

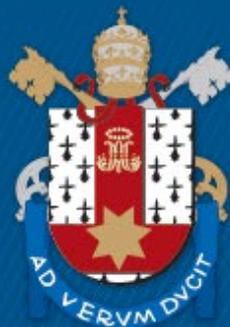
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS – ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESCRITA CRIATIVA

ALEXANDRA LOPES DA CUNHA

ENTRE NÓS, OCEANO: A CONSTRUÇÃO DE UM ROMANCE A PARTIR DA IDEIA DE UMA
LÍNGUA COMUM ENTRE BRASIL E PORTUGAL.

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Ficha Catalográfica

D111e Da Cunha, Alexandra Lopes

Entre nós, Oceano : A construção de um romance a partir da ideia de uma língua comum entre Brasil e Portugal / Alexandra Lopes Da Cunha . – 2020.

255.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Assis Brasil.

1. Escrita Criativa. 2. Construção ficcional. 3. Literatura brasileira contemporânea. 4. identidade cultural. 5. Língua portuguesa. I. Assis Brasil, Luiz Antonio. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

ALEXANDRA LOPES DA CUNHA

**ENTRE NÓS, OCEANO: A CONSTRUÇÃO DE UM ROMANCE A
PARTIR DA IDEIA DE UMA LÍNGUA COMUM ENTRE BRASIL E PORTUGAL.**

Tese de doutoramento apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Escrita Criativa.

Orientador: Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Porto Alegre

2020

ALEXANDRA LOPES DA CUNHA

**ENTRE NÓS, OCEANO: A CONSTRUÇÃO DE UM ROMANCE A
PARTIR DA IDEIA DE UMA LÍNGUA COMUM ENTRE BRASIL E PORTUGAL.**

Tese de doutoramento apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Escrita Criativa.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil – PUCRS (Orientador)

Prof. Dr. Carlos Reis – Universidade de Coimbra

Profa. Dra. Márcia Saldanha Barbosa – UPF

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt – UFRGS

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini – PUCRS

Tudo o que escrevi, escrevo e escreverei dedico à
minha mãe.

RESUMO

A presente tese é composta de duas partes: uma obra criativa – um romance –, e um ensaio teórico. A intenção na elaboração do ensaio foi a de apresentar uma espécie de guia que conduzisse o leitor pelos caminhos da construção ficcional. O ponto de partida é a experiência da autora na construção da sua obra, mas fazem parte da reflexão contribuições e experiências de autores consagrados, bem como de teóricos e pensadores da literatura. O processo criativo é abordado desde o momento da concepção: o surgimento da ideia – “ou faísca inicial” –, nas palavras do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, passando pelo conceito de “centro” do romance, do escritor Orhan Pamuk. Na sequência, a análise concentra-se em aspectos atinentes à construção da personagem ficcional. No caso da presente obra, foram abordados aspectos relacionados à questão da língua comum entre Brasil e Portugal, tais como: a ideia de uma língua comum, a construção identitária, a importância da língua no pertencimento de si e do outro, aspectos associados à lusofonia e ao compartilhamento do idioma, bem como a construção da identidade portuguesa a partir da literatura. Neste trecho, foram importantes as ideias de Zygmunt Bauman, Homi Bhabha, Eduardo Lourenço e de Boaventura de Sousa Santos, dentre outros. Ainda no que diz respeito à construção de personagens, a autora aborda aspectos da história da arte e do papel feminino neste universo, procurando construir um panorama abrangente da participação e da importância das artistas mulheres e das suas obras, incluindo, também, perfis de mulheres artistas de diferentes épocas e habilidades artísticas.

Palavras-chave: Escrita criativa; Construção ficcional; Literatura brasileira contemporânea; Identidade cultural; Língua portuguesa.

ABSTRACT

This thesis comprehends two complementary books: a creative one – a novel -, and a theoretical essay. The author's intention in the elaboration of the essay was to offer a guide that could lead the reader through the fiction paths. The starting point is the author's personal experience in the building of her novel, but other contributions, such as the experience and thoughts of well-known writers and literature theorists and thinkers are part of the reflection. The creative process is approached from the moment of conception, or "the initial spark", in the words of Luiz Antonio de Assis Brasil, followed by a discussion of the concept of "the center" of a novel developed by Orhan Pamuk, and by an analysis of important aspects related to the construction of the fictional character. In the specific case of the novel here presented, aspects considered important for the development of the characters were also developed, such as the importance of the common language between Brazil and Portugal, mainly, the following topics: the idea of a common language, the identity construction, the importance of the language in the construction of an idea of oneself and of the others, aspects associated with Lusophony, and language sharing, as well as the construction of a Portuguese identity from literature. In this part of the essay, the contributions of the following thinkers were of vital importance: Zygmunt Bauman, Homi K, Bhabha, Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos. Still regarding the subject of character's development, the author discusses aspects of Art History and the female role in this universe, seeking to build a comprehensive overview of the participation and importance of female artists and their works, also including profiles of female artists from different eras and artistic skills.

Key-words: Creative writing; Fictional construction; Brazilian contemporary literature; Cultural identity; Portuguese language.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Retrato de Mademoiselle Charlotte du Val d'Ognes, 1801.	54
Figura 2: Guerrilla Girls - material promocional, 1984.....	56
Figura 3: Susana e os anciões, 1610.....	58
Figura 4: Judite decapitando Holofernes, 1611	58
Figura 5: Menstruation Bathroom, 1972.	60
Figura 6: Elisabeth de Valois segurando um retrato de Filipe II, Sofonisba Anguissola, 1561-1565.....	62
Figura 7: Autorretrato com chapéu de palha, 1782, Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun.	63
Figura 8: A idade madura, Camille Claudel, 1895.	66
Figura 9: Ram's Head, White Hollyhock-Hills, Georgia O'Keefe, 1935.	68
Figura 10: Henry Ford Hospital, Frida Kahlo, 1932.	70
Figura 11: Detalhe da obra I redo, Louise Bourgeois, 2000.	73
Figura 12: Aranha, Louise Bourgeois, 1996.....	74
Figura 13: Rhythm 10, Museu de Arte Contemporânea, Villa Borghese, Roma, 1973.....	77
Figura 14: Rhythm 0, 1975.	77

