

TRA_____VES

MIRNA
QUEIROZ
ORG.

SIAS

IMAGI_____

LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA
EM NOVA PERSPECTIVA

NÁ

RIAS_____

edições
Sesc



TRAVESSIAS IMAGINÁRIAS





SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

CONSELHO EDITORIAL

Ivan Giannini

Joel Naimayer Padula

Luiz Deoclécio Massaro Galina

Sérgio José Battistelli

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO

Gerente Iã Paulo Ribeiro

Gerente adjunta Isabel M. M. Alexandre

Coordenação editorial Francis Manzoni, Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha

Produção editorial Thiago Lins

Coordenação gráfica Katia Verissimo

Produção gráfica Ricardo Kawazu

Coordenação de comunicação Bruna Zarnoviec Daniel

**MIRNA
QUEIROZ
(ORG.)**

**TRAVESSIAS
IMAGINÁRIAS**

**LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA
EM NOVA PERSPECTIVA**

edições
Sesc

© Edições Sesc São Paulo, 2020

Todos os direitos reservados

Preparação Elen Dourado

Revisão Silvana Cobucci, Valéria Braga Sanalios / Estúdio Sabiá

Projeto gráfico e diagramação Elisa von Randow / Alles Blau

Capa Elisa von Randow / Alles Blau

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Q32t Queiroz, Mirna (Org.)
Travessias imaginárias: literaturas de língua
portuguesa em nova perspectiva / Organização de Mirna Queiroz.
– São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020. –
264 p.

ISBN 978-65-86111-27-9

1. Literatura. 2. Literatura de Contemporânea.
3. Língua Portuguesa. I. Título.

CDD 808

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO

Rua Serra da Bocaina, 570 – 11º andar

03174-000 – São Paulo SP Brasil

Tel. 55 11 2607-9400

edicoes@edicoes.sescsp.org.br

sescsp.org.br/edicoes

    /edicoessescsp

- 6 APRESENTAÇÃO**
- 8 PREFÁCIO**___ Literatura em transe, em trânsito
(Mirna Queiroz)
- 10 SABRINA SEDLMAYER**___ A vida está lá, na escrita? Espaços biográficos na
prosa portuguesa contemporânea
- 30 LUÍS KANDJIMBO**___ Duas vozes da nova geração literária
de mulheres angolanas: Luaia Gomes Pereira e Djaimilia
Pereira de Almeida
- 56 FÁTIMA MENDONÇA**___ Panorama (muito geral) da ficção narrativa
moçambicana contemporânea
- 96 ANTÓNIO CABRITA**___ O “esquecimento da morte” ou a
catábase em Nicodemos Sena e Calane da Silva
- 126 ANA RIBEIRO**___ O peso da batina: modulações do *Bildungsroman*
em *O outro pé da sereia* e *A rainha Ginga*
- 154 CRISTHIANO AGUIAR**___ Ficção científica brasileira contemporânea: uma
leitura sobre Braulio Tavares e Lady Sybylla
- 176 CLARA ROWLAND**___ O molde oco: fôrmas e formas em Nuno Ramos
- 196 MARIA JOÃO CANTINHO**___ Rui Nunes e Maria Gabriela Llansol:
nas margens da literatura
- 218 MARIA SCHTINE VIANA**___ O livro ilustrado: um campo de
experimentação em Angela Lago e Catarina Sobral
- 244 MANUEL BRITO-SEMEDO**___ Travessias imaginárias: literaturas
de língua portuguesa em nova perspectiva. A escrita ficcional
cabo-verdiana contemporânea
- 260 SOBRE OS AUTORES**

APRESENTAÇÃO

PALAVRA-INVENÇÃO

HABITAMOS O MUNDO DE MODO INDIRETO, por meio de uma interface inescapável: a cultura. Essa condição indica como é possível acessar a realidade e sobre ela atuar. Dentre os aspectos que compõem tal quadro, a linguagem verbal e escrita, cuja pluralidade se expressa nos diversos idiomas e dialetos, tem evidente protagonismo.

Os seres humanos pensam, sentem e se comunicam por meio de palavras e frases, numa simbiose tão intensa que sequer podemos imaginar como seria viver sem elas. Em diversos lugares espalhados pelo globo, isso se dá a partir da língua portuguesa – o que diz muito sobre um passado de disputas e contradições, mas também sobre possibilidades de conexão na atualidade.

O caráter globalizado do idioma – falado e reinventado por milhões de pessoas na América, Europa, África e Ásia – enseja instigantes desafios quando se trata de refletir sobre a literatura a ele relacionada. Nesse sentido, o conjunto de ensaios que constituem o livro *Travessias imaginárias: literaturas de língua portuguesa em nova perspectiva*, organizado por Mirna Queiroz, faz uma opção pela diversidade.

Variados são os países, regiões, povos e sotaques que elaboram o universo lusófono. Consequentemente, múltiplas visões de mundo compartilham um vocabulário assemelhado. Mas é próprio da literatura ir além dessa primeira camada, esgarçando as fronteiras delimitadas pelos usos cotidianos, questionando padrões e visitando outras formas de comunicar.

A presente publicação opera, assim, segundo uma acepção ampliada de diversidade. Talvez essa ampliação se deva ao leque de perguntas que os diversos ensaístas colocam ao exercício literário, que não demandam necessariamente respostas, mas compartilhamento.

Um primeiro olhar parece se dirigir a questões iluminadas pelo ato literário: quais diferentes cosmologias são expressadas por meio da língua portuguesa? Em que medida esse idioma condiciona o surgimento de noções peculiares acerca do tempo, da natureza, dos ciclos de vida e morte? Afinal, a escrita tem também a vocação de convocar a realidade, e o faz segundo determinadas normas, traduzindo-a.

