

CADERNO
DE
RESUMOS

I SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA COLONIALISMO E PÓS- COLONIALISMO EM PORTUGUÊS (CPCP):

SILENCIAMENTO E EXCLUSÃO NA LITERATURA

APOIO:



CELP



18 E 19 DE MARÇO DE 2019

EDIFÍCIO PROF. ANTONIO CANDIDO (ANTIGO PRÉDIO DE LETRAS)
AV. PROF. LUCIANO GUALBERTO, 403 (Sala 266)
CID. UNIVERSITÁRIA - BUTANTÃ

MAIORES INFORMAÇÕES: SEMINARIO.CPCP@GMAIL.COM

CADERNO
DE
RESUMOS

**I SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA
COLONIALISMO E PÓS-COLONIALISMO EM PORTUGUÊS**

Silenciamento e Exclusão na Literatura

18 e 19 de março de 2019

CADERNO DE RESUMOS



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof. Dr. Manuel Maurivaldo Santiago Almeida

Suplente: Prof. Dr. Mário César Lugarinho

PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Coordenadora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

Vice-coordenador: Prof. Dr. Emerson Inácio

CENTRO DE ESTUDOS DAS LITERATURAS E CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Diretora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

Vice-diretora: Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

Equipe técnica: Giovanna Usai e Marinês Mendes

COMISSÃO ORGANIZADORA

Profa. Dra. Fátima Bueno

Edimara Lisboa

José Carvalho Vanzelli

Márcio Aurélio Recchia

Penélope Eiko Aragaki Salles

Diagramação

Edimara Lisboa

Cartaz da Capa

Penélope Eiko Aragaki Salles

Março, 2019

Sumário

PROGRAMAÇÃO	6
MESA-REDONDA	10
<i>ISABELA FIGUEIREDO EM DIÁLOGO</i>	
Vestígios da memória e (re)construção de identidade na ficção portuguesa contemporânea: Teolinda Gersão, Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso	11
Prof ^ª Dr ^ª TANIA MARA ANTONIETTI LOPES	
Duas outras meninas: Isabela Figueiredo e Helena Morley	11
Prof ^ª Dr ^ª LISA CARVALHO VASCONCELLOS	
SESSÕES DE COMUNICAÇÃO	12
<i>Sessão 1 – CINEMA E DITADURA</i>	13
Fragmentos de uma cena invisível: um estudo das imagens melancólicas de país no cinema de Joaquim Pedro de Andrade ..	13
CARLA MOREIRA KINZO	
<i>Mudar de Vida: impactos da guerra colonial sobre a metrópole ..</i>	13
EDIMARA LISBOA	
As contradições na construção da imagem do Portugal salazarista durante a guerra: a montagem de <i>Fantasia Lusitana</i> como instrumento de questionamento e reflexão crítica.....	14
MÁRCIO AURÉLIO RECCHIA	
<i>Sessão 2 – LITERATURA E HISTÓRIA</i>	15
Camilo Castelo Branco e a História portuguesa.....	15
JOSÉ CARVALHO VANZELLI	
Literatura e voz: tempo, em Augusto Abelaira	15
CAROLINA CATARINA MEDEIROS DE SOUZA	

Sessão 3 – VIOLÊNCIA, GÊNERO E RACISMO NA LITERATURA..... 17

Considerações sobre a invisibilidade política da mulher na modernidade, a partir d'*A gorda* de Isabela Figueiredo..... 17
FABRIZIO UECHI

As configurações da violência na literatura portuguesa contemporânea nas obras de valter hugo mãe e Isabela Figueiredo 17
PENÉLOPE E. A. SALLES

Um legado comum: ramificações do racismo em *O esplendor de Portugal e Leite derramado* 18
PEDRO AUGUSTO DE OLIVEIRA CUADRADO PROENÇA

Sessão 4 – LITERATURA E OUTROS SABERES 20

Biopolítica, poder e morte em José Saramago..... 20
ALEX DE ARAUJO NEIVA

A Bíblia e Os Malaquias, de Andrea Del Fuego..... 20
PAULA FÁBRIO

DEBATE DE PROJETOS 22

“SEM TETO, ENTRE RUÍNAS”: A IMAGEM DE PORTUGAL EM *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS*, DE VALTER HUGO MÃE 23
ANDRÉ SOUZA DA SILVA

EM TORNO DA FILOSOFIA DE UM CABELO CRESPO: UMA ANÁLISE DE *ESSE CABELO*, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA..... 28
BIANCA MAFRA GONÇALVES

HOTEL COM VISTA PARA O MAR: NÃO LUGAR DO IMPÉRIO PORTUGUÊS EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS* E *O RETORNO* 38
RENATA CARVALHO

A INFLUÊNCIA DA MEMÓRIA REPRESENTADA NA LITERATURA DE VIAGEM PARA PROCESSO DE REDEFINIÇÃO IDENTITÁRIA 44
VIVIANA ANTUNES SOUZA

Programação

14:00 – 14:50	Abertura Prof ^ª Dr ^ª Fátima Bueno
14:50 – 15:00	Intervalo
	Sessão de Comunicação 1 – Cinema e Ditadura Mediação: Mariana Copertino
15:00 – 16:30	FRAGMENTOS DE UMA CENA INVISÍVEL: UM ESTUDO DAS IMAGENS MELANCÓLICAS DE PAÍS NO CINEMA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE Carla Moreira Kinzo <i>MUDAR DE VIDA</i> : IMPACTOS DA GUERRA COLONIAL SOBRE A METRÓPOLE Edimara Lisboa AS CONTRADIÇÕES NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO PORTUGAL SALAZARISTA DURANTE A GUERRA: A MONTAGEM DE <i>FANTASIA LUSITANA</i> COMO INSTRUMENTO DE QUESTIONAMENTO E REFLEXÃO CRÍTICA Márcio Aurélio Recchia
16:30 – 17:00	Coffee-break
17:00 - 18:00	Debate de Projetos Debatedora: Prof ^ª Dr ^ª Lisa Carvalho Vasconcellos EM TORNO DA FILOSOFIA DE UM CABELO CRESPO: UMA ANÁLISE DE <i>ESSE CABELO</i> , DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA Bianca Mafra Gonçalves “SEM TETO, ENTRE RUÍNAS”: A IMAGEM DE PORTUGAL EM <i>A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS</i> , DE VALTER HUGO MÃE André Souza da Silva

Terça-feira, 19 – Sala 266

09:00 – 10:30	<p>Mesa-redonda – Isabela Figueiredo em diálogo Mediação: Prof^ª Dr^ª Fátima Bueno</p> <p>VESTÍGIOS DA MEMÓRIA E (RE)CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: TEOLINDA GERSÃO, ISABELA FIGUEIREDO E DULCE MARIA CARDOSO Prof^ª Dr^ª Tania Mara Antonietti Lopes</p> <p>DUAS OUTRAS MENINAS: ISABELA FIGUEIREDO E HELENA MORLEY Prof^ª Dr^ª Lisa Carvalho Vasconcellos</p>
10:30 – 11:00	Coffee-break
11:00 – 12:00	<p>Sessão de Comunicação 2 – Literatura e História Mediação: Edimara Lisboa</p> <p>CAMILO CASTELO BRANCO E A HISTÓRIA PORTUGUESA José Carvalho Vanzelli</p> <p>LITERATURA E VOZ: TEMPO, EM AUGUSTO ABELAIRA Carolina Catarina Medeiros de Souza</p>
12:00 – 14:00	Almoço
14:00 – 15:30	<p>Sessão de Comunicação 3 – Violência, Gênero e Racismo na Literatura Mediação: Paula Fábrio</p> <p>CONSIDERAÇÕES SOBRE A INVISIBILIDADE POLÍTICA DA MULHER NA MODERNIDADE, A PARTIR D'A GORDA DE ISABELA FIGUEIREDO Fabrizio Uechi</p> <p>AS CONFIGURAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA NAS OBRAS DE VALTER HUGO MÃE E ISABELA FIGUEIREDO Penélope E. A. Salles</p> <p>UM LEGADO COMUM: RAMIFICAÇÕES DO RACISMO EM <i>O ESPLendor DE PORTUGAL E LEITE DERRAMADO</i> Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença</p>

	Sessão de Comunicação 4 – Literatura e Outros Saberes Mediação: Adilson Fernando Franzin
15:30 – 16:30	BIOPOLÍTICA, PODER E MORTE EM JOSÉ SARAMAGO Alex de Araújo Neiva A <i>BÍBLIA</i> E OS <i>MALAQUIAS</i> , DE ANDREA DEL FUEGO Paula Fábrio
16:30 – 17:00	Coffee-break
	Debate de Projetos Debatedora: Prof ^ª Dr ^ª Tania Mara Antonietti Lopes
17:00 – 18:00	HOTEL COM VISTA PARA O MAR: NÃO LUGAR DO IMPÉRIO PORTUGUÊS EM <i>A COSTA DOS MURMÚRIOS</i> E <i>O RETORNO</i> Renata Carvalho A INFLUÊNCIA DA MEMÓRIA REPRESENTADA NA LITERATURA DE VIAGEM PARA PROCESSO DE REDEFINIÇÃO IDENTITÁRIA Viviana Antunes Souza
18:00 – 18:15	Encerramento

* Com a participação do Prof. Dr. JEAN PIERRE CHAUVIN, como debatedor externo.

Mesa-redonda

ISABELA FIGUEIREDO EM DIÁLOGO

Mediação: Prof^ª Dr^ª FÁTIMA BUENO

Vestígios da memória e (re)construção de identidade na ficção portuguesa contemporânea: Teolinda Gersão, Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso

Prof^ª Dr^ª TANIA MARA ANTONIETTI LOPES

A partir de uma análise de *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão, do *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo e de *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, propõe-se uma revisitação crítica de histórias que traduzem o fim da imagem mítica de Portugal e de seu destino imperial. Pretende-se constatar a problematização da memória como resgate e reelaboração do passado, deixando evidente a ambiguidade que se constrói na relação da memória com a ficção. Nesse aspecto, importa mostrar ao leitor as estratégias que as autoras utilizam para reconstruir a memória por meio da ficção e, respectivamente, suas identidades em relação a Portugal.

Duas outras meninas: Isabela Figueiredo e Helena Morley

Prof^ª Dr^ª LISA CARVALHO VASCONCELLOS

Como o título já anuncia, o presente trabalho pretende comparar duas experiências literárias aparentemente distantes – *Caderno de memórias coloniais* da escritora luso-moçambicana Isabela Figueiredo e *Minha vida de menina*, da mineira Helena Morley. Apesar de afastados no tempo e no espaço, essas duas obras realizam um feito em comum que é apresentar grandes processos de descolonização (a independência de Moçambique, no primeiro caso, e a abolição da escravatura no Brasil, no segundo) sob o olhar da menina que se transforma em mulher. Ora é justamente essa perspectiva fronteiriça, defende Roberto Schwarz em *Duas meninas*, que garantirá a originalidade ao trabalho de Helena Morley. Frequentando o mundo adulto, mas sem pertencer totalmente a ele, a menina Helena é capaz de falar das violências e contradições do mundo pós-abolição de modo desarmado. O mesmo, queremos acreditar, se dá com a narradora-menina do magnífico romance autobiográfico de Isabela Figueiredo. Nosso trabalho se deterá então na análise lado a lado de trechos e tramas dessas duas obras, que serão lidas aqui a partir de teorias do pós-colonialismo, mas também dos estudos femininos.

