aponta para a eloquência configurativa de uma obra. Na sua visão, na esteira de McLuhan e Ryan, qualquer obra literária, pelas suas propriedades, abre possibilidades ao mesmo tempo que impõe restrições. As características desse arranjo sempre muito particular é definido pelo que o autor estipula como *affordance*: recursos inerentes à obra que devem ser compreendidos e considerados na soma dos seus componentes estéticos. Para Bruhn (2020, p. 22-23), avaliar o *affordance* “é uma das principais razões para investigar a literatura de um ponto de vista da midialidade”. Ao observar *Sul*, a sentença do teórico, à guisa de justificativa, fortalece a abordagem desse texto e avança a perspectiva para uma questão fundamental: para que lugar se encaminha essa organização formal, esse ordenamento linguístico, visual e palpável, carregado de sentido e manchado de vermelho-sangue?

Na sequência da sua argumentação, Bruhn alega que

[m]esmo quando buscam tornar-se invisíveis, as mídias não são condutores vazios de transmissão de mensagens, mas suportes materiais de infor-

mação cuja materialidade, precisamente, “importa” para o tipo de significados que podem ser codificados. Como consequência disso, o aspecto das midialidades não pode ser separado da mensagem (BRUHN, 2020, p. 22).

O fato da impossibilidade dessa desassociação entre fundo e forma, substância e estrutura leva McLuhan a criar uma frase peremptória: “A mídia é a mensagem” (Bruhn, 2020, p. 22). Consequentemente, clarificar o cunho intermediático do livro implica, de algum modo, alcançar a dimensão intrínseca e mais aprofundada do conteúdo da narrativa. Esse será o próximo passo da jornada: examinar as repercussões de sentido; ampliar contingências interpretativas sem deixar, jamais, desencaixar as partes dessa *obra*, com toda a polissemia que essa palavra pode conter.

3. UM ESTUDO EM VERMELHO: A VIOLÊNCIA ENCARNADA

Além do capítulo secreto de *Sul*, com suas páginas virgens protegidas dos manuseadores casuais das livrarias, a narrativa contém uma outra passagem excluída do sumário. Ao passo que “A verdade sobre o coração dos homens” fecha o livro, esse fragmento – breve parágrafo em itálico – antecede “2035”, operando como uma transição entre a fotografia da autora e desfortúnio de Constância. Nesse entrelugar, aparece a palavra-título da obra: palavra-lugar que permeia um campo de significação simbólico, metafórico representados pelo sentimento do menino personagem que, mesmo ferido, revolta-se contra seus agressores, todos eles vinculados pelo mesmo sangue:

“Agora você vão ver”, dizia ele aos irmãos e aos primos, que gargalhavam como aves de mau agouro, enquanto espalhava pelas paredes brancas do quarto o sangue que saía aos borbotões de seu portentoso nariz, “vou lá contar tudo para o pai e ele vai dar uma surra bem dada em vocês, seus guris de merda”. Ninguém – nem mesmo o pai que entraria no quarto minutos depois – percebeu que a mancha de sangue na parede branca assumira o contorno do mapa do Sul (STIGGER, 2016, p. 11).

O trecho confirma, pelo seu conteúdo, a predominância conceitual de um vermelho-violência já anunciado na capa e que se materializa na *construção* narrativa de maneira a conferir uma unidade temática que assume fisionomias diferentes ao longo de cada parte. Desde o início, o assunto está presente, embora seja relevante considerar a relatividade de suas manifestações e suas constantes metamorfoses com o passar do tempo. Desenvolve-se, na argumentação apresentada, uma noção geral definida por Michaud, na qual entende que

[...] há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, acusando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 1989, p. 10).

O jovem, com sua integridade física e moral abalada, expressa sua insubordinação. Ele lança mão da linguagem verbal ao gritar com os irmãos e os primos; da autoridade do pai, juiz

familiar responsável a estabelecer a pena adequada aos rapazes, e por último, não menos importante e talvez inconsciente, da expressão, em arte canhestra, oriunda da indignação, da raiva, da fúria, que rabisca o contorno do mapa do Sul.