É precisamente ao atentar para a opaca espessura da linguagem, que num só golpe desvela e esconde, que os artigos aqui organizados explicitam o campo de investigação das *Travessias imaginárias*. Os espectros das identidades nacionais, regionais e étnicas, ao visitarem a literatura, colocam em movimento suas engrenagens mais básicas. Gêneros literários, dispositivos narrativos, figuras de linguagem, relação com a tradição, tudo isso torna-se objeto de pesquisas que, no limite, parecem indagar: como a aventura planetária da lusofonia manipula ou subverte tais instâncias, a fim de criar um espaço de ação que seja, ao mesmo tempo, leitura e invenção de mundo?

A palavra, cujas possibilidades desenham os limites da realidade, é fado – aqui entendido literalmente, como “aquilo que tem necessariamente que ser”. Mas a literatura, como mostram os especialistas aqui reunidos, a transforma em plataforma de lançamento. Viabilizar o contato de mais leitores com reflexões desse tipo implica pensar a ação cultural em chave expandida, como abertura e invenção. Significa, principalmente, conectá-la à esfera dos direitos, pressuposto para uma existência plena e democrática.

DANILO SANTOS DE MIRANDA

DIRETOR DO SESC SÃO PAULO

PREFÁCIO

LITERATURA EM TRANSE, EM TRÂNSITO

Nenhuma palavra é primeira [...]. Não há palavras exteriores à língua que permitissem medir a distância entre o princípio e o fim, entre a glória e o fiasco. Entre a escrita e o mundo. Se nenhuma é palavra primeira (a da Origem, a de Deus ou a do Autor), nenhuma será definitiva.

HELDER G. CANCELA

AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA atravessam um dos seus períodos mais pujantes, a despeito dos recentes reveses políticos e econômicos. A acessibilidade tecnológica aos meios de produção reconfigurou o mercado editorial, permitindo o surgimento de inúmeras editoras independentes que apostam em novas autorias. Ainda assim, e com a facilidade de troca de informação proporcionada por mídias eletrônicas, publicações, promoção de prêmios e festivais intercontinentais, persiste entre nós a falta de um conhecimento profundo desse repertório atlântico. Fora do âmbito universitário, ainda lemos muito pouco.

Travessias imaginárias surge do desejo de saltar os muros da universidade e de ampliar a articulação entre escritores, editores, jornalistas, críticos e leitores que se expressam na comunidade de língua portuguesa. A iniciativa pretende contribuir também para um intercâmbio permanente, tão necessário quanto estratégico para a consolidação da cultura do livro nessa comunidade marcada pela diversidade..

Nessa coletânea de ensaios, um fresco é traçado em argamassa sólida de nomes importantes da crítica dedicada à produção literária de um vasto território que partilha a língua portuguesa. Uma língua em transe, em trânsito, da qual se insurge uma teia variada e complexa de linguagens. Ao testemunharmos aqui as reflexões sobre os mecanismos de invenção dessa língua, comprovamos a máxima do ensaísta português Eduardo Lourenço: “É ela que nos inventa. Enquanto realidade presente ela é ao mesmo tempo histórica, contingente, herdada, em permanente transformação e trans-histórica, praticamente intemporal”¹.

Ouvir atentamente essas várias dicções é mais do que uma experiência de fruição estética: é também uma tentativa de dissipar ruídos, comuns em cenários de produção prolífica e ao mesmo tempo acidentada como o nosso.

Angolanos, brasileiros, cabo-verdianos, moçambicanos e portugueses refletem sobre escritores de diferentes gerações, que têm surgido ou apresentado um trabalho consistente no período dos últimos vinte anos, entre os mais conhecidos até os esquecidos ou incompreensivelmente ignorados. Observam as filiações comuns entre eles, os pontos nos quais convergem ou a partir dos quais se apartam. Investigam os aspectos mais singulares de um conjunto de obras, as escolhas formais, do discurso autobiográfico ao fantástico, da tradição à experimentação, as inclinações ideológicas de seus autores e as recorrências temáticas, tais como conflito de identidade, incomunicabilidade, esquecimento e morte.

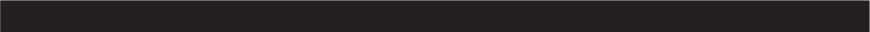
Travessias imaginárias contribui, assim, para uma construção analítica arejada e uma leitura competente não apenas de um capítulo da história da literatura contemporânea de língua portuguesa, mas também de um potencial literário muito longe de se esgotar.

MIRNA QUEIROZ

1 Eduardo Lourenço, “A chama plural”, disponível em: <<http://observalinguaportuguesa.org/a-chama-plural/>>, acesso em: set. 2020.


**A VIDA ESTÁ LÁ,
NA ESCRITA?
ESPAÇOS
BIOGRÁFICOS NA
PROSA PORTUGUESA
CONTEMPORÂNEA**

Sabrina Sedlmayer



NAS ÚLTIMAS DÉCADAS, encontramos uma quantidade expressiva de textos que se assumem como autobiografias ficcionais, antiautobiografias, metaficções e outras modalidades híbridas que se projetam frontalmente contra o tradicional gênero autobiográfico. O conhecido pacto de Philippe Lejeune¹ e os requisitos que supostamente assegurariam a definição do gênero – narração em prosa, visão retrospectiva de uma vida individual, similaridade entre identidade do autor e do narrador – foram e estão sendo explorados por autores que criam, no seio das literaturas em língua portuguesa, estratégias ambivalentes, jogos ambíguos e novas transcriações do vivido. Para alguns teóricos, o estatuto da autobiografia é estável, um gênero consolidado que surgiu na Europa em meados do século XVIII, após a decisiva publicação de Rousseau; já para outros, não passa de retórica, porque há, na escrita de si, uma plasticidade aberta e incontornável, processo potente de metamorfoses e invenções.