Sumário

A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA A PARTIR DA CONSTRUÇÃO FICCIONAL: A PERSONAGEM COMO UM ESPELHO DE REALIDADES HISTÓRICAS	10
1. A escrita como uma nova vida	10
2. Motivos para escrever	11
3. Sobre o que escrever	14
4. O mesmo sem ser o mesmo: a questão da língua comum e o pensar sobre eu e o outro	15
5. Como nascem as personagens? A viagem da criação	26
6. Alice e Nuno: encontros e desencontros	82
7. Sobre escrever e sobre as viagens	84
REFERÊNCIAS	88

A construção identitária a partir da construção ficcional: a personagem como um espelho de realidades históricas

1. A escrita como uma nova vida

Pode-se pensar nas narrativas das nossas vidas como uma construção ficcional. Uma vez que organizamos fatos, associando-os, acabamos por ficcionalizar a vida. Assim, eu associo os fatos aos anos e estes remetem a vários inícios: por exemplo, o do fazer-me escritora, o da escrita deste romance.

Na ficção incluída nesta tese, o princípio ocorre no dia dois de dezembro de 1978 em Paris, mais especificamente no Collège de France. A personagem é Roland Barthes que, neste dia, ministra a aula inaugural do Seminário: *A preparação do romance: da vida à obra*. Será seu último curso, mas ele ainda ignora esse fato. Ou, talvez, não.

A citação inicial dele é do primeiro verso da Divina Comédia: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”¹. Barthes relaciona este verso à chegada ao meio da vida, não necessariamente um instante cronológico, mas, sim, a uma idade em que nos damos conta de que os nossos dias estão contados. Em quase todo o texto, o novo começo a que se refere, principalmente para escritores, é a necessidade de mudar, evoluir, desenvolver uma nova forma de escrita.

Barthes tencionava escrever um romance, mas não logrou fazê-lo. É o que ele mesmo assume ao final: “Infelizmente, no que me concerne, isso está fora de questão: não posso tirar nenhuma Obra de meu chapéu e, com certeza, não aquele Romance cuja preparação eu quis analisar. Conseguirei um dia fazê-lo?” (BARTHES, 2005, p. 348). Na edição que consulto, este trecho está adicionado, mas há uma nota de rodapé que esclarece: o autor o riscou do texto, ou seja, não o proferiu durante a sua aula. Segundo nos esclarece Antoine Compagnon (2011), Barthes não quis manifestar suas desilusões e incertezas: “Faltava-lhe a inspiração ou o vigor para continuar a inventar, para colocar em andamento o que ele chamava há vários anos de sua *Vita Nuova*, vida livre de repetição, do ramerrão, vida inteiramente consagrada à escritura” (COMPAGNON,

¹ “A meio caminhar de nossa vida” (Tradução da autora).

2011, p. 418). Barthes, infelizmente, fracassou, mas quando profere a sua aula inaugural está cheio de energia e entusiasmo.

É outubro de 2015 e leio *A preparação do romance*. Foi uma leitura basilar para a decisão de me assumir escritora. Dentre as frases que destaco no livro, encontra-se a seguinte: “preciso escolher a minha última vida” (BARTHES, 2005, p8). Sublinhei-a várias vezes, marquei a página, e volto a esta frase com frequência. Para mim, a escrita de ficção definiu um movimento associado tanto ao período em que é possível perceber os dias sendo contados, conforme menciona Barthes, como ao fato de que optei em seguir esse desejo muito antigo de escrever e, assim, também reescrever a minha própria vida. Dois relógios em movimentos antagônicos; em um deles, os dias que faltam transcorrem lentamente; em outro, a literatura tenta esticar a vida, proporcionando mais texturas e sabores.

A escrita de literatura é a minha última vida. Encaro a escrita com a seriedade e a serenidade que nos dão as grandes certezas.

2. Motivos para escrever

Sem dúvida, você é uma pessoa imperfeita e machucada, um homem que tem uma ferida aberta dentro de si desde o início (senão, por que teria passado toda a vida adulta sangrando palavras numa página?).

Seus pés descalços no assoalho frio quando você se levanta da cama e anda até a janela. Você tem sessenta e quatro anos. Lá fora o ar está cinzento, quase branco, e não há sol à vista. Você se pergunta: quantas manhãs ainda restam?

Uma porta se fechou. Outra se abriu.

Você entrou no inverno da sua vida.

Excertos de Diário de inverno, de Paul Auster, 2009.

Os trechos acima, retirados da obra de Paul Auster (2009), ilustram (mais) motivos para escrever. A escrita é uma tentativa de perpetuação. Auster, aos sessenta e quatro anos, tendo ultrapassado bem mais da metade da vida de um americano médio, escreve um livro de memórias e se pergunta por que, afinal, desejou escrever. Afirma ter sangrado durante anos sobre as páginas que escreveu. Seria a escrita uma forma de purificação, como consideravam os antigos ao prescreverem sangrias aos pacientes?

Observando a situação por este viés, a escrita seria um exercício de cura do próprio escritor. A possibilidade de cura.

Ou, nas palavras do narrador de *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas:

A literatura, por mais que nos apaixone negá-la, permite resgatar do esquecimento tudo isso sobre que o olhar contemporâneo, cada dia mais imoral, pretende deslizar com a mais absoluta indiferença (VILA-MATAS, 2010, p. 34).

A literatura possibilita resgatar temas e personagens do esquecimento, mantendo-os vivos através do texto, além de permitir aos leitores conhecê-los; principalmente nos tempos em que viveram, desacreditados por este narrador, mas igualmente no nosso tempo, aquele que nos tocou viver. Um desejo de todos os tempos, na verdade: perpetuar histórias e feitos, fugir do esquecimento. Em *Gilgamesh*, poema épico mesopotâmico, lá está escrito: “Proclamarei ao mundo os feitos de Gilgamesh”². Ou na abertura da *Iliada*: “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida/ (mortífera!, tantas dores trouxe aos Aqueus/ e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades)” (HOMERO, 2013, p.109).