*Sessões de
Comunicação*

Sessão 1 – CINEMA E DITADURA

Mediação: MARIANA COPERTINO

Fragmentos de uma cena invisível: um estudo das imagens melancólicas de país no cinema de Joaquim Pedro de Andrade

CARLA MOREIRA KINZO

O presente projeto de pesquisa analisa três dos filmes do diretor de cinema brasileiro Joaquim Pedro de Andrade: *O padre e a moça* (1965), *Os inconfidentes* (1972) e *Guerra conjugal* (1975). Tivemos em vista, para essas análises, as imagens melancólicas de nação que o diretor realiza a partir de uma ideia de trauma, que se funde à história do país. Estudamos, pois, como essas imagens nos filmes constroem uma representação do Brasil, feita de violência e repressão – verificamos, para isso, como é expresso o contexto de realização dos filmes: a ditadura militar brasileira. Partimos da relação entre a fragmentação, tanto narrativa, quanto formal, que esses trabalhos propõem em relação a esses contextos, revisitando o conceito de melancolia, para associar a crise da representação com o processo histórico do país – notadamente violento. Debruçamo-nos sobre os estudos de Jeanne Marie Gagnebin, Jaime Ginzburg, Walter Benjamin e Sigmund Freud para compor uma análise em mosaico dos filmes, nessa investigação sobre o desassossego da linguagem em nomear o passado. Ao nos aproximarmos dos três filmes também *melancolicamente* – já que esse é o olhar que propomos nas análises, identificado como característica dos filmes – reafirmamos nossa crença de que a linguagem não se rende ao impossível, à constatação de que o real é irrepresentável. Afinal, como afirma Didi-Huberman em *Cascas*, o pensamento, a escrita e a arte devem resistir, sempre, ao sentimento da impossibilidade. Se parece ser (e é, em muita medida) irrepresentável a violência que molda nosso tecido social, é aí que nosso pensamento deve trabalhar.

Mudar de Vida: impactos da guerra colonial sobre a metrópole

EDIMARA LISBOA

A comunicação pretende retomar a problemática das representações do império colonial pelo cinema português anterior ao 25 de abril de 1974, que apresentei a este grupo de pesquisa por ocasião das atividades do evento Depois de Abril: Reflexões sobre a Política Salazarista. Coloca-se agora no centro das discussões não mais os

filmes que serviram de instrumento de propaganda e, sim, um dos poucos filmes autorais que passaram pelo crivo da censura do Estado Novo português, em meados dos anos 1960: *Mudar de Vida* (1966, 90', pb), de Paulo Rocha. Um pescador de província volta para casa depois de servir na Guerra Colonial, com o intuito de retomar sua vida deixada em suspenso. Mas a namorada já está casada com outro, seu próprio irmão. A pesca não traz mais bons rendimentos, é preciso adequar-se à indústria. E a experiência da guerra não passou sem deixar sequelas na sua subjetividade, especialmente quando vivencia um novo relacionamento amoroso. A partir do drama de um indivíduo que precisa se readaptar a um espaço que julgava familiar, a película convida à discussão sobre as nuances de um país que se transforma, inevitavelmente, ao longo e por consequência de uma guerra de quase uma década e meia.

As contradições na construção da imagem do Portugal salazarista durante a guerra: a montagem de *Fantasia Lusitana* como instrumento de questionamento e reflexão crítica

MÁRCIO AURÉLIO RECCHIA

O Estado Novo português (1933-1974), cuja figura proeminente foi o ditador António de Oliveira Salazar (1889-1970), teve um papel crucial na vida de numerosos judeus durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ao optar pelo *status* de neutralidade durante o conflito, o pequeno país ibérico possibilitou que milhares de perseguidos de origem semita adentrassem terras portuguesas e utilizassem o porto de Lisboa como rota de fuga da sanha nazista. Mais de sessenta anos depois do término da guerra, o cineasta português João Canijo (1957) dirige o documentário *Fantasia Lusitana* (2010). Elaborado apenas com material de arquivo, quer de fontes oficiais portuguesas, quer de procedência estrangeira ou não oficial, uma das propostas do documentário é desconstruir a propaganda salazarista através da montagem fílmica, contrastando-a com outros pontos de vista (especialmente o dos refugiados estrangeiros), bem como revelando suas incoerências. A imagem de Portugal, sobretudo nos anos de consolidação do Estado Novo, é construída pela propaganda como a de um país honradamente pobre, católico, com base na economia rural, mas com muito orgulho de suas origens e de seu passado marítimo expansionista. Posteriormente, a propaganda irá veicular uma ideia positiva referente à neutralidade portuguesa durante a guerra, atribuindo a Salazar o mérito de tal conquista. Dessa forma, o objetivo de minha comunicação é apresentar e analisar um excerto de *Fantasia Lusitana*, cuja montagem revela a incongruência do discurso oficial, questionando-a.

Sessão 2 – LITERATURA E HISTÓRIA

Mediação: EDIMARA LISBOA

Camilo Castelo Branco e a História portuguesa

JOSÉ CARVALHO VANZELLI

Camilo Castelo Branco (1825-1890) sempre mostrou grande interesse pela História de Portugal. O profícuo escritor empreendeu ambiciosos projetos de elaboração de textos teóricos de caráter histórico e biográfico que foram, em sua maioria, abandonados ao longo do tempo. No campo da ficção, foram inúmeras as novelas de Camilo que se ambientam em séculos anteriores ao vivido pelo romancista e que podem ser consideradas históricas. Embora menos conhecida e estudada, a faceta de historiador de Camilo é interessante, uma vez que, de um modo geral, o autor busca reconstruir episódios e personagens canônicos da historiografia lusitana sob um ponto de vista fortemente crítico, indo na contracorrente de textos de exaltação nacional, bastante comuns na segunda metade do século XIX. Esta comunicação se propõe a analisar como Camilo Castelo Branco constrói seus textos históricos, revelando explicitamente a seus leitores que a História é moldada de acordo com os interesses de quem a escreve e apontando, ainda, silenciamentos na historiografia oficial de Portugal. Para tanto, centraremos nossa atenção no texto “Tragédias da Índia”, publicado em 1880, no volume intitulado *Sentimentalismo e História*. Pretendemos, também, dialogar com outros textos ficcionais e não ficcionais do autor de *Amor de Perdição* sempre que necessário.

Literatura e voz: tempo, em Augusto Abelaira

CAROLINA CATARINA MEDEIROS DE SOUZA

Esta comunicação tem como objetivo demarcar observações de que no projeto literário de Augusto Abelaira – com a sugestão das obras *Enseada Amena* (1966), *Bolor* (1968), *Sem tecto, entre ruínas* (1979) e *Deste modo ou daquele* (1990) – a literatura é forma e meio de dar corpo e voz ao intelectual silenciado da ditadura salazarista. Desse modo, buscamos analisar como a percepção temporal das personagens reverbera de suas buscas por si mesmas, pelo real e pela literatura, na escrita e com a escrita, de modo que, assim, tornam-se sujeitos agentes, que no espaço literário conseguem agir em uma esfera social. Contudo, essa experiência nem sempre é harmoniosa,

revelando, sobretudo, o embate das identidades em afirmação com o tempo parado do Estado Novo. O recorte sugerido é explicado a partir da profusão de acontecimentos significativos na história portuguesa (e não somente), mas que em Abelaira são retratados sob a constância da imobilidade temporal. Com *Enseada Amena* e *Bolor*, poderemos demarcar o salazarismo e a guerra colonial, que, em outro espaço, evidencia a disparidade da inação em Portugal ao excesso das ações em África. *Sem tecto, entre ruínas*, publicado após Abril de 1974, e *Deste modo ou daquele*, anos depois da entrada de Portugal à CEE, sugerem que a Revolução não transformou a percepção do tempo imóvel, a impossibilidade de agir: “(qualquer coisa como: se o Salazar fosse vivo, os homens que hoje nos governam democraticamente seriam os mesmos, embora governando-nos ditatorialmente)” (ABELAIRA, 1990, p. 10).

Sessão 3 – VIOLÊNCIA, GÊNERO E RACISMO NA LITERATURA

Mediação: PAULA FÁBRIO

Considerações sobre a invisibilidade política da mulher na modernidade, a partir d' *A gorda* de Isabela Figueiredo

FABRIZIO UECHEI

Em minha fala, buscarei apresentar algumas impressões de leitura que compõem o projeto pesquisa que realizo sobre o romance *A gorda*, de Isabela Figueiredo: essas impressões estão relacionadas à questão da invisibilidade política da mulher na modernidade, a qual é abordada, em minha leitura, a partir da personagem principal daquele romance, Maria Luísa. Intriga-me o jogo de visibilidade, construído aparentemente em torno dessa personagem, que tem como eixo de alternância (visível/invisível) o corpo dela. Esse corpo, afinal, torna a personagem visível *a priori* por conta de suas dimensões demasiadamente volumosas, conforme determinado parâmetro estético; mas é esse mesmo corpo que confere a ela invisibilidade social (inexistência para com os quais partilha o espaço da mesma comunidade). Maria Luísa tenta lidar com esse jogo, que lhe é, de alguma maneira, determinado (pré-inscrito socialmente), e faz isso, por exemplo, ora tentando não ser notada, ao esconder-se nas roupas largas que veste, nos tempos do colégio, ora almejando ser notada, pelos efeitos da gastrectomia a qual se submete, já na vida adulta. Contudo, não me parece que a mudança *per se* nesse corpo faça a personagem superar a crise que aquele jogo institui em sua subjetividade. A hipótese da qual parto, então, para compreender o problema da personagem é a de que há uma lógica discursiva que vincula os elementos estéticos que compõem o corpo feminino a espaços determinados na comunidade, e que, por conseguinte, trata-se duma lógica que ordena uma forma de constituição da subjetividade, cuja principal característica política é a invisibilidade.

As configurações da violência na literatura portuguesa contemporânea nas obras de valter hugo mãe e Isabela Figueiredo

PENÉLOPE E. A. SALLES

A violência é um elemento constitutivo da sociedade. De acordo com as normas sociais, as práticas coercitivas ou, claramente, agressivas podem ser consideradas violentas ou não. “A violência

muda, e a mudança está também nas representações do fenômeno. (...) ela é aquilo que em um dado momento uma pessoa, um grupo, uma sociedade considera como tal” (WIEVIORKA, 2006, p. 1.148). Deste modo, dependendo da época e do contexto cultural, social e político, a violência era mais ou menos tolerada pelas sociedades. Tendo isso em vista, nosso objetivo nesse trabalho é mostrar como algumas práticas violentas no período de descolonização das antigas colônias africanas foram toleradas e naturalizadas pela sociedade portuguesa e relativizar os “brandos costumes portugueses” e o mito do português não racista e cordial que vigora até hoje. Dessa maneira, nos propomos a analisar duas obras literárias portuguesas que retratam esse período: o romance “nosso reino” de *valter hugo* mãe e o *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo. *o nosso reino* (2004) narra a história de benjamin, um menino de cerca de 8 anos que almejava a santidade. Através da perspectiva infantil, *valter hugo* mãe apresenta os grandes questionamentos do homem: a existência de Deus, os mistérios relacionados à morte e a descoberta da sexualidade. Com uma narrativa que beira ao onírico e ao insólito, o romance traz uma crítica contundente à opressão religiosa e a violência dos homens. Enquanto que o *Caderno de memórias coloniais* (2009) apresenta memórias da infância de Isabela Figueiredo em Moçambique no início da década de 1970, período em que o país ainda era uma colônia portuguesa. Ao falar do passado histórico de Portugal e, principalmente, do racismo estrutural, da opressão e da violência que a população negra sofria por parte dos colonizadores brancos, a autora propõe uma ressignificação e um olhar crítico para esse passado.