Sabe-se, no entanto, que grande parte da interioridade, ou melhor, da intimidade, tornou-se, no século XXI, mais visivelmente pública. Escritos da experiência pessoal, imbuídos de linguagem literária, coexistem, com radical diferença de escala, com *blogs, chats, sites, selfies*. A “guinada subjetiva” a que aludia Beatriz Sarlo², no que tange ao ressurgimento do sujeito e ao *boom* dos testemunhos pós-ditatoriais nas últimas décadas do século XX, opera hoje numa gramática diversa.



1 Cf. Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

2 Cf. Beatriz Sarlo, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

Diante de certa aporia – se são os usos das tecnologias digitais que criam novos hábitos que alteram os modos de estar no mundo ou se são esses mesmos dispositivos que vieram dar vazão a uma demanda na maneira de relatar a si mesmo –, este ensaio propõe um incisivo atalho: investigar como se dá a forma da escrita em primeira pessoa, para daí desenvolver, através de exemplos pontuais na prosa portuguesa contemporânea, uma reflexão sobre experiência e escrita.

TEXTO FICCIONAL DE CARIZ BIOGRÁFICO

O termo “autoficção”, atualmente já dicionarizado, parece funcionar como um arquigênero, englobando os mais diferentes tipos de textos em primeira pessoa, quase que em substituição ao tradicional conceito de autobiografia, tal como sugere Gasparini³. Com ou sem contrato com a verdade, a prática da autoescrita forja ambíguos tratos de leitura e traz à cena o laboratório do escritor: a relação com a obra, as escolhas estéticas, os burburinhos institucionais do sistema literário e, muitas vezes, o seu arquivo como leitor.

A geometria da autoficção é variável, segundo Colonna⁴, mas é pertinente lembrar que também o termo “autobiografia”, apesar de ter sido inserido na crítica literária ainda no século XIX, teve uma trilha substanciosa bem antes dessa data:

Até então, escreviam-se “confissões” (Santo Agostinho antes de Rousseau), “ensaios” (Montaigne), “Memórias” (Michel de



³ Cf. Philippe Gasparini, “Autoficção é o nome de quê?”, em: Jovita Maria Gerheim Noronha (org.), *Ensaio sobre a autoficção*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

⁴ Cf. Vincent Colonna, “Tipologia da autoficção”, em: Jovita Maria Gerheim Noronha (org.), *Ensaio sobre a autoficção*, *op. cit.*

Marolles, cardeal de Retz, Mme de Staal-Delaunay) e até mesmo “Memórias de além-túmulo” (Chateaubriand) ou “confidências” (Lamartine) e “história de minha vida” (Casanova, Sand), etc. Escrevia-se sobre si, contava-se, quando se acreditava interessante o suficiente para fazê-lo. Quaisquer que fossem as formas e os objetivos, o autor assumia a função de testemunha ou de arquivo, às vezes de relíquia, e, pouco a pouco – a partir de Rousseau isso se torna patente, – de história de uma personalidade⁵.

Para o crítico citado acima, escrever sobre si mesmo engloba a autoficção e a autobiografia, mas não se limita a elas. E parece ser justamente essa maleabilidade que o escritor José Luís Peixoto utiliza em um recente lançamento editorial. No livro *Autobiografia* (2019), elabora uma história na qual o narrador e o escritor José Saramago inicialmente são pessoas diferentes, depois se fundem e se confundem. O jovem narrador, que também se chama José, é um previsível *loser*. Encara com angústia a influência do mestre e, no decorrer da intrincada narrativa, se depara com problemas fulcrais de um escritor iniciante imbuído da tarefa de escrever o relato de uma vida, no caso específico, uma biografia sobre Saramago. Daí surgem inúmeras questões: seria José, o narrador, a mesma pessoa do ganhador do Prêmio Nobel, só que em idades diferentes? Viveriam (conviveriam) ambos no mesmo tempo e espaço?

Tais indagações, em determinado momento do romance, são respondidas, mesmo que de forma tangencial:

Exatamente. É também assim que existe a autobiografia e a ficção. Veja só este caso, estamos aqui e, simultâneo, estamos a ser lidos por



⁵ Claire Legendre, “Quel pacte entre moi et moi?”, *Le Magazine Littéraire*, Paris: 2013, n. 530, p. 46.

alguém, talvez em Goa, talvez debaixo de uma enorme mangueira que nunca veremos realmente, e, em simultâneo, estamos a ser escritos no passado, pelos seus dedos nas teclas de um computador que o seu pai lhe encomendou a partir da Alemanha⁶.

Quase todas as citações em *Autobiografia* (que se assemelham a epígrafes⁷) foram extraídas das obras de Saramago e já antecipam e alertam para a complexidade e dificuldade de definir claramente o que seja uma identidade pessoal e a complexidade do que seria referencialidade: “Há que escolher. Memórias ou romance? Confissão ou ficção?”⁸; “O leitor deve ter um papel que vai mais além de interpretar o sentido das palavras”⁹; “Que este romance (*Todos os nomes*) possa ser entendido como um ensaio sobre a existência – talvez. Julgo que todos os livros o são, que escrevemos para saber o que significa viver”¹⁰; “Somos as palavras que usamos. A nossa vida é isto”¹¹; “A literatura é o resultado de alguém consigo mesmo”¹².