George Orwell, em um ensaio intitulado “Por que escrevo” (2009), elenca os quatro motivos que, no seu entendimento, levariam pessoas a escrever: puro egoísmo, um motivo relacionado à vaidade de ser lembrado e reconhecido; entusiasmo estético, ou seja, o desejo de compartilhar beleza, especificamente a beleza existente em seu texto; impulso histórico, algo que aparece na ideia de perpetuação de histórias e memórias; e, por fim, o propósito político, qual seja, a pretensão de “lançar o mundo em determinada direção” (ORWELL, 2009, p. 25). Para um escritor que teve duas obras citadas entre as fundamentais produzidas no século XX, *A revolução dos bichos* e *1984*, ambas denunciando os excessos perpetrados pelos regimes ditatoriais, os dois últimos motivos são os mais decisivos para os seus propósitos de autor.

V. S. Naipaul, Prêmio Nobel de Literatura em 2001, afirma que a vontade de ser escritor veio-lhe muito cedo: “Eu tinha onze anos, no máximo, quando me veio o desejo de ser escritor; e em muito pouco tempo essa ambição criou raízes” (NAIPAUL, 2017, p. 19). Não é algo incomum ou extraordinário, mas o que torna o relato de Naipaul mais singular é o seu percurso, o caminho realizado pela leitura e pela escrita. Ele comenta que, durante muitos anos, teve o desejo, mas não conseguia de fato avançar, ou

² GILGAMESH. Gilgamesh Versão de Pedro Tamen do texto inglês de N.K. Sanders. Lisboa: Nova Veja Editora, 2016.

seja, escrever. Dos seus anos iniciais, a partir de leituras que não o interessavam ou não compreendia, foi se formando a sua ideia de literatura: “Eu queria ser escritor. Mas, junto com o desejo tinha vindo a compreensão de que a literatura que havia me causado esse desejo vinha de outro mundo muito distante do meu” (NAIPAUL, 2017, p. 26). Ou seja, distante, pois os livros que lia, pertencentes à tradição da literatura ocidental europeia, não explicavam o mundo do qual ele se originara. Foi apenas aos vinte e poucos anos que compreendeu: precisava escrever a sua história. Assim, para Naipaul, a escrita foi um processo de relatar a trajetória da sua família hindu, evadida da Índia e transportada para Trinidad y Tobago, onde, juntamente com uma comunidade emigrada, tentara recriar o universo conhecido. Um lugar que antes fora habitado por indígenas, os quais tinham sido exterminados pelos colonizadores (ingleses, franceses, espanhóis), ou seja, uma terra de emigrados e de escravos. Toda a história de Naipaul foi a busca de si próprio, realizada através de suas viagens a partir da Índia ancestral até a Inglaterra, bem como dos percursos intelectuais que realizou neste ínterim. Cada um de seus livros constitui uma forma de “voltar ao começo”, como ele destaca. Escrever para fazer sentido. De si e do mundo, portanto.

Iniciar uma nova vida, perpetuar memórias e fatos e, se possível, compartilhar o que escrevi: eis o meu propósito original. Não sei se conseguiria mudar algo no mundo, mas, ao menos, desejava tocar profundamente alguém. Escrever para dar sentido a mim e ao mundo, assim como encontrar fios perdidos e uni-los a outros; construir uma narrativa da minha própria vida, da minha família, de nossa espécie; urdir uma construção ficcional, decerto, mas nem por isso menos racional e cerebral, capaz de ser compreendida e partilhada; escrever por motivos egoístas e narcisistas, porque gosto, por sentir necessidade. Escrever para deixar uma herança, um legado, para as minhas filhas, com o desejo de que, algum dia, orgulhem-se de mim.

São motivos pelos quais se escreve. Motivos pelos quais escrevo.

3. Sobre o que escrever

“Escrever um romance equivale a pintar com palavras”.
(Orhan Pamuk, 2011, p. 69).

“[...] a tarefa de escrever um romance consiste em imaginar o mundo – um mundo que, primeiro, existe como um quadro, antes de acabar tomando a forma das palavras”.
(Orhan Pamuk, 2011, p. 84).

Quando uma história começa? Como ela inicia? Umberto Eco, ao falar da concepção do seu primeiro romance, *O nome da rosa*, relaciona uma série de histórias paralelas: o pedido de uma editora para que escrevesse um conto policial e a sua recusa com a resposta provocativa de que, se tivesse de criar uma história policial, teria mais de quinhentas páginas e envolvendo monges da época medieval, anotações e pesquisas que realizara por muitos anos; assim como a vontade que o acometera, naquele momento de sua vida, de assassinar um monge (ECO, 2013).

Talvez, a construção da obra tenha se iniciado quando começou seus estudos de doutoramento sobre estética medieval, ou quando foi instado a escrever um conto policial e respondeu que escreveria um extenso thriller. Ou, quem sabe, a história só tenha vindo ao mundo para que ele pudesse assassinar um monge.

Naipaul, narrando o seu começo como escritor, discorre sobre o momento em que descobriu a sua matéria-prima:

[...] a rua de cuja vida urbana nós nos mantivemos afastados, e a vida no campo antes disso, com os modos e os costumes de uma Índia lembrada. Parecia uma solução fácil e óbvia depois de encontrada, mas levei quatro anos para perceber isso. Quase ao mesmo tempo vieram a linguagem, o tom e a voz para essa matéria-prima. Era como se a voz e o tema e a forma fossem parte um do outro (NAIPAUL, 2017, pp. 43-44).

Para ele, a história do seu primeiro livro veio do repositório de suas lembranças e vivências. E, a cada livro, necessita realizar esta busca, a fim de encontrar o que narrar.