Um legado comum: ramificações do racismo em *O esplendor de Portugal* e *Leite derramado*

PEDRO AUGUSTO DE OLIVEIRA CUADRADO PROENÇA

Este trabalho tem por objetivo analisar o modo como o racismo está articulado à desigualdade social nos romances *O esplendor de Portugal* (1995), de António Lobo Antunes, e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque. Nesta obra, o preconceito racial é tributário de mais de três séculos de escravidão – daquilo que Roberto Schwarz (2012) chama de relações sociais incivis – e de uma disposição de mando da qual Eulálio, personagem principal, não abdica. O preconceito é quase uma herança e se ramifica em, no mínimo, quatro momentos durante o livro: na relação do protagonista com Balbino Assunção, descendente do escravo que trabalhava para a família; do ciúme que Eulálio nutre por Matilde; no modo como a personagem principal descreve a

família; e no contato que ele tem com pessoas pobres ao longo do livro. Já no livro de Lobo Antunes é possível notar o preconceito racial em, ao menos, outras três ocasiões: na relação de Carlos (filho bastardo de Amadeu com uma negra) com seus familiares, sobretudo com a avó e a irmã, Clarissa; no fato de Lena, esposa dele, não querer engravidar; e nas relações entre Isilda, a matriarca da família, com Maria da Boa Morte, uma empregada da casa. A base teórica advirá das leituras de Roberto Schwarz (2012) sobre as relações entre forma literária e preço social, dos estudos de Lilia Schwarcz (1993) sobre as teorias raciais que estavam em voga no Brasil durante a segunda metade do século XIX e o início do XX e nos estudos de Calafate Ribeiro (2004) sobre o colonialismo português na África

Sessão 4 – LITERATURA E OUTROS SABERES

Mediação: ADILSON FERNANDO FRANZIN

Biopolítica, poder e morte em José Saramago

ALEX DE ARAUJO NEIVA

Esta pesquisa consiste no estudo do conceito de biopolítica em José Saramago. Delimita por objetivo a defesa da tese de que a biopolítica se constitui como um dos fundamentos teóricos mais importantes para abordar o contexto da obra saramaguiana. O trabalho se divide em três frentes, que definem a metodologia utilizada e o recorte do *corpus* investigado. A primeira frente aborda a centralidade do pensamento de autores como Hannah Arendt, Michel Foucault e Giorgio Agamben, para o desenvolvimento de questões fundamentais sobre biopolítica. A segunda frente propõe a leitura de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) a partir da teoria da soberania em Giorgio Agamben para deslindar o modo como se opera nos romances a dinâmica do poder baseada no modelo jurídico-político e de que maneira essas questões são parte do debate atual sobre Biopolítica. A terceira frente se concentrará no estudo da obra *Intermitências da morte* (2005) para desenvolver uma abordagem segundo as noções de tanatopolítica e a politização da morte, a partir das reflexões de Foucault e Agamben. O argumento central do trabalho defende a ideia de que literatura e biopolítica possuem uma relação fértil, sobretudo no que diz respeito às narrativas que apresentam pontos de contato fundamentais com a problemática biopolítica, e que, por essa razão, possibilita uma leitura interdisciplinar entre Literatura e Filosofia.

A Bíblia e Os Malaquias, de Andrea Del Fuego

PAULA FÁBRIO

Esta comunicação visa discutir a intersecção da narrativa bíblica do livro do profeta Malaquias, do Antigo Testamento, e do romance contemporâneo da autora brasileira Andrea Del Fuego, *Os Malaquias*, vencedor do Prêmio Saramago, em 2011. O romance de Del Fuego inicia-se como uma narrativa realista e aos poucos introduz elementos do insólito, como a presença de espectros apenas vistos pelo narrador e pelo leitor, simulações do mundo onírico, refeições exóticas, além de espaços delineados para confundir o leitor. Entretanto, o mote do livro, embora baseado em uma história real, por sua raridade e gravidade flerta com o espanto: um raio atinge o coração de um casal,

deixando três filhos órfãos. Aventamos a hipótese de que a construção do fantástico no livro de Del Fuego é feita a partir da mistura de elementos da credence popular, das religiões espiritistas, da *Bíblia* católica, da superstição, da mitologia grega e das ciências naturais e da filosofia. Leitora de Murilo Rubião, autor brasileiro que se dedicou ao gênero fantástico com uma obra entremeada por citações bíblicas, Del Fuego intitulou seu romance como *Os Malaquias*, mesmo título do último livro profético da *Bíblia*, ou seja, o livro que antecede o Novo Testamento. N'Os Malaquias bíblico, há uma referência ao dia do Senhor, quando o coração dos pais se reunirá ao dos filhos. N'Os Malaquias de Del Fuego, temos a descrição da recepção do raio nos corações dos pais e dos filhos, provocando a dispersão. Assim, a imagem do coração prefigura a futura necessidade do reencontro familiar, assim como a comunhão pressuposta no livro bíblico. Para orientar nossa discussão, utilizamos os estudos de Robert Alter, Northrop Frye, Leila Perrone-Moisés e David Roas.

*Debate de
Projetos*

“SEM TETO, ENTRE RUÍNAS”: A IMAGEM DE PORTUGAL EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS, DE VALTER HUGO MÃE

ANDRÉ SOUZA DA SILVA

Debatedora: Prof^ª Dr^ª LISA CARVALHO VASCONCELLOS

Resumo

Este projeto de pesquisa pretende estudar a obra *a máquina de fazer espanhóis* (2011), de Valter Hugo Mãe, em diálogo com a tese defendida por Eduardo Lourenço (2016), para quem é necessário reformular o discurso histórico e cultural português a fim de que o país possa ajustar-se a uma condição cada vez mais próxima de sua estatura no continente europeu. Com o intuito de compreender a forma como o referido romance revisita a história portuguesa, esta investigação objetiva demonstrar a projeção imagética de um velho e de um novo Portugal à luz da visão histórica de duas personagens centrais: o Silva protagonista e o Silva da Europa.

Palavras-chave: *a máquina de fazer espanhóis*; história; imagem; Portugal; Valter Hugo Mãe; Eduardo Lourenço.

Apresentação do tema e da proposta de pesquisa

Eduardo Lourenço é um dos grandes estudiosos da cultura e da literatura em Portugal. A essência de sua tese, levando-se em conta o conjunto de seus textos mais conhecidos,¹ reside no pensamento da cultura portuguesa com base na criação literária de seus principais autores, o que o leva quase sempre a uma reflexão acerca do ser-português e do destino pátrio. Esse pensamento, conforme pontua o crítico, mantém uma relação intrínseca com “a questão da imagem enquanto produto e reflexão da existência e projeto históricos ao longo dos séculos e em particular na época moderna em que essa existência foi submetida a duras e temíveis privações” (LOURENÇO, 2016, p. 19-20), caminhando para o término iminente do império colonial. Nesse sentido, o estudo da literatura portuguesa levado a cabo por Lourenço compreende aspectos específicos da cultura e da historiografia nacionais a partir dos quais o pensador costuma refletir a respeito das imagens construídas pela história oficial e frequentemente repensadas pela literatura, tendência que ganha fôlego durante o neorrealismo com a crítica ao regime salazarista e se afirma como uma prática mais ou menos comum após o 25 de Abril, quando a visão e a voz dos excluídos passam a ser mais problematizadas pela literatura.

Por conta disso, é natural que a Revolução tenha marcado uma renovação da literatura e lançado sobre o país um olhar crítico que buscasse acordá-lo da “contemplação feliz e maravilhada de si mesmo”

¹ Incluídos principalmente em *O Labirinto da Saudade* (2016), *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino* (2012) e *A Nau de Ícaro* (2001).

(LOURENÇO, 2012, p. 88), forçando-o, ainda segundo Lourenço, a ajustar contas com as imagens que a aventura colonizadora suscitou na consciência nacional e que não haviam permitido durante séculos um olhar exterior a si mesmo. Em vista disso, “a (re) escrita da história, dando maior importância para a deslegitimação das grandes narrativas” (ARNAUT, 2010, p. 131), tornou-se um tema usual da literatura produzida no rescaldo do 25 de Abril, ocasião que levou Portugal a reexaminar a experiência ditatorial de quase meio século e a lidar, por exemplo, com as consequências econômicas, sociais e políticas agravadas após o ingresso do país na União Europeia (1986). A partir desse momento, “o imaginário português sofreu grandes transformações, pois as novas gerações passaram mais do que nunca a ter na identidade europeia uma identidade concorrente com a portuguesa” (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 48), de tal modo que a literatura passou a exprimir a notória preocupação do país com o resgate do passado e com o desassossego gerado pelo tempo presente.

Entretanto, o imaginário do passado imperialista não se desfez imediatamente após a volta da democracia, sendo “natural que esse passado fosse revisitado, reexaminado, situado e lido na perspectiva de uma consciência mais exigente e crítica” (LOURENÇO, 2016, p. 14). Por isso, com a democratização do país e a consequente possibilidade de se repensar a história consoante o ponto de vista dos excluídos, a literatura portuguesa mostrou-se simultaneamente espaço de questionamento das versões do discurso oficial salazarista e espaço de reconstrução duma imagem mais condizente com a realidade que se anunciava, obrigando Portugal a confrontar-se, dentre outras coisas, com uma Europa que simbolicamente contesta o seu papel no continente ao revelar-lhe a sua condição periférica. Exemplo disso, em *a máquina de fazer espanhóis* (2011),² é o embate muitas vezes contraditório no plano das ideias entre o Silva da Europa e o Silva narrador, “como se aquele viesse a preencher as lacunas e ausências dos relatos do protagonista” (FANTIN, 2016, p. 361), mostrando-se um entusiasta do bloco europeu (o novo), enquanto o colega segue mais preso às amarras de um regime totalitário (o velho) do qual não consegue se desvencilhar,³ demonstrando-se mais pessimista no tocante às melhoras supostamente proporcionadas pela comunidade europeia nas quais o amigo acredita, e que já haviam sido igualmente prometidas pelo regime de Salazar conforme mostra Fernando Rosas (2001).

² Respeita-se a opção do autor em não usar letras maiúsculas na escrita do romance, o que será repetido em todas as citações diretas.

³ Acerca dessa relação entre um velho e um novo Portugal metonimicamente representado pelas duas personagens, citamos um trecho que é fruto de um diálogo entre elas: “e agora somos europeus. qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há de ser corrigida pela europa [...] e a mim ninguém me apanha diminuído como outrora, somos europeus, eu sou um silva da europa, isso é que há muitos que não o são, só porque ainda não o aceitaram ou não o perceberam. mas, sabe o que lhe digo, é inevitável. vai chegar a todos. é tempo. um dia seremos cidadãos de um mesmo mundo [europeu]. iguais, todos iguais e felizes nem que seja por obrigação” (MÁE, 2011, p. 11-13).

Na esteira desse pensamento, que envolve ao mesmo tempo a cultura, a história e a literatura portuguesa, parece fundamental que se confronte as imagens do passado nacional para que o presente possa ser compreendido e o futuro projetado, exatamente como ocorre n'a *máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe. Como percebeu Natasha Otsuka, o romance é constituído a partir de dois movimentos: “a emergência do passado no presente, com a evocação da memória salazarista, e um olhar para o futuro, a partir da reinserção de Portugal em um novo panorama cultural e político europeu” (OTSUKA, 2016, p. 7). Desse modo, este projeto de pesquisa leva em conta estas constatações para buscar demonstrar como a visão histórica das duas personagens centrais do romance – o Silva protagonista e o Silva da Europa –, excluídas pela historiografia oficial por serem cidadãos comuns, são responsáveis por apresentar, respectivamente, a imagem de um velho e de um novo Portugal, hipótese de leitura segundo a qual o livro, sobretudo por lançar um olhar para o passado, o presente e o futuro, reescreve e deslegitima certa versão da história oficial portuguesa.