O romance parece ser assombrado por uma declaração proferida por Saramago, ainda quando vivo, e bastante utilizada como elogio ao escritor iniciante: que o surgimento de Peixoto era “uma das revelações mais surpreendentes da literatura portuguesa. É um

6 José Luís Peixoto, *Autobiografia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 214.

7 Vale citar na íntegra a epígrafe de *Autobiografia*: “Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, na maneira como sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objeto no chão. Queria dizer então que, vivendo rodeados de sinais, nós próprios somos um sistema de sinais. Seja como for, que os leitores se tranquilizem: este Narciso que hoje se contempla na água desfará, amanhã, com sua própria mão, a imagem que o contempla” (José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*, Lisboa: Caminho, 1997).

8 José Luís Peixoto, *Autobiografia*, *op. cit.*, p. 56.

9 *Ibidem*, p. 98.

10 *Ibidem*, p. 50.


11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, p. 233.

homem que sabe escrever e que vai ser o continuador dos grandes escritores”¹³, vaticinou. Ou uma outra, bem mais conhecida e repetida em palestras e entrevistas pelo mundo afora, em que afirmava, em tom peremptório, ser ele próprio, Saramago, o narrador dos seus romances. Além dessas duas falas que assegurariam um laço estreito entre os dois autores (Peixoto como “continuador dos grandes escritores”), podemos lembrar algo muito importante aqui: o “estilo” saramaguiano de selecionar, no cânone literário e histórico, personagens para os seus romances. Em 2019, via pastiche, Peixoto repete *a maneira* de Saramago embaralhar referências reais com as ficcionais: se Saramago trouxe Camões e Pessoa para a sua literatura ficcional, é a vez de Peixoto trazer Saramago e agregá-lo lado a lado aos canônicos.

Se nesse texto é relativamente fácil reconhecer traços ficcionais e, em alguns momentos, matar facilmente a charada da arquitetura *mise en abyme* do projeto, de maneira radicalmente diferente, pode-se verificar uma quantidade expressiva de obras na prosa portuguesa, em modalidades variadas como diários, cadernos, memórias, biografias, cartas etc., nas quais ficção e confissão não são escolhas resolutas. Há uma potente cena, bem anterior a *Autobiografia*, que explora justamente o limiar que as práticas da autoescrita oferecem.

Localizaremos a seguir algumas manifestações literárias que interceptam e problematizam a escrita biográfica como a resultante daquele que escreve e é, ao mesmo tempo, o protagonista do relato. Posteriormente, nos aproximaremos de alguns textos em que a feitura da obra trabalha justamente com os paradoxos que a visão crítica denominada “pragmática” evita muitas vezes abordar: o hiato indelével que a linguagem provoca na rememoração do vivido.

 ¹³ Disponível em: <<https://www.pucrs.br/cultura/evento/jose-luis-peixoto-e-pilar-del-rio-conversam-sobre-saramago/>>. Acesso em: jun. 2020.

TUDO É PARDO: AUTOBIOGRAFIAS SEM FATOS

O *Livro do desassossego*, atribuído a Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa, é uma importante referência para uma linhagem literária que insiste em apresentar certa “potência do não”¹⁴ como cerne da experiência literária. Fernando Pessoa, com esse trabalho inacabado, só de fragmentos, colocou em questão a sinceridade, a dificuldade em realizar a obra e a impossibilidade de construção de uma identidade pessoal sem fratura.

Pela distância temporal que nos é concedida pelo tempo histórico, podemos citar outros exemplos contundentes da abrangência dessas questões, como, por exemplo, as obstinadas obras de Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. Vale recuperar também, mesmo que em graus de intensidades distintos ao projeto de escrita dos dois poetas, autores como António Lobo Antunes, Agustina Bessa-Luís, Irene Lisboa e Ruben A.

Na importante pesquisa sobre a literatura autobiográfica em Portugal, realizada por Clara Rocha, ainda em 1992, a estudiosa reconhece como se defrontou com o preconceito de que a tradição portuguesa era pobre em se tratando do domínio autobiográfico. Demonstrou, em seu estudo, o contrário: percebeu uma “grafomania”, como apelidou Milan Kundera para ironizar a proliferação de escritos íntimos,

14 Obras que exploram, assim, a noção aristotélica de que toda possibilidade é também possibilidade do não. Vale recuperar que toda potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, para o Aristóteles lido por Giorgio Agamben, potência de não ser ou de não fazer, porque senão a potência sempre se transformaria em ato e sempre se confundiria com ele. O filósofo italiano ressalta como a “potência do não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica ao esclarecer que “Uma experiência da potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também *potência do não* (fazer ou pensar alguma coisa)”. Daí se entende a importância do pensamento agambeniano: é nessa constelação (que não é somente literária, mas também filosófica) que se encontraria Bernardo Soares, afinado ao escrivão Bartleby, de Melville.

o desejo de dar testemunho e aproximou-se de mais de trinta obras na literatura portuguesa. Para ela, apoiada em Béatrice Didier, são vários os fatores que fizeram com que a literatura autobiográfica se vulgarizasse nas línguas europeias a partir de 1800: a força da confissão no cristianismo, o capitalismo e sua lógica de balanço e livro de contas, o individualismo e o seu interesse pelo particular.

A massificação gerada pela sociedade de consumo reforçou então o desejo de reafirmação da presença irrepetível, singular, no mundo, algo como “aqui estou eu”, “olhe o que eu estou fazendo”. A escrita pessoal surge como uma espécie de salvação através da pretensa autenticidade do relato pessoal escrito. Em outras palavras, o culto de si, o narcisismo, não é senão uma reação diante da indiferença pós-moderna:

O mito de Narciso é naturalmente a representação mais evocada a propósito da escrita autobiográfica. Narciso que se contempla nas águas e se apaixona pela sua imagem é também um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objeto do desejo. Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão: tem um corpo verdadeiro, e enamora-se desse refletido. Jorge de Sena fala num poema de Narciso, “que em limos se fundiu com sua imagem vácuca”¹⁵.