Orhan Pamuk discorre sobre o centro, o cerne de um romance, ou seja, sobre aquilo que, afinal, consiste na essência de uma narrativa. Pode ser a busca por uma resposta, espécie de enigma que o escritor propõe e os leitores encontram na leitura. Outra possibilidade é tratar-se de um ensinamento, ou de uma reflexão. Por vezes,

destaca Pamuk, a reflexão apenas se revela durante a escrita, sendo, ao mesmo tempo, desafio e compensação criativa.

Ao pensar no romance que desejava escrever, não comecei com a delimitação precisa de um centro, algo possível de ser resumido em uma única frase. Pensei em escrever sobre a vida de duas personagens que se aproximariam através do reconhecimento do uso de uma língua comum e de como tal suposição pode ser enganosa, pois a linguagem pode também resultar em desentendimentos. A ideia de iniciar uma história a partir deste aspecto, ou seja, a língua, no caso, a portuguesa, comum entre Brasil e Portugal, levou-me a pensar a respeito de outros aspectos que separam os dois povos, entre os quais as questões identitárias. Ademais, a necessidade que temos de nos relacionar sempre invoca questionamentos sobre o que somos e como são os outros com quem nos relacionamos. Assim, a história que procuro contar trata das semelhanças que julgamos existir ao nos aproximarmos de outra pessoa, bem como do quanto nos enganamos.

Este é o centro da minha história.

4. O mesmo sem ser o mesmo: a questão da língua comum e o pensar sobre eu e o outro

“Ser ou não ser: eis a questão”.

Hamlet, Ato III, cena I.

William Shakespeare (SHAKESPEARE, 2015)

“Eu sou, eu existo, é necessariamente verdadeira em todas as vezes que a pronuncio ou a concebo em meu espírito”.

Meditações Metafísicas, René Descartes (DESCARTES, 2015).

Parafrazeando Vila-Matas que, em seus diários³, pergunta-se sobre o ponto inicial de uma viagem, torno a perguntar (e pergunto também a mim): Quando uma história começa? Ou quando começou esta história que desenvolvi?

É difícil dar uma única resposta. Associo a momentos muito distintos: um ponto inicial foi quando viajei pela primeira vez para Portugal e constatei as diferenças linguísticas existentes em relação ao Brasil. Falávamos todos a mesma língua, mas

³ VILA-MATAS. *Diário Volúvel*. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa: Editorial Teorema, 2010.

também era outra. Importante frisar que esta é outra preocupação permanentemente minha, algo que tende a se repetir em meus trabalhos ficcionais: a dificuldade de fazermos entender, de conseguir dizer o que desejamos e de sermos efetivamente entendidos. Mas, tentando ser mais precisa, posso pontuar um momento para o nascimento desta história: quando imaginei a primeira cena, aquela que abre o livro.

A personagem feminina narra uma situação dela com o companheiro: descreve o que se passa, criticando-o ou divertindo-se com o que ele pensa e diz. Nesta cena, encontra-se uma espécie de resumo do centro que antes mencionei: as possibilidades e as limitações do discurso, assim como as expectativas – geralmente frustradas ou incompletas – de nos fazermos entender. Foi a partir dela, a primeira escrita, que as personagens começaram a surgir. Também foi o ponto de partida para o processo de trazê-las à vida ou, como define o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, a fâisca inicial, o movimento da paixão⁴.

Vemos o mundo ficcional pelos olhos das personagens. Graças a elas, adentramos no universo do romance, diz-nos Orhan Pamuk: “A vida dos protagonistas, seu lugar no mundo, a maneira como sentem, veem e lidam com o seu mundo – esse é o tema do romance literário” (PAMUK, 2011, p. 47). Para o autor, a ênfase no caráter e nas características das personagens é algo que levamos de nossa vida para a leitura de ficção, em grande parte devido à nossa curiosidade natural, ou, ainda nas palavras de Pamuk, “lemos Dostoiévski para entender os protagonistas, não a vida em si” (PAMUK, 2011, p. 49).

Para poder apresentar as personagens descritas parcialmente na primeira cena, pois também eu ainda não as conhecia, e para conduzir os leitores e desenvolver neles a curiosidade pelo destino destas personagens, bem como por suas histórias, comecei a pesquisar e a buscar subsídios. É deste processo que passarei a tratar na sequência.

Almeida Faria, ao discorrer sobre personagens, afirma:

É imensa a distância que vai do acto de criar personagens à tentativa de compreendê-las. E grande também o salto entre compreender personagens e tentar explicá-las. O autor, tal como o leitor de contos e novelas ou romances, procura nas personagens a sua dose diária de fantasmas (FARIA. In: REIS, 2006, p. 191).

Ao falar da dose diária de fantasmas, Almeida Faria se refere às obsessões do autor e a este incessante processo de colocar no texto os questionamentos que mais o mobilizam, além de tratar da sua maneira de ver e representar o mundo, aquilo que

⁴ In: CASTELLO, José. CAETANO, Selma (Org.). *O livro das palavras: conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom*. São Paulo: Leya, 2013.

mencionei anteriormente, ao tratar de meu caso em particular. Mais adiante, o escritor português comenta: “Talvez as suas personagens andassem à espera de um autor e calhou de ser ele o escolhido”. (FARIA. In: REIS, 2006, p. 191). É possível que o mesmo fenômeno tenha acontecido no meu caso. Estas personagens apareceram para mim, tendo sido descritas em uma primeira cena. Permaneceram comigo, a escritora que, enfim, teve a incumbência de trazê-las à vida no interior de uma narrativa.

Na construção das personagens principais do romance, optei em estabelecer um aspecto que funcionaria como um gatilho da trama: o fato de ambas usarem o mesmo idioma. É a partir deste detalhe que toda a narrativa se desenvolve.

Um idioma comum, compartilhado. O mesmo sem ser o mesmo. Há um oceano a separar Brasil e Portugal. A língua falada do lado de cá do Atlântico evoluiu de maneira distinta, sujeita às mais variadas influências, tais como as línguas indígenas, principalmente o tupi-guarani, e os dialetos trazidos pelos africanos, que aqui chegaram e foram escravizados. Além disso, a partir do século XIX, também entraram nesse cadinho linguístico os idiomas dos imigrantes oriundos de inúmeros países europeus.