Trata-se de revisitar fundamentalmente velhos lugares da cultura nacional, relendo a realidade do país durante a ditadura de Salazar à luz do Silva protagonista, bem como a sua entrada para a União Europeia de acordo com a ótica do Silva da Europa, o que significa entender essas personagens “como a frente e o verso, eu, antónio jorge da silva, e ele, o silva da europa [cristiano mendes da silva], o peito inchado de orgulho como se tivesse conquistado tudo sozinho” (MÃE, 2011, p. 12). Girando entre o velho e o moderno, no texto de Valter Hugo Mãe “coexistem um Portugal novo e imprevisível – girândola caótica de múltiplos impulsos sociais –, e um Portugal antigo, de que o novo tende a despegar-se, cerrado por mil e uma portas, que só estão fechadas enquanto não forem abertas” (REAL, 2016, p.321). Diante desse cenário, a tentativa do romance em desmontar o mito de um passado imperial endossado pelo salazarismo e colocar Portugal na balança da Europa não será algo simples e pacífico inclusive na relação entre as personagens, já que será preciso tocar em antigas feridas (Salazar, o Império, a Espanha) e em símbolos nacionais (Fátima, Camões, Almada Negreiros, Amália Rodrigues) para produzir um novo discurso histórico e uma imagem renovada sobre o país. Ao fazê-lo, em *a máquina de fazer espanhóis*, Mãe parece dialogar com um grupo de escritores como Augusto Abelaira,⁴ Agustina Bessa-Luís, Cardoso Pires, Almeida Faria, para citar alguns deles, ao qual Eduardo Lourenço chamou “os filhos de Álvaro de Campos”, referindo-se precisamente a um tipo de literatura escrita entre os anos de 1953 e 1963 “cujo grande tema é a desmontagem e a

⁴ De quem, aliás, usamos um livro para dar título a esta pesquisa.

contestação [...] dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenários, do seu medo de si mesma” (LOURENÇO, 1993, p. 258-260).

Publicado em Portugal em 2010, *a máquina de fazer espanhóis* apresenta a trajetória de António Jorge da Silva, um barbeiro de 84 anos, que após perder a esposa é enviado pela filha para um asilo onde resgata eventos e fatos históricos do passado, construindo através de suas lembranças individuais uma espécie de memória social e coletiva ao passo que questiona certa tradição do imaginário português. Dessa forma, como notou Fantin (2016), por mais que seja tentador investir em uma análise que busque pensar a memória e sua relação com os estudos da história no romance de Hugo Mãe, aquela só nos interessa na medida em que a projeção do que é vivenciado subjetivamente (memória individual) toca o coletivo (memória histórica),⁵ pois embora se trate também de uma narrativa de cunho memorialístico, optamos por dar mais atenção à revisitação da história presente na obra. Isso se deve ainda ao fato de que a questão da memória tem sido mais destacada nos estudos a respeito do romance, sendo possível apontar a dissertação de Natasha Otsuka (2016) – “*Somos um povo de caminhos salgados*”: memória e máquina em Valter Hugo Mãe – e a dissertação de Beatriz Ribeiro (2017) – *Representações da memória na obra a máquina de fazer espanhóis* – como alguns dos exemplos.

Assim, nos interessa mais fazer da reavaliação da história o tópico substancial da leitura que propomos, desenvolvendo com mais profundidade uma perspectiva crítica da obra que esboçamos durante o desenvolvimento de nossa pesquisa de iniciação científica.⁶ Para tanto, faz-se necessário uma breve discussão teórica que sirva de embasamento acerca da relação entre ficção, memória e história projetada pelo romance, permitindo que interpretemos o passado em seu sentido crítico, inscrevendo-o segundo um novo ponto de vista a partir do qual a história oficial, principalmente a salazarista, é problematizada e subvertida em favor de um novo discurso.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Revista Via Atlântica*, n. 17, São Paulo, p. 130-140, jul. 2010.

⁵ A fim de esclarecermos a relação entre memória individual e memória coletiva, recorremos à cena da perda de um filho para salientar a ligação desse acontecimento com a situação do país: “levaram-me para uma cadeira onde estenderam o crucifixo que tínhamos sobre a cómoda, e esperaram que deus, ou o peter pan, entrasse na minha vida com explicações perfeitas sobre o que sucedera. esperaram que a vida se prezasse ainda, feita de dor e coragem, feita de dor e cidadania, feita de dor e futuro, feita de dor e deus e salazar” (MÃE, 2011, p. 84, grifo nosso).

⁶ “A (re) escrita de Portugal: uma leitura da obra *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe”. Pesquisa desenvolvida na EFLCH da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com bolsa do CNPq, entre os anos 2016 e 2017.

FANTIN, Maria Célia. Como um vírus: a doença do salazarismo em *a máquina de fazer espanhóis* de Valter Hugo Mãe em diálogo com *Afirma Pereira* de Antonio Tabucchi. *Revista Via Atlântica*, n. 29, São Paulo, p. 353-370, set. 2016.

GARMES, Hélder.; SIQUEIRA, José Carlos. *Cultura e memória na literatura portuguesa*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

MÃE, Valter Hugo. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OTSUKA, NATASHA. “Somos um povo de caminhos salgados”: memória e máquina em Valter Hugo Mãe. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. (Dissertação de mestrado).

REAL, Miguel. Valter Hugo Mãe: do neonaturalismo ao lirismo. In: *Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.

RIBEIRO, Beatriz. *Representações da memória na obra a máquina de fazer espanhóis*. Assis, SP: UNESP, 2017. (Dissertação de mestrado).

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, v. 35, n. 157, p. 1.031-1.054, 2001.

EM TORNO DA FILOSOFIA DE UM CABELO CRESPO: UMA ANÁLISE DE ESSE CABELO, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

BIANCA MAFRA GONÇALVES

Debatedora: Prof^ª Dr^ª LISA CARVALHO VASCONCELLOS

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser o seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escarpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou.

Ricardo Aleixo, "Meu negro".

1. Introdução

O presente projeto tem por objetivo interpretar *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida (2015) a partir de três eixos: o primeiro são os aspectos marginais à obra, incluindo recepção e dados paratextuais, como a capa da edição original; a segunda é a "fábula" que podemos extrair da narrativa, – pensando na distinção entre "fábula" e "trama" de B. Tomachevski (1976), – combinando alguns elementos textuais dispostos em linearidade cronológica; que encaminham, desse modo, o terceiro eixo, transversal, que cruza a ambos, tratando das figuras mobilizadas na obra. Tal disposição, cuja descrição assemelha-se com a ilustração consagrada nos exemplos de geometria plana (duas retas paralelas cortadas por uma transversal), procura apresentar os movimentos que tomam conta desta dissertação, roteiro do olhar sobre a obra; não se tratando, portanto, de possíveis sessões de um possível sumário.

O percurso dá-se início a partir da historicização do *self* e, ainda, do *self* negro, concebendo que falar a partir de uma voz cultural e socialmente determinada fora atributo possível graças à disrupturas

históricas, como o advento da Modernidade e, em seguida, o advento de “raça” como categoria sócio-histórica. Embasando-se em Tzvetan Todorov, a possibilidade de emergência do sujeito concatena-se com o surgimento de valores de autonomia que transcorreram a história do Homem moderno que, no movimento de libertá-lo das obrigações com Deus, coloca-o no “ponto de partida e no ponto de chegada das ações humanas” (TODOROV, 1998, p. 15). Inclusive, este ponto de partida coincide, nos caminhos cruzados entre a literatura e a filosofia, com o nascimento do Ensaio enquanto gênero, cuja paternidade é atribuída a Michel de Montaigne.

Na tarefa de também historicizar o conceito de “raça”, retomamos aqui Kwame Anthony Appiah, que recupera a produção de base pan-africanista, especialmente de W.E.B. Du Bois, no qual se encontra os primeiros registros do investimento sócio-histórico (e não mais biológico) desta categoria (APPIAH, 2016, p. 69-70). A partir dos esforços que positivaram “raça”, depreendendo para ela um sentido de que

[...] existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-los num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilham entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça (APPIAH, 2016, p. 33).

Negritude, hoje, tornou-se um termo genérico que abriga tanto as manifestações político-artísticas de reivindicação negra, quanto a expressão da identidade negra. Contudo, cabe-nos também perscrutar a rotinização da terminologia, cada vez mais distanciada de sua origem histórica. O neologismo surge, pela primeira vez, num poema de Aimé Césaire, intitulado *Diário de um país natal*. Publicado em 1939, o poema acabou assumindo um projeto estético coletivizante, que marcou a fundação de um *self* assumido e orgulhosamente negro na poesia. O eu-lírico do poema projetava uma viagem de retorno à África, celebrando o reencontro do “eu” negro com certo imaginário em torno do continente.

Pires Laranjeira define a *Négritude* como o “ressurgimento da consciência e do orgulho de ser negro, o que dará origem a um importante surto de nacionalismos que desembocarão nas independências africanas dos anos 60” (LARANJEIRA, 1995, p. 47). Por sua vez, Philippe Decraene afirma a “negritude” como a “expressão literária do pan-africanismo” e que, “assim como a independência é a recusa da assimilação política e, de início, uma negação, assim

a negritude é a recusa da assimilação cultural” (DECRAENE, 1962, p.34).

A tônica do poema inaugural de Césaire marcará a produção subsequente que reconfigurou e capturou o termo, conferindo certa estabilidade à poética negra. A negritude torna-se, então, uma ferramenta de autorreconhecimento dos/as negros/as ao redor do mundo, através do sentimento de partilha de uma experiência comum: o racismo.

A transformação do papel da negritude, tornada ideologia de Estado após o processo de libertação dos países africanos, ressaltou o traço essencialista que este movimento vinha ganhando. “Longe de formar uma consciência contra as violências do subdesenvolvimento, a negritude dissolve seus negros e seus negro-africanos num essencialismo perfeitamente inofensivo para o sistema que subtrai aos homens e mulheres a sua identidade” (DEPESTRE, 1980). Se, durante os movimentos pró-independência, a Negritude serviu de instrumento de combate, nos anos que seguiram após a libertação, ou ainda, em países em que o prefixo “afro” marcava apenas um *locus* de resistência racial – e não necessariamente uma relação de proximidade com a diversidade do continente africano – a negritude, nos termos em que outrora foram configurados, torna-se defasado face às novas demandas do século XX. A era da “crise de identidade”, como aponta Stuart Hall, questiona a centralidade do sujeito moderno, “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnicidade, raça e nacionalidade que nos deram localizações sólidas como indivíduos sociais [...] Esta perda de um ‘sentido de *self*’ é algumas vezes chamado de deslocamento ou de des-centramento do sujeito” (HALL, 1998, p. 9).

Assim, temos um referencial metodológico que torna possível a reflexão sobre os discursos consagrados em torno do *self* negro, especialmente da tradição da negritude (ou *Négritude*) e, para *Esse Cabelo*, a desconstrução de tais *loci*.

2. “Pulsão ensaística”

Em seu *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, João Barrento (2010) indica algumas das características da forma ensaística na contemporaneidade, bem como descreve a recepção do gênero no contexto lusitano. Em uma de suas constatações acerca da condição do ensaio literário em Portugal, o teórico resgata uma definição de Eduardo Lourenço a fim de apontar o lugar ambíguo do Ensaio: embora o gênero seja promovido e incentivado em nível institucional (por concursos, associações literárias, universidades

etc.), dificilmente a “pulsão ensaística” é aceita, tampouco promovida e legitimada, esta que, para o filósofo, “nasce da experiência de cada um como expressão da sua ‘instabilidade’ ontológica” (BARRENTO, 2010, p. 81).

A partir de tal perspectiva, um dos pontos centrais deste projeto é analisar de que forma *Esse Cabelo* dá vazão à “pulsão ensaística” à medida em que a narradora, Mila, desconstrói progressivamente o “eu” do texto; afastando-a da voz narrativa, colocando-a em suspeita e suspensão.

Ocupando a vaga “impossível” entre a autobiografia e o ensaio, *Esse Cabelo* constrói, na expressão de Barrento, uma “história sem método”, atravessando meados de 1980 até o século XXI, abrangendo o período pós-Guerra Colonial, a emergência dos chamados “retornados” e o crescimento da presença africana em Portugal. Esta “história” também é atravessada por eventos anteriores ao tempo vivenciado por Mila, a narradora, que recupera, através de filmagens e fotografias, acontecimentos como a luta por direitos civis nos Estados Unidos e a própria Guerra Colonial.