Fuga e sedimentação seriam, assim, dois movimentos imbricados na escrita autobiográfica. Se ao mesmo tempo o sujeito deseja se fixar na escrita, nem sempre se reconhece no que conseguiu alcançar por meio do trato com as palavras. Nessa recriação pessoal do mundo, a imagem do labirinto, de Narcisos desorientados, a intertextualidade, o mito da criação do mundo, a alusão a Robinson Crusoe, entre outros

15 Clara Rocha, *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Rio de Janeiro: Almedina, 1992, p. 50.

elementos, são constantemente evocados por aqueles que desejam ler e escrever o passado através do seu ponto de vista.

Mas se a heterogeneidade de formas e de modelos narrativos, além de uma pluralidade estilística, envolve o uso da primeira pessoa do singular, o corpo e a voz de quem enuncia, é recorrente recuperar, de forma breve, três pequenos exemplos a seguir para retomarmos a argumentação do que encontramos no espaço biográfico do século XXI em Portugal.

ANTINARCISOS?

Vergílio

Nos nove volumes que constituem *Conta-corrente*, de autoria de Vergílio Ferreira, as perspectivas construídas *na e pela* visão de um eu criam um ponto de inflexão na escrita diarística em Portugal, não só pela dimensão autobiográfica desses diários, mas pelo forte atrito e intensa ambivalência em relação ao gênero diarístico, de par com a resistência à categorização do sujeito como sinônimo de individualidade. Durante a leitura e a análise dos volumes, percebe-se a recorrência de motivos que se repetem insistentemente nos fragmentos, a saber: “Diário-Escrita”, “Velhice-Morte”, “Formação-Filiação”, “Totalitarismo-Liberdade”, “Remissões a outras obras”, “Melancolia”, “Memória”, “Portugalidade” e “Imagens do Escritor”.

Para Vergílio, o romance oferece mais possibilidades de estampar a vida e a imagem pessoal que o diário: “Creio que a única possibilidade de me ‘pôr a nu’ está no saldo de cada romance. O resto é pudor e conseqüente disfarce”¹⁶.

16 Vergílio Ferreira, *Conta-corrente I*, Lisboa: Bertrand, 1980, p. 68.

Predomina, assim, nos fragmentos a perspectiva de uma subjetividade não mais totalizadora, mas ainda aliada à possibilidade de se criar um relato de uma experiência pessoal calcado na interrogação da fidedignidade da memória, da restituição do passado e na desconfiância da autoridade de quem narra.

Vale lembrar que o primeiro volume publicado da sua série diarística é vencedora de um prêmio para ficção:

A Bertrand enviou o meu *Conta-corrente* a um prêmio de ficção. E hoje um amigo telefona-me a dizer-me que há grande controvérsia no júri sobre se na “ficção” – que é um termo já convencional, já fixado pelo uso – se pode incluir diário. Mas obviamente que sim. Um romance só muito raramente é pura construção imaginativa¹⁷.

As datas, as inscrições dos dias e dos anos, surgem nessa obra como uma urgente reflexão acerca da relação do homem com o tempo e a escrita. Mas nem sempre a dedicação à perspectiva do calendário recebeu tal importância na atividade desse escritor. Uma inflexão parece ter ocorrido após o início da redação dos diários, e esse trajeto convém ser recuperado: Vergílio prepara os nove volumes de *Conta-corrente* entre 1969 a 1994; começa a publicá-los, porém, anos depois, a partir de 1981, sendo que o último exemplar é lançado no mesmo ano em que decidira dar por encerrada a sua empreitada, em 1994. Maria Alzira Seixo adverte que tal publicação colocou problemas de ordem literária nunca antes provocados em Portugal, que vão muito além das noções que cercam a atividade diarística, seja a sinceridade, a confissão ou o pudor. O que se percebe é que essa mudança de percurso alterou o cenário editorial não por exhibir o íntimo, o pessoal, mas sim pelo fato de a publicação

17 *Idem, Conta-corrente IV*, Lisboa: Bertrand, 1986, p. 113.

ter sido equiparada às outras obras ficcionais do autor. A partir desse gesto, algumas outras interrogações podem ser levantadas: o diário procura afastar-se dos romances ou deles se aproximar? Seria, antes, o relato da obra que se escrevia, espécie de laboratório, armazém de ensaios e de possibilidades? Ou, como defende Blanchot, os diários existiriam justamente porque não se escrevia a obra? O que esse fato acarretaria às modalidades em prosa já consolidadas? Os fragmentos recusavam uma narrativa de si? Ofereciam um autorretrato? Seriam indício de uma nova ética da leitura? Denominando-os, na altura, de “prosa artística”, Seixo alerta que “a expressão literária da relação não literária com o mundo foi abertamente assumida por Vergílio Ferreira”¹⁸.

Jorge

“Todo mundo vai dizer que sou eu e não sou”, escreveu Jorge de Sena a seu amigo Vergílio Ferreira, em 1965, numa carta na qual dizia que criava febrilmente uma obra longa que ia desde o estalar da Guerra Civil Espanhola até o grande desfile de 28 de maio de 1937, no Terreiro do Paço, com o estabelecimento da ditadura em Portugal. Pela violência das situações, pela franqueza realista da linguagem, pelas personagens em que abundavam as prostitutas e os pederastas, e pelas provações do ambiente político seria impublicável em Portugal. Tratava-se de *Sinais de fogo*, obra inacabada, mas que conseguira trabalhar aspectos morais e uma crítica acirrada ao regime antidemocrático de Franco e de Salazar.