Segundo Graça Capinha, a diferença passa a se sentir desde a passagem do século XVI para o XVII: “Procurava-se já distinguir quem eram os ‘portugueses’ e quem eram os ‘brasileiros’ (que, no entanto, podiam ter nascido em Portugal e adquirido o sotaque)” (CAPINHA, 1997, p. 111). E o sotaque não é um detalhe, mas algo muito importante: separa, estratifica, marca a diferença, territorializa.

De quem é a língua?

*“Minha pátria é a língua portuguesa”
Bernardo Soares*

*“Minha senhora, a língua é minha. O sotaque é seu!”
Um português para uma brasileira*

O idioma pode ser considerado um instrumento, uma ferramenta, mas também é uma forma de transmitir histórias, tradições. O uso da palavra é uma das características a diferenciar a espécie humana das demais. Desde tempos imemoriais, agrupamentos humanos a utilizaram para narrar as próprias trajetórias e os seus anseios. Antes da

convenção da palavra escrita, existia a tradição da palavra falada, a qual tinha a mesma função: narrar, transmitir as histórias do que fomos e de quem somos.

A língua portuguesa chegou aos brasileiros como herança. Serviu-nos e serve-nos ainda, e isto é muito importante, pois os idiomas vivos, os que permanecem falados, são aqueles que cumprem com as suas funções. Acaso surja um substituto mais eficiente, os idiomas acabam sendo abandonados e, aos poucos, morrem. De acordo com levantamentos da Unesco, das seis mil línguas existentes, há cerca de duas mil e quinhentas em risco de extinção⁵, o que é um dado preocupante, pois, com o desaparecimento de um idioma, desaparecem também tradições, poemas, lendas, provérbios, além de toda uma forma de pensar e de narrar. A língua materna é algo tão definidor do que nos constitui e do que nos individualiza quanto à herança genética dos antepassados.

Os idiomas somente continuam vivos se evoluem, e o português no Brasil evoluiu de maneira distinta do português da matriz portuguesa; diferenciou-se e se miscigenou, fato também ocorrido em outros países falantes da língua. Mesmo os acordos ortográficos não dão conta das diferenças; fala-se um idioma português do lado de cá do Atlântico e outro do lado de lá. Um português é falado em Angola, Cabo Verde e Guiné e outro em Moçambique, em Macau e no Timor, por exemplo.

Em uma entrevista, a escritora Patrícia Portela contou-me que uma das maiores surpresas que teve quando visitou o Brasil foi dar-se conta justamente disto: “A língua era a mesma e não era”; além de destacar a quantidade de mal-entendidos, de situações curiosas e cômicas que surgiam a partir dessas diferenças. Provavelmente sem perceber, Patrícia dá um exemplo real daquilo que a professora Maria Batista, da Universidade de Aveiro, já afirmou: “os povos falantes de português não falam precisamente a mesma língua e são culturalmente muito diferentes, ao contrário do que a maior parte dos portugueses julga” (VICENTE, 2015).

São muitas e variadas as histórias. A escritora e professora universitária Ana Luísa Amaral, quando da sua primeira visita ao Rio de Janeiro, contou-me a seguinte: “Havia um cartaz à porta de uma loja em que estava escrito: ‘aceita-se cheques cadastrados’. Achei bonito, uma atitude de inclusão social, porque, em Portugal, ser cadastrado significa que se esteve preso, que se cometeu um crime e, logo, tem-se um cadastro na polícia. Então, pareceu-me que a loja estava a prestar uma espécie de

⁵ Disponível em: <<https://www.unric.org/pt/actualidade/22252>>. Acesso em: 20 de set. 2019.

serviço social. Logo me esclareceram que não se tratava disso”. Sim, concorda ela, não é a mesma língua. Existem variações significativas no léxico, no uso das palavras.

Parece evidente que a língua e a cultura não sejam as mesmas em todos os países que possuem o português como língua materna ou como segunda língua, mas é espantosa a quantidade de diferenças existentes. Talvez, de maneira não de todo clara, temos a tendência de acreditar em um idioma comum, reforçada pelas tentativas de uniformizar as normas – os acordos ortográficos, criticados dos dois lados do Atlântico. Afinal, se existem regras comuns, o idioma tem de ser o mesmo.

De quem é a língua? Há quem diga, como Caetano Veloso, que é a de Luís Vaz de Camões, a língua portuguesa, o idioma em que Pero Vaz de Caminha deu a conhecer ao rei de Portugal a notícia de que haviam encontrado terra. Ou, nas palavras de Eduardo Lourenço, a língua “[...] deformada ou perpetuada no seu arcaísmo de língua de descobridores, colonizadores, mercadores, traficantes, senhores de escravos, missionários, fundadores de aldeias, vilas ou cidades, no sertão ou na beira da China, iguais às do Minho, da Beira ou do Alentejo, a língua” (LOURENÇO, 2010, p. 165). Assim, a língua portuguesa pertence tanto a estes descobridores, colonizadores e traficantes quanto aos povos descobertos, colonizados e traficados. A língua é de todos e, segundo o professor Ivo Castro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, os questionamentos sobre a quem ela pertence “[...] criam uma sensação de partilha forçada que é complicada por histórias nacionais de curso autônomo e nem sempre harmônico, que poderia ser resolvida através da conhecida metáfora do condomínio, mas não raro em confrontos de fortes pulsões antagônicas” (CASTRO, 2010, p. 65).