Ora, não há sul sem referência. Esse mapa, ao que indica, leva a integrá-lo a uma cartografia interior, ao sul de si mesmo, na intimidade caótica das emoções primitivas, desencadeadas pela cólera. Na arte rupestre, por exemplo, o sangue, não raro, era usado como pigmento para o delineamento de imagens que se formavam em tonalidades de vermelho. Talvez por isso, o desenho intuitivo da personagem signifique tanto nesse início. Ele prepara a distensão de um eixo que se avoluma e se espalha em nuances (dis)tintos, em movimentos bruxuleantes, que vem e que vão e que jamais desaparecem por completo.

Se no parágrafo de abertura, a violência se avulta abruptamente, sem grandes torneios digressivos ou descrições preparatórias, em “2035” o tema se dilata sub-repticiamente e vai alcançando um efeito progressivo até culminar no evento final. A narrativa começa às cinco horas da manhã do dia festivo, com os já citados dois soldados acompanhados de um civil se debatendo com as dificuldades de arrombar dois portões e a entrada de um prédio a fim de alcançarem o décimo andar. A chegada dos homens assusta o pai e a mãe de Constância. A menina, por seu turno, não teme: como é a data de seu aniversário, prevê algo comemorativo, “já que era quase uma adolescente, quase uma adulta, na verdade” (STIGGER, 2016, p. 15).

Sem alternativas, os pais entregam a menina que é levada em um riquixá puxado pelo civil. Constância assume o dever de

chicoteá-lo para apressar seu passo e distraí-la da paisagem ao redor. No caminho, cruzam por três pessoas, supostamente uma família, que remexem os sacos de lixo coloridos, à procura de alguma coisa, como menciona o narrador. Mais adiante, ela testemunha um homem que, para ela, está dormindo apoiado em sacolas semelhantes às outras. Trata-se, no entanto, de um homem morto. Uma mulher se aproxima e fecha os olhos dele para, em seguida, vasculhar os seus pertences em busca de comida.

Constância conhece o sono, todavia não fornece indícios de quem saiba o significado da morte. Sua euforia nasce da ignorância de desconhecer a maldade. Aos dez anos, sua inocência revela-se como fruto da total inexperiência provida pela família que a mantém em um conto de fadas que não pode durar para sempre. Por isso, quando é amarrada, no final, ela sente-se confortável sob o sol e ainda sorri, como se nada pudesse atingi-la.

O verdadeiro poder de “2035” encontra-se na ausência de detalhes acerca desse autoritarismo mais sugerido que anunciado. O assassinato de Constância permanece um mistério até porque situa-se em um tempo futuro, apocalíptico, fato que desestabiliza as diretrizes associativas entre o leitor e a matéria histórica. Em entrevista, a autora (2023) comentou ser “2035”, escrito em 2009 como parte de uma coletânea, uma referência aos duzentos anos da Revolução Farroupilha. Isso explica alguns elementos-chave da narrativa, como a valorização de uma cultura regional que enaltece o sangue derramado e, sobremaneira, o nome da personagem. “Constância” está presente no hino do estado e, de certa maneira, sublinha

àquilo que se conserva, que não evolui apesar das urgências impostas pela sociedade.

Em um estado marcado tanto tempo por um positivismo de princípios até hoje gravados em símbolos oficiais, se sobressai, em “2035”, a violência institucional. Evidentemente, também estão ali questões ligadas ao feminino e à manutenção de uma ideia de pureza. Ocorre que esses matizes acabam se imiscuindo, pois se confundem como sintomas de uma mesma doença. Ao debater essa questão, Stigger diz que “em síntese, acho que Sul pode ser lido mais como um livro sobre a violência da sociedade e, por extensão, do estado (ou vice-versa) do que como um livro sobre a violência do fim da infância” (STIGGER, 2017).