A saída do liceu e o que seria um *dolce far niente* nas férias de verão do jovem Jorge são rasgados por uma violenta iniciação política, amorosa e poética:

18 Maria Alzira Seixo, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 16.

E, de repente, ouvi dentro da minha cabeça uma frase: “Sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas, destas cinzas frias”. Olhei em volta. De onde viera aquilo? Quem me dissera aquilo? Que sentido tinha aquela frase? Tentei repeti-la para mim mesmo: Sinais de fogo... Mas esquecera-me do resto. Com esforço, reconstituía a sequência: Sinais de fogo os homens se despedem, exaustos e espantados, quando a noite da morte desce fria sobre o mar.¹⁹.

Percebe-se no romance uma voz rapsódica que se recusa a contar uma história coesa da pátria portuguesa e intercepta lugares, além da língua, sexo – índices de referencialidade tradicionalmente utilizados para fundamentar o conceito de identidade cultural –, e segue rumo à construção de uma transnacionalidade que suspende e interpela as cristalizadas noções de raças e geografias. Sobre esse último aspecto apontado, vale recuperar os preciosos versos do famoso poema “Em Creta, com o Minotauro”: “Com Pátrias nos compram e nos vendem, à falta de pátrias que se vendam suficientemente caras para haver vergonha/ de não pertencer a elas”²⁰.

O Minotauro compreende o poeta na assimetria da língua, da raça, dos índices de pertencimento, comungando um simples cotidiano como o de tomar um café. No pensamento itinerante de Sena, há exigência de descontinuidade e de inacabamento, e o proposital uso em primeira pessoa dado ao jovem narrador e protagonista do romance, como forma de embaralhar detalhes pessoais conjugados a fatos históricos, numa linguagem realista e humor libertino, diferente de Sade e de Genet. Voz incandescente e irreverente, como aguda-

19 Jorge de Sena, *Sinais de fogo: Monte Cativo*, Porto: Asa, 1997, p. 113.

20 *Idem*, *Poesia III*, Lisboa: Edições 70, 1989, p. 144.

mente descreveu Eduardo Lourenço²¹, romance de formação que se coloca, com a evidência de Eros, no panorama cinzento, saudosista e melancólico de Portugal do Estado Novo.

Herberto

“A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota”, diz Herberto Helder em *Photomaton & vox*, livro em que reconhecemos ecos de duas das suas autobiografias censuradas/interditadas: *Retratos em movimento* (1967) e *Apresentação do rosto* (1968).

Curioso, entretanto, nos aproximarmos desse gesto, oriundo justamente de um autor (ou melhor, de um Autor) que, misantropicamente, obliterou a escrita da vida ordinária em prol de uma vida para a (e da) poesia.

Necessário recuperar que os termos “retrato” e “autorretrato” são utilizados como mecanismos textuais pelo próprio poeta. Se originalmente são entendidos como gêneros pictóricos, cujo objetivo é a representação da figura humana, em Helder, esse retrato é confuso, borrado: seu rosto vem sempre em movimento, e logo depois revisto, obliterado, revisado, emendado.

Jean Luc-Nancy esclarece que, ao mesmo tempo que o autorretrato espelha o autor em sua subjetividade, também pressupõe um afastamento do indivíduo, uma percepção de si mesmo por meio de um recuo, um desaparecimento do “eu” em sua própria representação. Esse movimento paradoxal do autorretrato também se liga ao mito fundador da pintura: o reflexo de Narciso aparece-lhe como uma imagem que reproduz seus traços e seus gestos, mas não lhe é possível reconhecer na água a sua própria representação²². O autorretrato,

21 Cf. Eduardo Lourenço, “As evidências de Eros”, *Colóquio Letras*, Lisboa: 1982, n. 67.

22 Cf. Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait*, Paris: Galilée, 2014, p. 89.

portanto, ao mesmo tempo que reflete o “eu”, também é o retrato de um “outro”. Essa ambiguidade da autorrepresentação seria, então, sua própria razão de ser: o autor recua no abismo de seu retrato e é no espectador que ecoa essa retração do indivíduo²³.

“Escrever é literalmente um jogo de espelhos”, acrescenta Helder. Nesse sentido, as inúmeras intervenções que efetivou em sua obra, movimentos que vão desde súmulas até outras perturbações capazes de criar uma zona de instabilidade, como cortes e amputações de partes, versos e poemas inteiros ou exemplares com revisões, como no livro *Cobra*, de 1977, com correções únicas, manuscritas, em que cada exemplar seja único, dizem muito sobre a biografia em sua obra.

Sobre o ano de 1968, em que subtraiu *Apresentação do rosto* do mercado editorial²⁴, Herberto Helder diz que foi o ano de descoberta do silêncio e que quase lhe custou a respiração. A tradição shakespeariana que tem no isolamento, no sigilo e na solidão elementos importantes para o ato de criação e do cuidado da obra, conforme aponta Ricardo Piglia, foi acentuada, em vida, por esse autor. Helder se recusou a participar de espaços canonizados da celebração da cultura livresca – lançamentos, palestras, feiras, premiações, entrevistas, aulas magnas. Sem apresentação do rosto, reenviou o seu leitor à sua poesia.

Helder questiona, assim, os limites do espaço autobiográfico ao defender a experiência como um tipo de invenção maior do que a exposição da figura do autor. Com a frase enigmática “O autobiógrafo é a vítima do seu próprio crime”²⁵, acentua, mais ainda, como sujeito e objeto se embaralham no gênero que tem a vida como mote.


²³ *Ibidem*, p. 21.

²⁴ O livro é primeiramente censurado e posteriormente Helder decide excluí-lo da sua obra.

²⁵ Herberto Helder, *Photomaton & vox*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 3.