Em meio às pulsões, podemos destacar as conjuntivas e as disjuntivas. Dentre as primeiras, está justamente a criação da Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa, a CPLP, em julho de 1996. A escritora Lídia Jorge, em entrevista realizada por mim em 7 de setembro de 2019 na cidade do Porto, contou que esteve na cerimônia que deu origem à comunidade e que sempre acreditou na ideia. “Diziam-me uma otimista!”, confessou. Um dos objetivos anunciados no site oficial da CPLP – por sinal, o último – é a materialização de projetos de promoção e difusão da língua portuguesa.⁶

No entanto, esta comunidade lusófona pouco ou nada avançou até agora, ocupada tanto em justificar a sua necessidade quanto em rebater críticas relativas à sua criação. Isto sem contar as inúmeras explicações fornecidas a respeito da sua lentidão, o

⁶ Disponível em: <<https://www.cplp.org/id-2763.aspx>>. Acesso em: 26 de ago. 2019.

que acaba dando origem a “papelosas comunicações”, nas palavras do escritor moçambicano Mia Couto⁷.

Nem mesmo para o conceito de lusofonia há um consenso e cito Mia Couto mais uma vez, agora, em uma entrevista para o jornal O Estado de São Paulo: “Acho importante questionar a ideia da lusofonia. E perceber que o conceito é plural. Existem lusofonias”⁸.

Na mesma matéria de O Estado de São Paulo, a tentativa de se chegar a um conceito de lusofonia e a discussão a ser travada sobre o mesmo são pontos destacados pelo escritor angolano Ondjaki: “Talvez o importante fosse discutir o conceito. Existe Lusofonia? Quem a faz? Se não existe, quem a quer? É um fantasma político, social? Os povos da comunidade de Língua Portuguesa sabem dela? Tudo na tal lusofonia são questões”⁹.

Para o professor Carlos Alberto Faraco, da Universidade do Paraná, lusofonia é um termo polissêmico: “Ora é usado para fazer referência ao conjunto dos falantes de português mundo afora – diz-se, portanto, da população lusófona” (FARACO, 2012, p. 32). Observado por este ângulo, seria um conceito quantitativo, dotado de usos marcados de forma valorativa e política, caracterizando o sentimento de pertença a uma comunidade, que, além do idioma, partilha elementos culturais; sem esquecer, naturalmente, que é também um fator a ser explorado no campo político e no econômico.

De acordo com Faraco, as fonias – primeiro, a francofonia e, a seguir, a anglofonia – surgiram ainda no período colonial/imperialista de França e Inglaterra, com o objetivo de disseminar seus interesses políticos, culturais e também econômicos, primeiramente nas suas antigas colônias e, depois, nos países que se tornaram independentes, formando uma comunidade de falantes e usuários do mesmo idioma. A hispanofonia, ainda segundo Faraco, teve um surgimento posterior ao seu período colonial, mas o fator econômico ganhou importância a partir da década de noventa, quando a Espanha se tornou um país da Comunidade Europeia, fazendo com que

⁷ COUTO, Mia. Perguntas à língua portuguesa. In: CIBERDÚVIDAS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 11 abr. 1997. Disponível em : < <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/perguntas-a-lingua-portuguesa/118> >. Acesso em: 26 de ago. 2019.

⁸ Em entrevista para o jornal O Estado de São Paulo em 19 de agosto de 2010. Disponível em: <https://www.pglingua.org/especiais/espaco-brasil/2722-bienal-de-sao-paulo-discutira-a-lusofonia>. Acesso em 26 de ago. 2019

⁹ Em entrevista para o jornal O Estado de São Paulo em 19 de agosto de 2010. Disponível em: <<https://www.pglingua.org/especiais/espaco-brasil/2722-bienal-de-sao-paulo-discutira-a-lusofonia>>. Acesso em 26 de ago. 2019.

grandes corporações espanholas se unissem ao Estado espanhol para divulgar e promover a língua.

Já a lusofonia foi a mais atrasada em relação às outras e, nas palavras do autor, “a mais complicada e frágil de todas” (FARACO, 2012, p. 36), pois, talvez por razões históricas, a língua portuguesa não tivesse sido pensada como um ativo ou uma força. O processo de descolonização foi tardio, assim como a posterior inserção de Portugal na Comunidade Europeia, resultando na desconsideração portuguesa em dedicar atenção às antigas colônias e na concentração de esforços em buscar um espaço para o país no continente europeu. Afinal de contas, a língua portuguesa nunca foi um problema para o país, como aconteceu na Espanha, por exemplo, onde existem quatro línguas oficiais.

Quanto às questões levantadas por Ondjaki, sobre quem poderia desejar a lusofonia, Faraco aponta para os portugueses e para as organizações como o Instituto Camões, os quais estariam preocupados em proteger a língua portuguesa da influência da variação, em especial a brasileira. Castro, por sua vez, lembra a Faraco que o pioneiro na ideia de uma comunidade de falantes da língua foi um brasileiro, Sylvio Romero, sendo que a CPLP também surgiu por iniciativa do Brasil. Por outro lado, Regina Pires Brito, da Universidade do Minho, traz à baila a resistência dos países africanos quanto à ideia da lusofonia, vista, segundo ela, com ceticismo:

Especialmente ao longo da última década, debates têm sido realizados, oscilantes entre insinuações de uma penetração cultural e da invasão empresarial de um lado, e colocações que enfatizam os benefícios que essa unidade de língua proporciona (ria) nos diversos setores da vida de cada um desses países, de outro (BRITO, 2013, p. 5).

Todas ainda são questões sujeitas a discussões e divergências, apesar da Comunidade de Povos de Língua Portuguesa ter sido criada em julho de 1996, depois de reuniões de representantes dos países de língua portuguesa no Brasil, Portugal e Angola, como é possível ler no site oficial ¹⁰.

Existem inúmeros ressentimentos quanto ao passado colonial, principalmente no que diz respeito aos países de língua portuguesa na África. Não se pode deixar de lado a questão do poder de influência dentre os países participantes. Esta última questão constitui um grande entrave, um verdadeiro nó górdio.