Assim, a macabra comemoração celebratória de “2035” corresponde à encenação teatral de “O coração dos homens”. Dois eventos que mostram um rosário de procedimentos disciplinares que podem ser vinculados ao entendimento de biopolítica, postulado por Foucault. Segundo o filósofo, a partir da ascensão da lógica liberal, a biopolítica, por intermédio dos biopoderes, passou a se encarregar do gerenciamento de práticas relativas à alimentação, regras de higiene, saúde, sexualidade por meio de normas (REVEL, 2011, p. 24-26).

Na escola, tais procedimentos se impõem com violência. A menstruação da protagonista desafia o controle fiscalizatório da instituição que responde com rigor disciplinar. Como pena autoinfligida, surgida da culpa, ela, na aula de religião, propõe a leitura de uma passagem bíblica:

Quando uma mulher tiver um fluxo de sangue
e que seja fluxo de sangue do seu corpo,

permanecerá durante sete dias na impureza das suas regras.
Quem a tocar ficará impuro até tarde.
Toda cama sobre a qual se deitar com o seu fluxo ficará impura,
todo o móvel sobre o qual se assentar ficará impuro (STIGGER, 2016, p. 74-75).

No capítulo seguinte, em contrapartida, ela revelará que não foi essa a mensagem escolhida, mas outra, que versa sobre a maldade dos homens.

Da mesma forma que a violência se origina – em participações simbólicas e culturais, como assevera Michaud – do gerenciamento vigilante dos biopoderes, é facilmente perceptível que essa regulação recai sobre a mulher. E isso é estabelecido desde a infância, com a mediação das instituições que deveriam ensinar, cuidar e proteger. O hábito de esconder, mascarar a natureza das coisas engendra um memento falso, um espectro social que só será revelado (assim como uma fotografia) com a solenidade do recorte do papel, como seria abrir o cadeado de um diário íntimo juvenil.

Enquanto isso, a violência de “Mancha” realiza um outro caminho. A desconexão dialógica de uma interação sem sínteses quebra o desenvolvimento das ações, fazendo a peça andar em círculos. Carol 1 Carol 2 voltam sempre aos mesmos questionamentos que levam a respostas similares. O sangue onipresente no cenário (sofá, maçaneta da porta, chão) demanda explicação, urgência, reparação. A violência é imperativa, mesmo assim o foco desvia-se para a aleatoriedade de pautas que

surgem em associação livre. É como se as propagandas que elas assistem e comentam, as fofocas que compartilham e os produtos que consomem obliterassem o óbvio e tangenciassem a premência das discussões que envolvem o tema.

O percurso pode figurar contingente, porém os ingredientes que circundam o capítulo estabelecem afinidades com os anteriores. Neles, personagens femininas se debatem em cenários de violência às vezes mais, às vezes menos institucionalizada, frequentemente disfarçadas e que buscam, ora na distopia gaúcha à Gilead, ora no *nonsense* ou até mesmo no trauma de escola, no fim das contas, explicar, na violência, a verdade sobre o coração dos *homens*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto de aspectos trazidos à baila não objetivam ingressar no âmbito do mérito artístico da narrativa e sua relação com os prêmios conquistados à época e consolidados pela crítica especializada com o passar do tempo. Por outro lado, inclusive pela análise exposta, parece ficar inequívoca a proposição de uma obra peculiar cujos mecanismos – ou *affordance*, de Bruhn – se ajustam ao sabor de uma essência temática transpassada por segmentos históricos, axiológicos, religiosos, dentre tantos outros.

Se a forma de *Sul*, criativamente intermediática, catalisa possibilidades de abordagem, o jeito com que a violência é tratada segue uma trilha análoga. Fugindo da vertente brutalista (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27) de nomes consagrados da literatura brasileira contemporânea, como Rubem Fonseca, Dalton

Trevisan, Roberto Drummond e João Antônio, a autora encontra veredas diferentes de representação, sem renunciar a contundência crítica e a capacidade de comover. Schollhammer (2009, p. 154-156), enxerga, na literatura de Stigger, uma aposta no absurdo e no extravagante, que abre mão do reconhecimento, mormente, histórico. Isso, de fato, se presentifica com mais força em outros livros seus. Contudo, em *Sul*, publicado no contexto político delicado de 2016, toda a carga recursiva parece uma proposição de denúncia do presente, do aqui e do agora, além de uma advertência para o futuro.