Mila toma então sua “declarada ignorância quanto à toponímia de Luanda” como estratégia narrativa que escapa “de um cortejo de lugares-comuns da lusofonia” (ALMEIDA, 2015, p. 34), voltando-se à experiência nos salões de cabeleireiros: “A casa assombrada que é todo cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados” (ALMEIDA, 2015, p. 14). O cabelo se torna o marcador temporal e espacial da narrativa, assumindo o lugar de metonímia da experiência racialmente marcada em Portugal e a imagem poética que compõe a transição no tempo/espço da personagem. Esta passagem no tempo é encenada, principalmente, pela transformação capilar:

Tudo aquilo com que posso contar é com um catálogo de salões, com a sua história de transformações étnicas no Portugal que me calhou – das retornadas cinquentonas às manicuras moldavas obrigadas, a contragosto, ao método brasileiro, passando pelos episódios do retraimento da minha exuberância natural numa menina que, nas palavras de todas as mulheres, ‘é muito clássica’. A história da entrega da aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez, com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação (ALMEIDA, 2015, p. 14-15).

Paralelamente, Mila também se ocupa, nos primeiros capítulos, em traçar sua árvore genealógica. Através das lembranças de seu avô, Castro Pinto – responsável indireto pela sua saída de Angola ainda quando criança e, conseqüentemente, sua mudança definitiva para Portugal – a narradora arremeda uma linhagem familiar, hesitante entre brancos e negros, a fim de constituir a “geopolítica” de seu cabelo. Semelhante procedimento ocorre em relação aos salões de cabeleireiros, que traçam, no caminho dos penteados, uma espécie de topografia do continente africano:

Visitar salões tem sido um modo de visitar países e aprender a distinguir feições e maneiras, renovando preconceitos. O Senegal são umas mãos hidratadas, Angola um certo desmazelo, uma graça brutal, o Zaire um desastre, Portugal uma queimadura de secador, um arranhão de escova (ALMEIDA, 2015, p. 119).

Este primeiro movimento, de construção do *self* de Mila, é também marcado pela desconstrução dos estereótipos raciais ligados historicamente ao luso-tropicalismo dos gestos de celebração da mestiçagem. Em seguida, tais rastros de memória, porém, assim como o mapeamento acima, não constroem, ao longo da obra, um chão identitário estável para o “eu” do texto, uma verdade, a origem de Mila e, por extensão, do cabelo crespo. Nasce, daí, a aporia em torno da própria identidade, o estranhamento perante a própria origem, que perfaz toda a narrativa ensaística de *Esse Cabelo*:

A alienação ancestral surge na história do cabelo como qualquer coisa a que se exige silêncio, uma condição de que o cabelo poderia ser um subterfúgio enobrecido, uma vitória da estética sobre a vida, fosse o cabelo vida ou estética distintivamente. [...] Esta não é a história das suas posturas mentais, a que não me atreveria, mas a de um encontro da graça com a arbitrariedade, o encontro do livro com o seu cabelo. Nada haveria a dizer de um cabelo que não fosse um problema. Dizer alguma coisa consiste em trazer à superfície aquilo que, por ser segunda natureza, não nos apercebemos (ALMEIDA, 2015, p. 16-17).

A suspeição de Mila diante de sua própria origem – a partir da consideração de que esta condiciona a sua identidade – faz com que a narradora, em vez de assumir a tradição histórica do “dizer-se negro/a”, se confronte com os espaços já estabelecidos neste discurso.

A própria ideia de “retorno à África”, intento realizado por Mila ao constituir sua árvore genealógica e ao mapear os salões, torna-se, na dinâmica de um *self* que se estabelece racializado, um recurso paródico a este mesmo *topos*. Manifestado em literaturas engajadas com o pan-africanismo, o “retorno à África” fora expediente e agenda das literaturas filiadas à negritude. Diferentemente do poema de Césaire anteriormente citado, *Esse Cabelo* não se filia à estratégia de construção da identidade negra através de uma origem ancestral africana.

Pelo contrário, a narrativa, quanto mais toma para si uma “pulsão ensaística”, vai apresentando sinais de esgotamento do gesto que poderia reafirmar uma postura coletivizante:

‘Onde deixei a Mila?’, pergunto-me, como se procurasse as chaves de casa. Terei ficado na Beira, em setenta e sete, lendo um jornal em voz alta à sombra de um mamoeiro, ou serei aquele borrão de tinta na fotografia de uma barragem também em Moçambique? (...) Encontrar uma pessoa pode ser sinal de que a procurámos. Parece-me todavia que ‘encontrar’ não é um resultado previsto de ‘procurar’ quando falamos de pessoas. (...) O que se encontra reconfigura o que se procurava. A procura de uma origem e de uma identidade não reconstitui a minha origem nem descobre a minha identidade. Uma pessoa apenas se encontra a si mesma por acaso (ALMEIDA, 2015, p. 137).

3. Cabelo-verdade ou o assédio autobiográfico

Quando *Esse Cabelo* foi lançado em Portugal, em Agosto de 2015 (e no Brasil em Julho de 2017), o público fora confrontado por diversos ineditismos. Seja pelo próprio caráter de estreia da autora, seja pelo tema já inscrito no título e na chamativa capa da edição portuguesa; ou, ainda, pela estranha dicção que “a tragicomédia de um cabelo crespo” (subtítulo da obra) fora concebida. Quaisquer que fossem as abordagens, uma leitura desatenta do livro de Djaimilia Pereira de Almeida não pareceria escapar ao próprio título, à própria capa do livro, ao próprio rosto da autora, aspectos estes que tendem a seduzir tanto a crítica especializada (revistas e anais de literatura) quanto a crítica não-especializada (revistas e resenhas dirigidas a um público mais amplo) em literatura. E seduziram. Daqueles que refletiram sobre *Esse Cabelo*, tanto em *blogs* e vídeos quanto em artigos académicos (estes últimos irmanados com alguma perspectiva culturalista), a maioria insistiu no óbvio e visível signo

do cabelo, também caracterizando o livro como uma “história” de tom autobiográfico, estruturada numa ordenação narrativa linear:

A história de Mila, a protagonista de *Esse Cabelo*, é também a de Djaimilia. Assim como a personagem, ela nasceu em Luanda, filha de mãe angolana e pai português, e se mudou para Portugal aos 3 anos. Também como a heroína, a escritora gastou muitas horas em salões desde a infância tentando “dar um jeito” na cabeleira rebelde (*Revista Marie Claire*, 2017).

Djaimilia vai e volta no tempo para nos contar suas origens. [...] Seu texto mistura reflexões sobre identidade a partir da estética e da migração, assim como esses elementos se entrelaçam na vida (BORGES, 2017).

Djaimilia Pereira de Almeida é uma escritora angolana (ainda que tenha se criado em Portugal) e *Esse Cabelo* é seu livro de estreia. É um romance autoficcional que resgata várias memórias e tem um tom bastante intimista. Todas as informações que eu pude encontrar sobre a autora em algumas entrevistas vão ao encontro da história narrada no livro (GATTELLI, 2016).

Embora escassa e precária, consideramos, aqui, os caminhos percorridos por tal fortuna crítica: nota-se que os excertos demonstram uma forte tendência à leitura autobiografizante/ autoficcionalizante, nos termos defendidos por Philippe Lejeune, ou seja, uma equivalência entre o nome do autor e o do narrador, a fim de gerar o “pacto autobiográfico” (ainda que a personagem se chame Mila [apelido para “Djaimilia”?]).

As citadas “origens” e “memórias” sobredeterminadas ao livro colocam em cena uma pauta política: o cabelo crespo. O cabelo, nestas abordagens, torna-se a personagem principal da narrativa djaimiliana. É ele quem ativa um circuito discursivo de relevância não apenas estética, mas principalmente política, que faz coincidir a palavra com a imagem, o signo com seu significante – a palavra “cabelo” do título e a palavra “crespo” do subtítulo combinam com a fotografia do *black power* presente na capa original. Signo político que veicula um *ethos* político: o cabelo crespo reposiciona o “eu negro/a” no trânsito de uma identidade que se reconstrói a partir de uma resistência ao discurso racista e neocolonialista. Kobena Mercer atenta para esta questão ao notar que o cabelo afro, apresentado

como “natural”, é inscrito num âmbito ideológico que convoca uma autenticidade negra (MERCER, 1994, p. 98). O cabelo crespo, aqui, carrega a potencialidade de transmitir um efeito de verdade do sujeito (negro) que o ostenta. Diante da presença do cabelo crespo, impõe-se um regime de esquemas discursivos que enviesam um modo de dizer a fim de sustentar uma realidade/verdade narrativa.

À subordinação do cabelo a um significante específico podemos nomear “rostificação do cabelo”, tomando de empréstimo o conceito de Deleuze e Guattari, que consideram o rosto a maquinaria responsável por dar forma ao significante na linguagem:

O rosto é o Ícone próprio ao regime significante [...]. O significante se reterritorializa no rosto. É o rosto que dá a substância do significante, é ele quem faz interpretar, e que muda, que muda de traços, quando a interpretação fornece novamente significante à sua substância. Veja, ele mudou de rosto. O significante é sempre rostificado. A rostidade reina materialmente sobre todo esse conjunto de significâncias e interpretações (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 66).

É também o rosto que retira a individualidade do enunciador, posicionando-o numa coletividade reconhecível e identificável que “[define] zonas de frequência ou de probabilidade, [delimita] um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p.32). Dessa forma, é o cabelo *rostificado* (e não uma função-autor, como exigiria uma terminologia foucaultiana) que confere a legibilidade do texto. Trata-se do que chamaremos de “cabelo-verdade”.

Curiosamente, tal efeito de “cabelo-verdade” pode ser flagrado em uma apresentação da obra feita pela própria autora, durante o evento de seu lançamento no Brasil na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2017:

[*Esse Cabelo é*] um livro sobre uma menina que tem uma história de vida semelhante a minha. O livro é a história das aventuras de uma menina com o seu cabelo (...) crespo. Ela passa muitos anos sem saber muito bem como arranjar seu cabelo, [pois se sente] desconfortável com [ele]. Ela é uma moça negra, mas a família que a educou, no livro, é uma família branca. E então, em casa, ninguém sabe ensiná-la como se pentear (TERRITÓRIO FLIP, 2017).

Quem se confronta com tal resenha estratégica, e também com os excertos acima levantados, fica tentado a fazer do livro de Djaimilia Pereira de Almeida mais uma “história” de apelo “autobiográfico”, ou uma notícia aferível sobre um sujeito que encontramos referentes no mundo “real”. Porém, quem lê *Esse Cabelo* em busca de uma “história de vida” (Helena Morley?) e de “resistência étnica” (Anne Frank?) de uma menina ou, ainda, quem procura no livro uma dica capilar (Rayza Nicácio?), certamente ficará decepcionado. Mais do que pensar se *Esse Cabelo* traz ou não uma narrativa fiel a eventos que aconteceram e fatos que podem ser verificados, é importante refletir como o que se tem denominado “autobiografia”, neste caso, desempenha o papel de “figura de entendimento”, um critério de leitura que assume a autoria como autoridade (MAN, 2012). No trânsito de sentidos atribuídos à *Esse Cabelo*, a cena racializada marcada em índices paratextuais (como título, subtítulo, projeto gráfico etc.) guiam a uma só rarefeita interpretação.

A despeito de tal expectativa *identitarizante*, que inscreve o fato de o autor ser uma mulher negra a um determinado posicionamento em relação à escritura, e que inscreve o cabelo crespo (presentificado em título e subtítulo) a uma significância e subjetivação localizadas (o que chamamos de “cabelo-verdade”); *Esse Cabelo*, ao combinar elementos narrativos a elementos ensaísticos, desloca tais modos de dizer racializados a uma aporia do referente. Imprimindo à narrativa um tom reflexivo e plural, o que, segundo João Barrento, é próprio do Ensaio, *Esse Cabelo* intervém na tradição negritudinista (do movimento *Négritude*) e nas demais produções posteriores que apelam para a identidade negra.

Bibliografia

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse Cabelo*. Alfragide: Ed. Teorema, 2015.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016 (trad. Vera Ribeiro).

BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BORGES, Stephanie. “Esse Cabelo – Mulheres que escrevem”. Disponível em: <<https://medium.com/mulheres-que-escrevem/esse-cabelo-a869f6286173>> (acesso em 02 de Agosto de 2018).

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um Retorno ao País Natal*. São Paulo: Edusp, 2012 (trad. Lilian Pestre de Almeida).

- DECRAENE, Philippe. *O pan-africanismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962 (trad. Octávio Mendes Cajado).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Sobre alguns regimes de signos. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* – Vol. 2, São Paulo: Editora 34, 1997 (trad. Ana Lúcia de Oliveira).
- _____. Ano Zero – Rostidade. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* – Vol. 3, São Paulo: Editora 34, 2007 (trad. Ana Lúcia de Oliveira).
- DEPESTRE, René. Bom dia e adeus à negritude. (trad. Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>> (acesso em 01 de Agosto de 2018).
- GATTELI, Vanessa Hack. Negociações identitárias em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Almeida e *Americanah*, de Chimamanda Adichie. *Anais ABRALIC*. XV, pp. 3.011-3.017. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491411716.pdf> (acesso em 02 de Agosto de 2018).
- LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1995.
- MAN, Paul de. Autobiografia como Des-figuração. *Sopro*, Maio/2012. (trad. Joca Wolff). Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.W2IJptJKhH1>> (acesso em 01 de Agosto de 2018).
- MERCER, Kobena. Black Hair/Syle Politics. In: *Welcome to the Jungle*. New York & London: Routledge, 1994.
- REVISTA MARIE CLAIRE. “Cabelo crespo é personagem do livro de Djaimilia Pereira de Almeida”. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2017/07/cabelo-crespo-e-personagem-do-livro-de-djaimilia-pereira-de-almeida.html>> (acesso em 02 de Agosto de 2018).
- TERRITÓRIO FLIP – Djaimilia Pereira de Almeida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2x-09MQQJC8>> (acesso em 02 de Agosto de 2018).
- TODOROV, Tzvetan. *O jardim imperfeito: o pensamento humanista na França*. São Paulo: Edusp, 2005 (trad. Mary Amazonas Leite de Barros).
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976 (trad. Boris Schnaiderman).

HOTEL COM VISTA PARA O MAR: NÃO LUGAR DO IMPÉRIO PORTUGUÊS EM A COSTA DOS MURMÚRIOS E O RETORNO

RENATA CARVALHO

Debatedora: Prof^ª Dr^ª TANIA MARA ANTONIETTI LOPES

Resumo

Este projeto tem por objetivo a análise comparativa de dois romances paradigmáticos da revisitação de períodos traumáticos da História portuguesa do século XX: *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge (1988), e *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2011). Ambientados em diferentes países (Portugal e Moçambique) e em momentos distintos do colapso do projeto colonialista português (a guerra colonial e o retorno), apresentam como espaço ficcional predominante hotéis com vista para o mar: “não lugares” (conforme Marc Augé) em que se tornam visíveis, através das trajetórias de seus protagonistas, as sequelas da desintegração do Império Colonial português.

Palavras-chave: Pós-colonialismo; Literatura Portuguesa; Lídia Jorge; Dulce Maria Cardoso; teorias do espaço.

Apresentação

Em 1974, a Revolução dos Cravos põe fim a mais de quatro décadas da ditadura do Estado Novo. Após treze anos de guerra, as colônias portuguesas na África conquistam a autonomia política e Portugal perde seus territórios ultramarinos. As transformações decorrentes da nova situação política, econômica e social pós-colonial abarcam também uma dimensão cultural. A desintegração territorial do Império Colonial Português constitui um novo trauma na identidade portuguesa, obrigada a se reconhecer no tamanho diminuto de seu território continental.

Como reflexo desse novo contexto, em que também se extingue a censura imposta pelo regime ditatorial salazarista, a Literatura Portuguesa pós-1974 irá visitar uma série de temas até então não elaborados pelo discurso político oficial. Conforme Eduardo Lourenço, que em 1984 dedica um ensaio sobre *a geração literária da Revolução*,

[...]o afloramento escrito do proibido ou recalcado, em termos de expressão ou de conteúdo, traduziu-se em obras onde as aventuras ou desventuras individuais ou coletivas dos últimos anos – combate e repressão africanos, exílio, emigração – encontraram o seu lugar (in)esperado (...), em perspectiva que é ao mesmo tempo de restituição do vivido e denúncia dele (LOURENÇO, 1984, p.15).

A pesquisadora Maria Alzira Seixo, que também dedica um ensaio àquela geração literária, identifica como traço da ficção portuguesa dessa década

[...]o alargamento da temática, nomeadamente no campopolítico, integrando vivências da Revolução de Abril, dos tempos difíceis que a precederam e do problemático período que lhe tem seguido, recorrendo a mananciais como a guerra colonial e os transe da emigração, fixando o interesse na consideração da terra enquanto emblema pátrio ou corpo histórico de identidade a conhecer, ficcionando relações humanas desencadeadoras do jogo social (SEIXO, 1986, p.64).

A escritora Lúcia Jorge, premiada e prestigiada pela crítica desde sua estreia com *O Dia dos Prodígios* (1980), é revelada neste contexto, ao lado de Teolinda Gersão, Antonio Lobo Antunes e José Saramago, entre outros. Nascida no Algarve em 1946, Lúcia Jorge é autora de mais de vinte livros traduzidos e editados em diversos países, sendo *O Estuário* (2018) o mais recente, e viveu a experiência colonial em Angola e Moçambique entre 1970 e 1972, onde atuou como professora primária e acompanhou o marido, que servia à Força Aérea Portuguesa.

A Costa dos Murmúrios – seu quarto romance, publicado em 1988 e adaptado ao cinema por Margarida Cardoso em 2005 – tematiza a experiência feminina na guerra colonial. O enredo se desenvolve em 1968 em Moçambique, em uma estrutura dupla protagonizada por Eva Lopo. No conto de abertura “Os Gafanhotos”, narrado em 3ª pessoa vinte anos após os fatos, ela é Evita, jovem estudante de História que viaja à cidade da Beira para a festa de seu casamento com o alferes Luís Alex, matemático promissor que abandonou os estudos para servir à tropa portuguesa na guerra colonial. O alojamento provisório do jovem casal na colônia – assim como das famílias dos oficiais das Forças Armadas Portuguesas – é o hotel ficcional *Stella Maris*, cujo terraço debruçado sobre o Índico é o palco da festa. Na segunda parte do romance, Eva Lopo assume a narração, ampliando em primeira pessoa a perspectiva da narrativa anterior, pela apresentação de outros eventos, personagens, espaços do hotel, ambientes urbanos da Beira e territórios interiores de Moçambique.

Se a guerra colonial e outros traumas relacionados ao fim do Império foram revisitados nas décadas seguintes à Revolução de Abril, a experiência dos portugueses que retornaram à metrópole após a independência e a perda dos territórios ultramarinos aflora

na ficção portuguesa a partir do século XXI. O testemunho dos ex-colonos emigrados de Portugal para as colônias ou de seus filhos, nascidos em território colonial, engendra uma nova “literatura de retornados” (PRATA, 2014), que contribui com outras perspectivas ao relato da experiência colonial portuguesa.

Se, por um lado, as memórias de retornados podem servir a um discurso conservador e nacionalista, apoiado por setores nostálgicos da narrativa imperial portuguesa, como observa Catarina Isabel Martins (2013), uma outra vertente desta literatura apresenta uma elaboração mais complexa do retorno, contrastante e crítica ao discurso oficial colonialista. Trata-se, segundo Ana Filipa Prata, de “apresentar uma outra versão dos factos, paralela ao discurso oficial e político, e de introduzir um novo episódio na história colonial, contado por outras vozes que dão conta das experiências e consequências subjetivas do fim do colonialismo português na vida daqueles que nele estiveram diretamente envolvidos” (PRATA, 2014, p. 70).

O Retorno (2011), quarto romance de Dulce Maria Cardoso, surge neste novo contexto de revisitação da experiência do retorno – em que também se destaca a publicação do *Caderno de Memórias Coloniais*, da portuguesa nascida em Moçambique Isabela Figueiredo. Dulce, nascida em 1964 em Trás-os-Montes, foi viver aos seis meses de idade em Angola, de onde voltou em 1975, após a descolonização.

A narrativa de *O Retorno* focaliza o imenso contingente de retornados que desembarca em Portugal em 1975, pela voz em primeira pessoa do adolescente Rui. Filho de colonos portugueses nascido em Angola, Rui narra a experiência de desterramento de sua família, com quem é obrigado a “retornar” a uma Lisboa antes apenas imaginada. Na segunda fase do romance, junto a uma leva de colonos portugueses recém-chegados da colônia, Rui é alojado pelo Instituto de Apoio ao Retorno do Nacional (IARN) com a mãe e a irmã em um hotel cinco estrelas no Estoril, enquanto espera pelo retorno incerto do pai.

Assim, as duas obras narram a crise que levou ao fim do Império Português em diferentes lugares (Moçambique e Portugal) e tempos históricos (guerra colonial e retorno), pela perspectiva de diferentes narradores-protagonistas (a esposa de um oficial e um adolescente “retornado” à metrópole). Em que pesem as diferenças, os romances apresentam semelhanças significativas para a compreensão do impacto da desintegração territorial e do fim do império na identidade nacional portuguesa em transformação. As comunidades de portugueses representada pelos dois protagonistas são alojadas precariamente pelo Estado Português em hotéis à beira mar, à espera da solução de conflitos nem sempre nomeados ou compreendidos.

Se a definição corriqueira de hotel o apresenta como um espaço transitório, onde se alojam provisoriamente aqueles que estão de passagem ou que não possuem moradia em uma determinada localidade, a centralidade dos hotéis como espaço onde se desenvolvem o enredo e a trajetória dos protagonistas sugere elementos para a reflexão sobre o projeto imperial português e sua relação com o território nacional.

A perspectiva comparada entre os dois hotéis, assim como entre os momentos históricos representados nos romances, e ainda entre os distintos momentos de publicação dos romances possibilitará um espaço de reflexão sobre a transitoriedade e a noção persistente do Império Português na alma e na identidade nacional portuguesas.

Referencial teórico-metodológico

Para analisar os referidos hotéis, tomaremos como perspectiva o conceito de *não lugar*, formulado em 1992 pelo antropólogo francês Marc Augé. O *não lugar* se opõe à noção de *lugar antropológico*, criador de identidade, por se referir ao lugar de origem, concreto ou simbólico; pode ser também um lugar histórico, portador dos acontecimentos e transformações da sociedade que o habita. Seu oposto, o *não lugar*, é eminentemente não-identitário, não-histórico e não-relacional, espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade e com o qual não se cria qualquer tipo de relação de significado. Empiricamente, *não lugares* seriam as *instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens*, como aeroportos e salas de espera; os *meios de transporte*, como aviões e trens; os *grandes centros comerciais*, como *shoppings* e hipermercados; e ainda os *campos de trânsito, prolongado ou não*, como os campos de refugiados e as cadeias de hotéis.

Esta perspectiva teórica nos ajudará a refletir e questionar noções como transitoriedade, oclusão, desconexão com a realidade local, negação do Outro, espaços residuais, corpo imaginário e desterritorialização, tanto na estruturação da identidade portuguesa como na própria ideia de Império Colonial Português.

Objetivo geral

O objetivo deste projeto é a investigação comparativa entre os dois romances, privilegiando a análise das relações dos protagonistas com o espaço ficcional. Nossa proposta é analisar o hotel como um espaço-tempo imaginário que se mantém na Literatura Portuguesa, seja durante a guerra colonial em Moçambique, seja após a guerra,

com o retorno dos colonos portugueses a Lisboa. Em ambas as obras, o hotel é representativo da experiência de desterritorialização, transitoriedade e espera dos protagonistas.