De qualquer forma, há quem acredite na CPLP e na lusofonia. Para Lourenço, é uma espécie de sonho que vale a pena ser sonhado, pois, nesta comunidade, os portugueses “são os utentes primeiros na ordem da cronologia, mas isso só não lhes dá

¹⁰ Disponível em: <<https://www.cplp.org/id-2752.aspx>>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

nenhum privilégio de ‘senhores da língua’ que é sempre senhora de quem a fala” (LOURENÇO, 2010, p. 165). Assim, para a comunidade sair do papel e tornar-se uma unidade, esta “só pode existir pelo conhecimento cada vez mais sério e profundo, assumindo como tal, dessa pluralidade e dessa diferença” (LOURENÇO, 2010, p. 166).

O idioma é o mesmo e não é. Tem seus diferentes matizes, quer em Portugal, quer no Brasil, Angola ou Moçambique. Pertence a todos os povos que o adotam. O idioma que ajuda a significar e faz parte da identidade nacional dos países onde se fala a língua portuguesa.

Talvez a CPLP pudesse se inspirar nos versos de Caetano Veloso:

*A língua é minha pátria
e eu não tenho pátria, tenho mátria
e quero frátria.*

A língua: pátria ou mátria? Do português que se faz brasileiro

Devemos a nossa língua mãe a Portugal. Veio a bordo das caravelas de Pedro Álvares Cabral; a nossa certidão de nascimento (ou de achamento) foi lavrada neste idioma.

A língua é um dos elementos que compõe um sistema de representação cultural, juntamente com outros símbolos e representações, uma história que se constrói no tempo e é preservada e transmitida. Como nos adverte Stuart Hall (2011), “a cultura é um discurso” (HALL, 2011, p.31). No entanto, a língua que utilizamos é também um elemento definidor daquilo que identificamos como identidade individual. Afinal, é a partir dela que aprendemos a pensar, a pensar-nos, ou, nas palavras de Gonçalo M. Tavares¹¹:

Uma língua não é um objeto, não é uma caneta, uma faca – uma língua não é algo exterior ao corpo, não é algo que se possa pousar na mesa. A língua portuguesa, nesse caso, faz parte do meu organismo, desde que me conheço. Começamos a comer e a ouvir uma língua no primeiro dia, ou antes do primeiro dia. Esse contato com os sons primeiros de uma língua, esse contato pré-natal tem consequências para toda a’ vida. Eu sou português desde o início ao fim do meu organismo, não há nada a fazer. Bem, posso querer viajar muito, aprender a língua mais afastada, apaixonar-me por completo por outra cultura ou país, mas não há nada a fazer. Tudo já foi decidido logo no

¹¹ In: CASTELLO, José. CAETANO, Selma (Orgs). *O livro das palavras: conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom*. São Paulo: Leya, 2013, p 115.

início. Quando caminho ou penso, está lá a língua. Penso com os sons que ouvi desde bebê, com o ritmo mental que a sonoridade da língua tem. E, portanto, eu diria que, no limite, tudo o que fazemos, não apenas escrever ou falar, tem a marca da nossa cultura e da nossa língua. Eu ando em português, como em português, durmo em português, etc. Não adianta correr. Nem fugir. Corrirei e fugirei em português.

A língua é, portanto, o elemento que conduz o processo reflexivo do pensar a identidade individual. Um elemento que auxilia na construção da ideia que tenho de mim quando penso no que sou e no que me define, bem como permite que eu me compare ao outro, pois, como alerta Homi K. Bhabha (2014), o pensar sobre o que sou se ampara na comparação, na analogia e no escrutínio do outro além de mim. Pensar a respeito de si mesmo, da própria identidade, é, assim, um fato social “tridimensional”. O sujeito constrói uma narrativa sobre si, separando-se dos demais, mas sem deixar de se comparar a eles. E constrói esta narrativa a partir da sua língua materna.

É interessante refletir sobre a questão do sujeito a pensar a respeito da própria identidade. Excetuando-se casos específicos de pensadores e filósofos, quando é que se pensa sobre o que se é? Como pontua Zygmunt Bauman, em um trecho da entrevista a Benedetto Vecchi: “Afinal de contas, perguntar ‘quem você é’ só faz sentido se você acredita que possa ser outra coisa além de você mesmo” (BAUMAN, 2005, p. 25).

Uma das situações em que esse processo ocorre: quando nos deparamos com o outro, quando nos relacionamos com o outro. Assim, o simples relacionar-se com alguém pode servir de gatilho para se pensar sobre o que se é.

O que pensaram os portugueses ao chegar ao continente americano e deparar-se com um outro muito distinto deles próprios? A carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel permite uma ideia do que pensaram: “[...] de bons rostos e bons narizes, bem feitos” (BRAGA, 2015, p. 22). Disseram que eram gentis, mas esquivos: “E conquanto com aquilo os seguiu e afagou, tomavam logo uma esquiveza como animais monteses, e foram-se para cima” (BRAGA, 2015, p. 51). Também os acharam inocentes: “Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles não têm, nem entendem em nenhuma crença” (BRAGA, 2015, p. 72). Acredita o cronista que os indígenas tornar-se-iam bons cristãos: “E imprimir-se-á com ligeireza neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar” (BRAGA, 2015, p. 73). No entanto, em trecho anterior, o cronista admite: “Isto tomávamos nós assim por o desejarmos” (BRAGA, 2015, p. 26). Afinal, nestes primeiros contatos, os desejos e a

interpretação do que viam eram algo atribuído pelos portugueses, uma vez que, sem língua comum, não havia entendimento.

Pelo lado dos indígenas, não há relato escrito do momento da chegada dos portugueses e do que acharam deste encontro que viria a transformar para sempre as suas existências. O que se sabe, no entanto, é que centenas de milhares de indígenas foram ou mortos ou feitos escravos. Estima-se que, entre os anos de 1614 e 1639, cerca de trezentos mil índios foram escravizados, segundo afirmações de padres jesuítas (KEATING, 2008). Nas palavras de Eduardo Lourenço, “desse genocídio são os portugueses do Brasil – quer dizer, os atores da autocolonização de que o Brasil e os brasileiros são o resultado – os agentes” (LOURENÇO, 2010, p. 138).