DO RELATO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Dentro do referencial literário contemporâneo, a figuração e o uso da primeira pessoa – o “eu” – apresentam-se, assim, como um complexo ponto de inflexão que a um só turno interroga consolidados estudos críticos sobre a subjetividade moderna, colocando em evidência uma alteração no uso das modalidades textuais tradicionais. Apesar de conferir um espaço generoso ao gênero memorialístico, não somente à autobiografia, mas também à multifacetada linhagem das escritas íntimas, a literatura portuguesa das primeiras décadas do século XXI apresenta, com vigor e inventividade, a interioridade e a memória como potentes linhas de força e em notável dissonância em relação à produção poética de grande parte dos últimos cinquenta anos do século XX. Percebe-se o forte uso de autorreferência da primeira pessoa (junto ao retorno, de forma contundente, da figura do autor) lado a lado à forma do relato (que parece não almejar a ficção nem a mescla irônica entre real e ficcional, como nos conhecidos jogos de embustes realizados pelas vanguardas artísticas e posteriormente pelo pós-modernismo).

Para uma lúcida crítica da cultura como Beatriz Sarlo, houve, nas últimas décadas do século XX, uma “guinada subjetiva” em que:

Os combates pela história também são chamados agora de combates pela identidade. Nessa permutação do vocabulário se refletem a primazia do subjetivo e o papel a ele atribuído na esfera pública. Mais uma vez sujeito e experiência reaparecem, e, por conseguinte, devem ser examinados seus atributos e suas pretensões. No registro da experiência se reconhece uma verdade (originada no sujeito?) e uma fidelidade ao ocorrido (sustentada por um novo realismo?). A esse respeito, algumas perguntas²⁶.

26 Beatriz Sarlo, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, op. cit., p. 23.

A pesquisa de Sarlo toca numa questão essencial para compreendermos as obras de Dulce Maria Cardoso e de Isabela Figueiredo, publicadas entre 2012 e 2015. No premiado romance *O retorno*, Rui é o adolescente narrador, filho de um colono angolano, que se torna, em pouco tempo, um retornado em Lisboa. Já em *Cadernos de memórias coloniais*, o colonialismo, o patriarcalismo e as questões de gênero são narrados pelo ponto de vista feminino. Dulce é uma retornada, como Isabela, e ambas transmitem experiências singulares com diferentes opções estilísticas e narrativas. No entanto, como lembra Walter Benjamin, só há testemunho quando se tem experiência, e só há experiência quando se empreende uma narração²⁷. Com esses dois exemplos, conclui-se que, embora não se possa dizer que a narrativa portuguesa tenha uma robusta linhagem autobiográfica e de autoficção, como a que se encontra nas literaturas de língua inglesa e francesa, por exemplo, ou que possua vocação para uma tradicional busca ao autoexame, há gestos contundentes que ultrapassam, como diz Isabela Figueiredo, os choques da vivência. “Quem, numa manhã qualquer, olhou sem filtro, sem defesa ou ataque, os olhos dos negros enquanto furavam as paredes cruas dos prédios dos brancos, não esquece esse silêncio, esse frio fervente de ódio e miséria suja, dependência e submissão, sobrevivência e conspiração. Não havia olhos inocentes”²⁸.

O título do livro puxa para a questão da anotação do provisório e parece guardar traços de rascunho e inacabamento mais ainda que o diário. No prefácio escrito posteriormente à publicação de 2009, Figueiredo rebate determinadas críticas de leitores, segundo as quais o seu livro se alinha às pautas da “intriga pós-colonial”. E, em sua defesa, faz a seguinte indagação: se muitos viveram o mesmo passado,

27 Cf. Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994.

28 Isabela Figueiredo, *Cadernos de memórias coloniais*, Lisboa: Caminho, 2015, p. 52.

como poderia ela, prioritariamente, ter visto, sentido e sobretudo querido lembrar? Afasta-se, assim, da definição de que o livro seria um testemunho colado ao período histórico obliterado, sobre “o que muito se calou ou escondeu. O que não honra”²⁹, ao ressaltar o percurso pessoal, singular e iniciático de uma menina, depois jovem, em Lourenço Marques, hoje Maputo, que faz uma espécie de balanço não só em relação ao final do império colonial português, como também ao amor ambivalente em relação ao seu pai. Logo, a vida pessoal e vivências da narradora são entrelaçadas às questões sociais, políticas e de gênero.

Colonização e descolonização, Portugal e Moçambique, infância e juventude são assim “indefinidas”, “desterritorializadas” pela experiência de exílio. Tal dualidade é também encontrada em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. Mas nesse livro, considerado “romance”, há acirramento entre perspectivas que põem em xeque não apenas questões políticas e econômicas, mas principalmente visões ideológicas e emocionais. Entre brancos e negros, experiência e memória, desejo de permanência e anseio de fuga, pensamento e ação, liberdade e poder, transgressão moral e anseio ético, há uma densa retenção que sustenta as polaridades da narrativa e que movimentada agudamente o espaço familiar que é atingido, de chofre, pela contingência histórica. Mas agora, nesse espaço aberto a novas biografias, ambas as vozes de “retornados” falam. Nesse sentido, há uma cena preciosa em que Rui, protagonista e narrador do livro de Cardoso, confronta sua professora de matemática em Lisboa, porque ela o chamara de “retornado”:


²⁹ *Ibidem*, p. 8.