O projeto pretende encontrar novos significados sobre as transformações na identidade portuguesa a partir de minuciosa análise literária e do confronto comparativo entre os dois romances. O foco primordial da análise é a relação entre os protagonistas-narradores e os elementos espaciais da narrativa, hotéis e outros ambientes urbanos, assim como as trajetórias e desenvolvimento dos protagonistas na superação do estado de suspensão pela crise e a desintegração do Império.

O projeto também refletirá sobre a importância da memória dos sujeitos envolvidos nos eventos históricos, a partir do contraste entre a imagem oficial difundida pelos agentes do Estado e a realidade experimentada pelos protagonistas.

Referências fundamentais

Obras literárias

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses. (s.l, s.d)

CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. RJ: Tinta-da-China, 2013.

JORGE, Lúcia. *A Costa dos Murmúrios*. RJ/SP: Record, 2004.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

Obras teóricas

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.

BORNHEIM, Gerd. A Descoberta do Homem e do Mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*. RJ: Minc-Funarte/ Companhia das Letras, s.d.

MacCANNEL, Dean. *The Tourist: a new theory of the leisure class*. London; Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2013.

Obras críticas

LOURENÇO, Eduardo. O Labirinto da Saudade. In: *Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

_____. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução. *Revista Colóquio/Letras*. Balanço, n. 78, p. 7-16, março 1984.

_____. *Portugal como Destino*. Dramaturgia Cultural Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTINS, Catarina Isabel. Portugal e o império. Memórias de retorno ou retornos da memória. *VIRUS*, Revista política de ideias, n. 3, série 2, p. 97-103, maio 2013. Disponível em: <issuu.com/revistavirus/docs/virus_3>. Acesso em: 30 nov. 2018.

PRATA, Ana Filipa. O cronótopo do hotel e a formação da memória em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. *Revista Navegações*, v. 7, n. 1, p. 69-76, jan.-jun. 2014.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

_____. *África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial* (2007).

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Portugal não é um País Pequeno: contar o Império na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006.

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

SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984). In: *A Palavra do Romance: ensaios de Genelogia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

VECCHI, Roberto. *Excepção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

A INFLUÊNCIA DA MEMÓRIA REPRESENTADA NA LITERATURA DE VIAGEM PARA PROCESSO DE REDEFINIÇÃO IDENTITÁRIA

VIVIANA ANTUNES SOUZA

Debatedora: Prof^ª Dr^ª TANIA MARA ANTONIETTI LOPES

Resumo:

Ao final da Ditadura Salazarista, pode-se observar que muitas obras literárias perpetuam a discussão de uma crise de autorreconhecimento, assim como de uma crise político-social e econômica, devido a uma onda de liberdade muito maior do que havia no período ditatorial. Dessa forma, verifica-se casos de revisitação ao passado português – tanto no que diz respeito à Portugal, quanto às suas colônias. Nesse contexto, nos surge o *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance saramaguiano de 1977, cujo personagem principal H passa por uma crise pessoal e profissional em meio aos atribulados acontecimentos pré-25 de Abril. No romance, podemos observar o caminho percorrido por H a fim de encontrar um lugar pessoal aparentemente confortável e assim restabelecer a si, sua profissão e sua relação com a arte. Nesse percurso, H usa artifícios a fim de investigar a própria existência de diversas maneiras. Analisaremos aqui a forma como os relatos de memória de H influenciam seu processo de reconhecimento e reconstrução de si, especialmente através da memória e da literatura de viagem desenvolvida dentro do romance. Para tal, utilizaremos os estudos sobre o sujeito sociológico de Stuart Hall, os estudos históricos de Fernando Rosas e Lincon Seco, assim como os conceitos de memória, autobiografia e de narrativa de viagem de autores a definir.

Palavras-chave: Memória; Viagem; Autobiografia; Escrita; Pintura; *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Com um enredo extremamente crítico, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, José Saramago desenvolve uma narrativa cujo personagem principal (e narrador) H entra em um processo de crise pessoal e profissional quando, sendo um pintor retratista, sua arte já não o representa. O narrador nos mostra, à medida que transfere suas memórias a um escrito depois conhecido como manuscrito, que – ao ser contratado para retratar S – faz o grande questionamento de que deveria passar bem longe: “[...] bastou o primeiro olhar, e eu disse: ‘quem é este homem?’. Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la” (SARAMAGO, 2014, p. 822). A partir desse momento, H decide buscar a verdade sobre S através de um segundo retrato, fechado, às escuras, e, posteriormente, através da escrita. O segundo retrato exhibe uma imagem irreconhecível e a escrita, se perde de seu propósito inicial.

No decorrer da narrativa, H se mostra na zona de conforto: é retratista porque isso lhe rende o mínimo e não provoca grandes perdas. Entretanto, sua frustração em relação a S o faz se aventurar por uma nova linguagem artística: a caligrafia, porém percebe que querendo descobrir a verdade de S, acaba por falar sobre si e assim continua o manuscrito, agora em moldes autobiográficos:

Por que caminhos andaria eu para chegar a esse lugar sem defesa, devassado, por assim dizer inocente, onde enfim saberia, onde finalmente conheceria S? [...] Perdi tempo em digressões que (bem o vejo hoje) me levaram para outras partes em que mais me descobri eu do que descobri o outro (SARAMAGO, 2014, p. 882).

H tece considerações sobre seus relacionamentos com Adelina e Olga, ambos de características extremamente superficiais, assim como ocorre com seus amigos. Além disso, H aprimora suas relações como a caligrafia a partir da cópia de outros textos como Robinson Crusó de Defoe a fim de desvendar os usos da nova linguagem artística.

Então, o narrador desenvolve 5 exercícios de autobiografia nas formas de narrativa de viagem e capítulo de livro, elaborando memórias de uma viagem à Itália feita aproximadamente dois anos antes dos relatos do manuscrito e das quais trataremos no decorrer desse trabalho.

Feitas as narrativas, percebemos uma nova postura do personagem H, mais politizado e preocupado com a sociedade onde vive, recebe uma nova encomenda, porém não a elabora como antes, deixa-nos perceber o nascimento de um novo estilo de pintura (o que deixa os clientes muito insatisfeitos), assim como o nascimento de um novo homem cujas relações interpessoais se tornaram mais sólidas e verdadeiras.

O livro se encerra com um H fora da zona de conforto inicial, com um novo emprego, uma companheira e projetos concretos para um novo retrato, agora, um autorretrato.

Com esse romance, Saramago nos proporciona uma multiplicidade de interpretações, em especial se observarmos o contexto histórico de sua publicação: o momento diretamente posterior à Revolução dos Cravos (1974); embora a narração se passe nos momentos finais da Ditadura Salazarista, sob o governo de Marcello Caetano, e durante as Guerras Coloniais, podemos perceber que a mudança de H se dá junto da mudança de uma sociedade, de um modelo político.

Desta forma, pretendemos aqui analisar brevemente como ocorre a mudança na identidade de H partindo de suas crises pessoal e profissional e inserindo-o na crise político-social a ele contemporânea a fim de observar a influência da memória expressa pelas narrativas sobre a viagem à Itália presentes no texto.

A fim de entender a narrativa, é importante a compreensão do período salazarista, uma vez que os eventos do romance são diretamente influenciados por fatos históricos ocorridos durante

o Estado Novo de Salazar, regime político inspirado no fascismo italiano – em especial no que diz respeito ao modelo de Partido Único – e baseado no mito do Integralismo Lusitano que, de acordo com Fernando Rosas (2001):

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. 1.034).

Durante esse período, parte fundamental da propaganda nacional e da cultura portuguesa visava disseminar a concepção de nação lusitana plurirracial e pluricontinental e conduzir os portugueses à sua “essência natural” cultural. Esse mito está presente no discurso salazarista como uma grande verdade axiomática do regime a ser difundida. Além disso, são notáveis os traços nacionalistas, autoritários, tradicionalistas, antiparlamentaristas e unipartidários do Estado Novo, somados ao reforço da prática colonial que, não obstante fosse a base econômica do Estado, é apresentada na obra como não sendo bem vista pelas pessoas. José Saramago traz esse contexto repressivo para a narrativa ao mostrar o inconformismo de seu protagonista diante de tais fatos e em cujas falas, em determinados momentos, aponta para um autor implícito que se impacienta frente aos eventos devastadores promovidos pelas políticas ditatoriais e declama: “E, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, tão mais simples, tão amanhã mais úteis do que eu, apenas pintor” (SARAMAGO, 2014, p. 964).

Esse contexto político produziu uma crise irreversível para o governo, que culminou na Revolução dos Cravos de 1974 em que os militares portugueses tomaram o poder e desfizeram a Ditadura Salazarista.

Devemos ter em mente ainda a construção identitária de H nos moldes de Stuart Hall, segundo o qual existem três concepções de identidade: a do Sujeito do Iluminismo que vê o indivíduo como uma pessoa unificada, dotada de razão, ação e consciência, centrada em um núcleo interior que emergiria no nascimento e se desenvolveria com o sujeito, embora permanecesse com a mesma essência; a do Sujeito Sociológico a qual não vê o indivíduo como portador de um núcleo interior autossuficiente e isolado, mas como resultado de um

processo de (trans)formação derivado das relações do indivíduo com seus pares, responsáveis por mediar a relação do sujeito com valores, símbolos e sentidos intrínsecos ao mundo em que habita. Portanto,

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então, costura [...] o sujeito à estrutura (HALL, 2006, p. 11-12).

Há ainda a concepção identitária do Sujeito Pós-moderno que, segundo Hall, não possui uma identidade fixa ou sequer essencial. Ela passa a ser definida pelo contexto histórico, a ser “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987, p. 12), isto é, o sujeito pós-moderno assume identidades distintas de acordo com o contexto em que se insere e as pessoas com as quais se relaciona. Dessa forma, consideraremos H como portador da Identidade de Sujeito Sociológico.

Expostos alguns conceitos básicos, devemos pensar as crises do personagem. São dois processos básicos de crise: o primeiro é referente ao sujeito nos âmbitos pessoal e profissional, enquanto o segundo é político. A crise profissional nos é mostrada já no primeiro parágrafo do romance em que o narrador assume a própria ineficiência em encontrar a verdade sobre S a partir da linguagem utilizada nos retratos e comenta o uso de uma nova estratégia linguística – a caligrafia – a fim de alcançar seus objetivos:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermediária, ou interrompereei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S não verá. Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se

valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual (SARAMAGO, 2014, p. 813).

Fica claro nesse trecho a frustração do pintor frente aos retratos. Nota-se que nenhum deles representa o que fora desejado e que, independentemente de seguir ou não regras pré-definidas, a insatisfação de H o leva a buscar um novo meio para tentar expressar-se; daí sua fértil relação com a caligrafia: “Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante nesse acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se indefinidamente” (SARAMAGO, 2014, p. 824).

Já em relação à crise pessoal, observamos um claro descontentamento de H com a sua produção artística e com o seu ser que considera a arte uma forma de deixar ver o autor em si:

A minha arte, enfim, não serve para nada; e essa caligrafia, para que serve ela? Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo, mas o pintor, o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. [...] Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido (SARAMAGO, 2014, p. 884-885).

Por fim a crise política em Portugal aparece de diversas maneiras no texto, através de referências diretas e indiretas, H se mostra cada vez mais consciente dos acontecimentos ao seu redor:

Em Milão, algumas paredes falavam, diziam palavras para mim insólitas, proibidas em meu país de desgosto e medo: “luta continua”, “poder operário” (SARAMAGO, 2014, p. 914).

Terei nascido então? Não creio. [...] Mas sem dúvida poderia ter sido naqueles anos de guerra de Espanha (1936-1939) em que um polícia de Lisboa me apanhou com uns papéis na mão, pobres e mal impressos retângulas de papel, ainda

com a tinta húmida, em que se protestava contra o envio de trigo para as tropas franquistas e **se atacava o fascismo, tanto o de fora como o de dentro**. Assinava esses papéis uma Frente Popular Portuguesa [...], que eu nem sonhava o que fosse. [...] recordo muito bem [...] a mão que me agarrou bruscamente um braço [...] e a voz do polícia. [...] Fiquei a conhecer uma forma de medo que até aí não sabia que existisse: o medo da vítima escolhida, condenada sem julgamento, o medo do réu que foi nascido para o ser (SARAMAGO, 2014, p. 914-915, grifo nosso).