Por fim, seria preciso, quem sabe, criar uma nova categoria para *Sul*. Assim como outras narrativas que desafiam os limites da classificação, Veronica Stigger tateia por uma taxionomia própria, localizada no sul das formas, nas intercorrências de uma vanguarda meridional, onde as regras, definidas pela intuição e pela combinação de linguagens díspares se unem para a tessitura de uma prosa desnorteadora.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRUHN, Jorgen. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila; OLIVEIRA, Solange Ribeiro; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org). **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Revista do programa de pós-graduação em artes da escola de Belas Artes**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 2007, p. 1-16.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação&Crítica**, n.4, p. 91-102, abr/2010.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de. Janeiro: Alfabuara, 2020.

MICHAUD, Y. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REVELL, Judith. **Dicionário Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STIGGER, Veronica. Corpo e alma da literatura: a forma do livro-espetáculo. **FronteiraZ**, n.30, vídeo, jul/2023.

STIGGER, Veronica. **Sul**. São Paulo: Editora 34, 2016.

STIGGER, Veronica. **O Útero do Mundo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Disponível em: < <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf> >.

STIGGER, Veronica. A favor do contra. **Cândido Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. [2017]. Entrevista concedida a João Lucas Dusi. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1311>>. Acesso em: 26 jul. 2024.



AUTORAS & AUTORES

Cinthia da Silva Belonia

Cinthia da Silva Belonia fez seu doutorado (2019) e mestrado (2014) em Estudos da Literatura na Universidade Federal Fluminense, além da graduação (2010), em Letras-Português, na Universidade Federal do Espírito Santo. É professora de Literatura na Universidade Federal de Santa Maria, onde atua, principalmente, em disciplinas de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Teoria da Literatura. Desenvolve pesquisa sobre deslocamento, pertencimento e identidade na narrativa contemporânea de língua portuguesa e coordena o grupo de pesquisa “Trânsitos e deslocamentos atlânticos na literatura portuguesa contemporânea”.

Jane Tutikian

Jane Tutikian é professora Titular do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), instituição onde construiu uma sólida carreira como docente, pesquisadora e gestora. Doutora em Literatura de Língua Portuguesa, sua atuação acadêmica é referência nos estudos de Literaturas de Língua Portuguesa (incluindo literatura brasileira, portuguesa e africana) e em Teoria Literária, com ênfase em questões de gênero, identidade e crítica literária. Na gestão universitária, ocupou os cargos mais elevados da instituição, tendo sido Vice-Reitora da UFRGS (gestão 2016-2020) e Diretora do Instituto de Letras por dois mandatos consecutivos. No âmbito da pós-graduação, contribuiu para a formação de gerações de mestres e doutores e coordenou diversos proje-

tos de pesquisa e extensão. É autora de ensaios fundamentais, como “Um Século de Solidão: a mulher na literatura”, e organizadora de inúmeras coletâneas acadêmicas, além de ser a responsável pelas obras completas de Fernando Pessoa, editada pela L&PM. Sua excelência acadêmica é complementada por sua atuação como escritora. É autora de mais de duas dezenas de livros, entre contos, novelas e novelas infanto-juvenis, pelos quais recebeu alguns dos prêmios mais importantes da literatura brasileira, como o Prêmio Jabuti, o Açorianos e o Tibicuera. Foi patrona da 57ª Feira do Livro de Porto Alegre e é membro da Academia Rio-Grandense de Letras.