Sundu ia maié, sundu ia maié, puta que a pariu. Vou dar pontapés em todas as portas até chegar ao pátio do recreio, a puta da professora mandou-me para a rua com uma falta a vermelho mas eu vingo-me, quero lá saber que as contínuas refilem, ó menino isto aqui não é a selva, não é como lá de onde vens, aqui há regras, sundu ia maié, estamos a avisar-te menino, abro o peito e dou um pontapé noutra porta, conhecem-me de algum lado, olho as velhas bem de frente para lhes mostrar que não tenho medo, abro as narinas como o Pacaça diz que todos os animais fazem antes de atacar, as velhas recuam com as batas cinzentas e enfiadas nas meias elásticas, lá podias andar montado nos leões mas aqui tens de ter modos, as velhas refilem mas nem tentam impedir-me, têm medo de mim, passo pela cantina e dou um murro no carro dos tabuleiros, só me falta bater com a mão no peito para verem que acompanhava mais com os macacos do que com os leões, as velhas até saltam com o estrondo que o carro dos tabuleiros fez, se querem dizer mal dos retornados vou lhes dar motivos, sundu ia maié³⁰.

Essa violenta afirmação de Rui em quimbundo é, portanto, afirmação do Rui que também se sente angolano. É, por isso mesmo, reativa e demarcativa. Ao se afirmar com a linguagem daqueles que ele antes chamou de pretos, quando reforçava a visão racista do pai e da comunidade portuguesa, ele se denuncia como diferente e periférico num lugar onde, em seu imaginário, achara que pertenceria ao centro. E essa nossa leitura evoca as pesquisas que vem fazendo Margarida Calafate Ribeiro³¹ acerca do estatuto cultural e simbólico de Portugal que percebemos em textos que cravaram na literatura portuguesa o que foi a guerra colonial.



30 Dulce Maria Cardoso, *O retorno*, Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2012, p. 139.

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

Daí a pergunta feita pela crítica “Que Portugal – centro, periferia, semiperiferia – pode imaginar-se a partir daqui?”³² poder ser também a do presente ensaio. Após ter realizado este percurso através de diferentes narrativas que desenterram o passado e revolvem os seus restos, a divisão entre leituras de crítica pragmática *versus* textualistas se coloca, no presente, estéril. A absolutização do literário-ficcional e a dilatação do termo “textualidade” (gestos realizados principalmente por três correntes que vieram após o estruturalismo – o *close reading*, o *new criticism* norte-americano e o desconstrutivismo) perderam o vigor operacional de ler determinadas obras atuais. Abundam-se, como vimos, ficções que trazem a presença autobiográfica do autor. As interfaces ficcional e real (e não ficcional ou real) são elaboradas estilisticamente. Como aponta Hal Forster, performatiza-se “o dilema da representação da outridade” simultaneamente à presença biográfica do autor. A “atração pelas figuras marginais” encontra, por exemplo, densidade na obra de Alberto Pimenta, autor empenhado no experimentalismo desde os primeiros exercícios de escrita, e como agudamente lemos em *Indulgência plenária* (2007). Ética e estética, crítica e poesia guiam o seu olhar para o outro, como uma espécie de artista etnógrafo. De maneira bem similar ao que também lemos com Manuel de Freitas, a exploração do nome do autor numa errância entre tabernas e tascas ordinárias, em Lisboa, Portugal, terra sem coroa. Se não há um “eu” que se conhece e daí se narra, e sim uma refiguração que se retoriza durante e pela escrita, cabe retomar, a cada reflexão sobre esse assunto, a cada livro, a pergunta de Ribeiro: “Que vida pode imaginar-se a partir desta escrita?”.

32 *Ibidem*, p. 429.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2012.
- COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. Em: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- FERREIRA, Vergílio. *Conta-corrente I*. Lisboa: Bertrand, 1980.
- _____. *Conta-corrente IV (1982-1983)*. Lisboa: Bertrand, 1986.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Cadernos de memórias coloniais*. Lisboa: Caminho, 2015.
- GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?”. Em: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- LEGENDRE, Claire. “Quel pacte entre moi et moi?”. *Le Magazine Littéraire*. Paris: 2013, n. 530, pp. 46-7.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LOURENÇO, Eduardo. “As evidências de Eros”. *Colóquio Letras*. Lisboa: 1982, n. 67.
- NANCY, Jean-Luc. *L’Autre portrait*. Paris: Galilée, 2014.
- PEIXOTO, José Luís. *Autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Rio de Janeiro: Almedina, 1992.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- SENA, Jorge de. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Sinais de fogo: Monte Cativo*. Porto: Asa, 1997.

ANA RIBEIRO _____ **ANTÓNIO CABRITA**

CLARA ROWLAND _____ **CRISTHIANO AGUIAR**

FÁTIMA MENDONÇA _____ **LUÍS KANDJIMBO**

MARIA JOÃO CANTINHO _____ **MARIA SCHTINE VIANA**

MANUEL BRITO-SEMEDO _____ **SABRINA SEDLMAYER**

As literaturas produzidas no Brasil, em Portugal e nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, atravessam um dos seus períodos mais produtivos. A democratização dos meios de produção editorial reconfigurou o mercado, permitindo o surgimento de inúmeras editoras independentes que têm apostado com sucesso em novas vozes. Assistimos à consolidação de autores que compõem um novo cenário, mas apesar da facilidade de troca de informação proporcionada pelas mídias eletrônicas, dos prêmios e festivais, persiste entre nós a falta de conhecimento desse repertório complexo e variado.

Travessias imaginárias pretende apresentar um panorama crítico dos últimos vinte anos da literatura de língua portuguesa. Para os agentes do mercado editorial, será um meio de conhecer em seus aspectos mais singulares nossa prolífica produção literária. Para jornalistas, críticos, e até mesmo pesquisadores, poderá ser indicado como um guia, com pistas para uma nova construção analítica com diferentes enfoques. Com linguagem jornalística, desempoeirada, o volume é uma leitura competente de nosso potencial literário.

ISBN 978-65-86111-27-9