Tendo visto alguns pontos existentes na obra, nos cabe agora estruturá-la para, por fim, propormos a análise. O romance se divide em 37 partes, delas, 32 são capítulos e 5, exercícios de autobiografia onde o narrador desenvolve relatos de suas viagens. É importante destacar que a obra toda pode ser considerada uma memória, já que o narrador em primeira pessoa utiliza o manuscrito para contar sobre a própria vida - e quando fala de outros, como na cópia de excertos de livros, os autores originais são referenciados. Assim, torna-se possível dizermos que o *Manual de Pintura e Caligrafia* trata-se de uma autobiografia – definida por Lejeune (1998) como “le récit rétrospectif que quelqu’un fait de sa propre existence, quando il met l’accent sur l’avie individuelle, em particulier sur l’histoire de sa personnalité” (p. 10) – não do autor, José Saramago, mas sim de H, o narrador e quem de fato escreve o manuscrito.

De acordo com Sartre (2004), estamos presentes em tudo o que produzimos: se nós mesmos produzirmos as regras da produção, as medidas e os critérios, e se nosso impulso criador vier do mais fundo do coração, então nunca encontraremos em nossa obra nada além de nós mesmos” (p. 35). De fato, retomando a caligrafia crítica de H sobre si próprio, ele mesmo nos relata não só a existência do autor na sua arte, mas do autor em tudo o que se faz como indivíduo:

Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos como andamos e olhamos, como viramos a cabeça e apanhamos um objeto do chão. É isso que a pintura quer fazer. [...] uma narrativa de viagem serve tão bem para o efeito como uma autobiografia em boa e devida forma. A questão está em saber lê-la. [...] Se as pessoas não precisam que lhes digam que um quadro tem duas dimensões e não tem três, também não deviam precisar que as avisassem

de que tudo é biografia, ou melhor, autobiografia (SARAMAGO, 2014, p. 919-920).

Assim, embora o narrador em primeira pessoa seja, geralmente, passível de causar desconfiança, o narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia* tem grande habilidade em desenvolver suas memórias de forma extremamente verossímil e faz com que acreditemos em suas verdades e na sua presença por trás da obra. Por isso, tomaremos aqui a obra como um texto autobiográfico em que H se compromete através de um pacto autobiográfico a contar suas memórias com o objetivo de se reencontrar e construir como um ser humano relevante para a sociedade em que se insere.

A memória e a narração de histórias são um dos grandes privilégios do ser humano. Elas tomam conta de nossos dias. Saramago fez com que o personagem principal H fizesse uso de suas memórias para contar a própria história e, através desse ato, redefinir-se como sujeito e profissional inserido em uma sociedade. De forma que a narrativa encerra um processo de mudança, autoconhecimento e conscientização política. De maneira muito clara, o autor nos desenha esse processo em uma sociedade de exceção, corrompida pelo poder ditatorial e pela censura.

Como foi dito, a obra é composta por 5 exercícios de autobiografia intitulados: *Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas; Segundo exercício de autobiografia, em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza; Terceiro exercício de autobiografia, em forma de capítulo de livro. Título: O comprador e bilhetes postais; Quarto exercício de autobiografia, em forma de capítulo de livro. Título: Os dois corações do mundo; Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras.* Cada um dos exercícios desenvolve momentos específicos da viagem do narrador à Itália que nos são apresentados como uma forma de evolução buscada por H.

Digo evolução pois da mesma forma que a narrativa – em geral – nos mostra a evolução de H em busca do autoconhecimento, os textos nos trazem visões diferentes de Itália e do homem conforme o decorrer do tempo da escrita. Por exemplo: no primeiro exercício de autobiografia podemos observar uma Itália idealizada a qual todos deveríamos experimentar

A Itália devia ser (perdoe-se-me o exagero, se não tenho companheiros nele) o prêmio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer, realmente encarregada de distribuir justiça, e não

as penas, sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: “Naceste? Pois vais a Itália.” Assim como quem se dirige a Meca ou lugares menos contestados para garantir a salvação da alma... (SARAMAGO, 2014, p. 903-904).

No entanto, mesmo que se trate de um local idealizado, assim como em toda a obra, não se perde o senso crítico e político: “Alguns dias depois, quando eu já andar pela Toscana, a polícia milanesa entrará na Universetà degli Studi, haverá violência, feridos, prisões, gases lacrimogêneos. E toda a imprensa das direitas, conservadora, fascista ou fascizante exultará” (SARAMAGO, 2014, p. 908).

Já no Segundo exercício de autobiografia, H tece apreciações e sensações sobre a sua ida à Bienal de Veneza (1972). Já conhecendo a superfície da cidade, opta por conhecê-la na profundidade das suas vielas para que se revelasse, assim como busca a revelação de si próprio:

Desta vez, porém, revisitados todos os lugares conhecidas e novamente certificados das excelentes razões turísticas de Veneza, decidi-me a virar as costas às magnificências ribeirinhas di Canal Grande e penetrei no interior da cidade. Fugi deliberadamente aos espaços abertos e deixei-me perder, sem mapa nem roteiro, pelas ruas mais tortuosas e abandonadas (as “calli”), até dar por mim no coração obscuro de uma cidade que enfim se revelava (SARAMAGO, 2014, p. 925-926).

Embora as questões políticas sejam menores nessa narrativa, observamos a necessidade e a grandeza do autoconhecimento para o narrador. Fica claro o paralelo estabelecido entre o seu EU e a cidade que se revela. Por outro lado, o Terceiro exercício de autobiografia revela não só a estética das obras, mas um pouco do processo produtivo ou do que ela se constitui:

O postal ilustrado, nas mãos do viajante perplexo, é uma superfície que facilmente se percorre, que se oferece num só olhar, que tudo reduz à pequena medida da mão inerte. Porque a obra verdadeira que lá dentro espera, mesmo quando não muito maior, está protegida dos olhares ineptos pela rede invisível que as mãos vivas do pintor ou do escultor traçaram, enquanto trabalhosamente

inventavam os gestos do seu nascimento (SARAMAGO, 2014, p. 946).

No Quarto exercício de autobiografia, H retrata Florença e Siena como cidades onde não se importaria morrer já que isso seria uma grande homenagem, a de estar entre os grandes artistas.

[Em Florença] Outra vez olharei os frescos de Fra Angelico em San Marco, a igreja de Santa Maria Novella e o Cappellone degli Spagnoli, com os belíssimos frescos de Andrea di Bonaiuto; vaguearei pelo interior do Duomo, já a alimentar lembranças para depois de partir, procurarei os Donatellos do Museu Bargello como quem estende a boca para um copo de água fresca; descobrirei (nunca lá fora antes) o Museu Arqueológico, e, revista a capela dos Medici, exultará a minha admiração por Miguel Angelo na Biblioteca Lorenziana, o lugar onde a arquitetura atingiu a perfeição extrema, nunca mais ultrapassada (SARAMAGO, 2014, p. 968).

[em Siena] Revejo no Museu dell'Opera del Duomo a "Maestà" de Duccio di Buoninsegna e as "Cenas da Paixão de Jesus", dispostas, iluminadas e vigiadas com um amor comovente; não se pode entrar nesta sala de museu sem baixar a voz até a surdina, como se ali estivesse, viva e profética, a sibila de Delfos (SARAMAGO, 2014, p. 969).

Finalmente, no Quinto exercício de autobiografia, H não deixa de descrever as belezas italianas; porém, em Perúgia uma outra característica chama a atenção:

Foi aqui que pude ver um grande cartaz eleitoral encimado pelas palavras CORAGGIO FASCISTI. Senti-me como se uma rápida sombra me arrefecesse o rosto. Olhei em redor, e a pequena praça de Todi transformou-se na Itália inteira: por ela me receei, e por mim: recordei os resultados das recentes eleições, o número de votos do Movimento Social Italiano, e esta peregrinação pessoal por caminhos e miradouros, pelas naves dos templos e pelos salões dos museus, tornou-se-me de súbito inútil, ociosa, com perdão da injúria que a mim próprio assim fazia, e também à Itália (SARAMAGO, 2014, p. 990).

Desta forma, podemos afirmar que H tem consciência do contexto político em que se insere e regressa à Portugal mais consciente: “Regresso ao meu lugar, olho as águas paradas deste mar interior que sabe tantas e tão antigas histórias, e repito a mim mesmo a pergunta: ‘E por lá, como vão as coisas?’” (SARAMAGO, 2014, p. 993).

Como dissemos, as narrativas de viagem se mostram de acordo com o processo evolutivo em que H se insere a fim de superar suas crises pessoal e de linguagem (profissional), assim como a crise política em que se encontra Portugal.

Destacamos então que a memória de H se tornou a base criativa para a narrativa autobiográfica desenvolvida pelo narrador, assim como o substrato para o reencontro do eu e da linguagem artística. Assim, H afirma:

Foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever, quando o primeiro motivo já perdera a importância. Que soma faço, que total, que prova real poderei tirar? Do que estava separado, continuo separado. Desta outra vez descoberta separação dos mais homens, limito-me a tomar, por enquanto, nova consciência. Mas, eu, de mim? Esse projecto de autobiografia por caminhos que quiseram ser diferentes, juntando em partes iguais artifício e verdade, que foi que dele saiu? Que edifício? Que ponte? Que resistência de material? Responderia que me aproximei. Responderia que ajustei o corpo e a sua sombra, que apertei o parafuso solto (SARAMAGO, 2014, p. 1.022-1.023).

E, principalmente, após conhecer M e passar por diversos percalços com os amigos e estabelecer-se em uma nova profissão, ocorre uma expansão da sua consciência política já existente, nesse caso através da transcrição de parte do Manifesto dos Oficiais:

Houve uma tentativa de levante militar. [...] Serviu, enfim, para evidenciar os métodos a que recorrem os nossos “chefes”, a sua total ausência de escrúpulos e as alianças a que recorrem para tentarem esmagar e paralisar aquilo que é irreversível. Em particular, sob este último aspecto, compete-nos denunciar a intromissão da P.I.D.E./D.G.S. (SARAMAGO, 2014, p. 1.060).

Por fim, agora um homem novo, H retorna a sua linguagem artística anterior e de bom grado, deseja refletir a caligrafia na tela,

uma retomada visual com base nas memórias que o fizeram escrever e se reconhecer.

É tempo de colocar numa tela este rosto inteiro, de olhos e do que vêem ao seu redor os olhos no espelho, todas as linhas e planos que de uma maneira ou de outra sempre convergem para os pontos de fuga que são as pupilas. Tanto mais que há outra razão. Esta escrita vai terminar. **Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro.** [...] Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. (SARAMAGO, 2014, p. 1073, grifo nosso).

Finalmente, esse projeto tem por objetivo expor o teor autobiográfico da narrativa do manuscrito através da análise do discurso do narrador no estabelecimento das próprias memórias a fim de redefinir sua identidade e resolver suas crises pessoais. Para tal, devemos não só evocar as narrativas de viagem como um todo, mas observar suas partes através da escolha de títulos, das cidades, museus e obras de arte selecionadas para melhor definir o personagem no trajeto físico e mental percorrido.

A análise se mostra muito relevante para mostrar que de fato não se trata de uma autobiografia do autor, mas sim do narrador, isto é, desejamos mostrar a existência de um texto autobiográfico inserido no romance saramaguiano fazendo com que a obra deixe de ser apenas parte da literatura de formação do autor, mas se mostre como uma obra em si coerente e importante para o rol da produção literária de José Saramago.

Referências

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEJEUNE, Phillippe. *L'autobiographie em France*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 1998.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV, n. 157, p. 1.031-1.054, inverno de 2001.

SARAMAGO, José. Manual de pintura e caligrafia. In: *Obras Completas 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?*. São Paulo: Ática, 2004.