Lucas da Cunha Zamberlan

Lucas da Cunha Zamberlan é professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Atua, principalmente, na área da teoria da literatura, literatura brasileira e ministra disciplinas voltadas à leitura crítica e à análise de textos artísticos. Em sua trajetória de pesquisa, tem se dedicado ao estudo das relações entre literatura, outras artes e mídias e entre literatura e história. Coordena o projeto de pesquisa Literatura Brasileira e Intermidialidade (LI-BRIN) e o projeto de extensão Literaturas Contemporâneas e Saberes Populares. Participa também de iniciativas editoriais voltadas à preservação e à difusão do patrimônio literário. É autor da biografia Felipe D'Oliveira: o poeta da lanterna verde, de Moacir Santana: obra completa e de Artes e Letras: crônica dos começos, livro que homenageia os 60 anos do Centro de Artes e Letras da UFSM.

Mauro Dunder

Mauro Dunder é Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado concluído na Universidade Estadual de Campinas. Atua como professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É membro dos grupos de pesquisa “Estudos da narrativa (hiper)contemporânea (UFSM/ CNPq), “Estudos de Autoria Feminina SIBILA (UPM/ CNPq) e “Metamorfoses da Literatura no Tempo das Imagens” (Unicamp/CNPq). Criou e liderou o GT “Literatura Portuguesa” (2021/2025) da Anpoll, foi Conselheiro Fiscal e Diretivo (2020-2023) e Vice-Presidente (2024-2025) da ABRAPLIP. Atualmente, é presidente da associação.

Monica Chagas da Costa

Monica Chagas da Costa é professora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Estudos da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dedica-se ao estudo da literatura de autoria feminina dos séculos XIX ao XXI. É coordenadora do projeto “A portas fechadas: a gravidez na literatura”, e faz parte do Grupo de Pesquisa Estudos da Narrativa (Hiper)Contemporânea (CNPq).

Paulo Ricardo Kralik Angelini

Paulo Ricardo Kralik Angelini é professor da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brasil), onde leciona nos cursos de Letras e Escrita Criativa e no Programa de Pós-Graduação em Letras. É doutor em Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil), com estágio de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, instituição onde também realizou, em 2016, seu estágio pós-doutoral, com orientação da professora Dra. Helena Buescu. Coordena o Projeto de Pesquisa “Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: Redes e enredos de subjetividade” (CNPq), e faz parte dos grupos de pesquisa “Dinâmicas do Hipercontemporâneo”, liderado pela professora Dra Ana Paula Arnaut, e “Estudos da narrativa (hiper)contemporânea”. É autor, junto de colegas, de obras como José Saramago: O inventor de bússolas; O outro, esse estranho; Inventário da infância: o universo não adulto na narrativa, A criação da memória: rastros autobiográficos na literatura portuguesa, entre outras, e possui dezenas de artigos e capítulos de livros publicados sobre a literatura portuguesa contemporânea e hipercontemporânea.

Raquel Trentin Oliveira

Raquel Trentin Oliveira é professora associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), atuando nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras. Concluiu seu Doutorado na UFSM, em 2008, e seu Pós-Doutorado na Universidade de Coimbra, em 2014. Entre suas publicações mais relevantes,

está o livro *Eça de Queirós e o espaço romanesco* (EDIPUCRS, 2014), *A personagem na narrativa literária* (Ed. UFSM, 2022), este em coautoria com Gisele Seeger, e *José Saramago: o inventor de bússolas* (Ed. UFSM, 2024), organizado com Paulo Kralik. É colaboradora do *Dicionário de personagens da ficção portuguesa* (Centro de Literatura Portuguesa, da Universidade de Coimbra), coordenadora do Grupo de Estudos da narrativa (hiper)contemporânea (CNPQ), integrante do Grupo Eça (CNPQ) e, atualmente, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Renata de Felipe

Renata de Felipe é doutora pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Professora da Universidade Federal de Santa Maria, realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal da Bahia em 2017. Participa dos Grupos de Pesquisa “Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer” e “Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO)”. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5454806173934935>. ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-9128-160X>. Email: renata.felippe@ufsm.br.