É a partir deste encontro que começa a nascer um modo de ser brasileiro, uma maneira de falar o idioma que viria a se distanciar daquela falada do outro lado do Atlântico. Para estabelecer essa diferença, contribuíram, e muito, os portugueses que aqui chegaram. Eles mesmos, ainda não brasileiros, nem tampouco mais portugueses.

Eduardo Lourenço trata disso muito bem em sua obra *A nau de Ícaro: os homens que navegavam em direção ao desconhecido*, os barões assinalados cantados por Camões, aqueles que percorreram as distâncias ligando o mundo pelo Atlântico e pelo Índico, não eram homens velhos, medievos, mas já homens modernos. A ruptura com o passado, com o continente e com o país deixados para trás era definitiva, não permitiria retornos.

É possível que aí esteja uma explicação para a alegada resistência ou negação detectada por Lourenço, entre os brasileiros, em aceitar a paternidade portuguesa; os homens que aqui chegaram sentiam-se órfãos, expatriados. Ou, como pontua Boaventura de Sousa Santos, os colonizadores não representavam o império, mas atuavam como sujeitos soberanos: “Só durante um curto período – final do século XIX na África – é que o colonizador encarna o império e mesmo assim em circunstâncias muito seletivas. Fora disso, apenas se representa a si próprio” (SANTOS, 2003, p. 28). Além disso, vale lembrar: as ondas migratórias foram várias, repetindo-se em diferentes momentos, mas tiveram, quase sempre, como principal motivação para os emigrados, a necessidade.

O lugar em que chegavam os imigrantes, empurrados para fora do seu país, premidos pela necessidade, atormentados pela fome e pelo desejo de triunfar, sentindo-se em parte abandonados pela nação que deixavam para trás, em parte saudosos da aldeia onde viveram e onde estava tudo o que os identificara até então (família,

costumes), gera inegável desconforto, uma sensação de desarraigamento, e isto aparece nas suas manifestações culturais.

No artigo “Ficções Credíveis: no campo da (s) identidades (s)”, Graça Capinha analisa a produção poética de emigrados portugueses no século XX. O que percebe está associado a este desconforto: o ser de lá e de cá, um ressentimento de se sentir e de serem vistos como estrangeiros, apesar da língua. Talvez, todo o desconforto comece por ela, a língua pretensamente comum, que disfarça, esconde as diferenças, faz supor que não existam. Afinal, há sempre o sotaque, o falar distinto, apontando para a diferença:

A língua novamente. A língua que, paradoxalmente, neutraliza a nossa presença em vez de afirmar. A língua que é, assim, o principal obstáculo ao reconhecimento da diferença: dois diferentes modos de olhar o real, que correspondem a linguagens que são, em simultâneo, ordens diferentes de estruturar a realidade – ordens culturais diferentes (CAPINHA, 1997, p. 141-142).

A língua novamente: a nos confundir, a nos unir e, também, a nos separar. Uma história comum, mas não tão comum assim. Dois universos separados por um oceano e o sujeito português que deixa de sê-lo para tornar-se brasileiro.

Quanto a esta transformação, um dos textos que li e que mais me impressionou ao abordar o processo de transformação do português em “brasileiro” não foi escrito nem por um português, nem por um brasileiro, mas por um poeta inglês de nome John Wain. Na obra *Reflexões sobre o Sr. Pessoa*, composta por um longo poema, é descrita a viagem, a chegada e o processo de aculturação e de transformação daqueles que chegaram no Brasil. Transcrevo um trecho que diz respeito à transformação do português em brasileiro:

Exilada lhe chamei. Porém os exilados acham novos lares.
As sementes aladas sabem lançar raízes em solo distante.
Aqueles desígnios ibéricos, esses modos portugueses de pensar
fizeram-se brasileiros. Os mesmos, sem serem os mesmos.
Meses de verdes águas, o pó salgado na pele
até a lucidez já vacilar: as nuvens aos feixes no horizonte
eram proclamadas serranias, o cheiro da terra alucinava,
por fim o delírio das praias que ficavam mais nítidas
e se estendiam, hospitaleiras, protectoras sim, mas provocantes.
E depois a costa virada a nascente, as rochas tão diferentes,
as urgentes vozes de aves sem nome.
Nesse novo solo eles plantaram Portugal,
o mesmo, sem ser o mesmo. Brotaram sementes primitivas
por forma nova.
E a própria terra portuguesa,
rainha resguardada da memória, essa bruma banhada de luz,
foi-se afogando nas águas fundas, salgadas do adeus.

Incrustrada de sonhos, agora a terra inquietava-lhes o sono nas redes baloiçando suspensas de ramos tropicais, vinha ao seu encontro, descendo alamedas de luar com sorriso majestoso, mas já sem gestos de quem chama, abençoando, mas já sem convites ao regresso: ela vestia as roupagens alteradas da memória e mudava o ritmo aos corações, mas só ao sono. (WAIN, 1993, p. 17).

A separação geográfica, as características específicas do processo de colonização, a evolução da língua originando novos falares e novos sotaques, todos estes elementos acabariam por nos separar para sempre.

Optei por este trecho de poema para fechar o presente tópico da tese pelo fato de ter estudado e lido muito a respeito da língua, da transmissão e da construção nacional e identitária, não com o intuito de escrever uma tese sobre o assunto que, tenho certeza, precisaria ser mais aprofundada do que a abordagem realizada aqui, e sim almejando o aperfeiçoamento da ficção que pretendia escrever. Afinal, para subsidiar a construção ficcional, era imprescindível entender a importância da língua para a minha personagem portuguesa.

O poema de Wain foi um dos muitos textos lidos na tentativa de conhecer o ponto de vista deste homem português, essencial para o meu romance. Assim, tratarei primeiro do processo que deu origem a ele, falando sobre Nuno e de como vim a conhecê-lo.

5. Como nascem as personagens? A viagem da criação

*Pensei no Sr. Pickwick
Charles Dickens.*

*Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem.
Antonio Candido (CANDIDO, 2014, p. 58).*

“Esta ideia não sustenta um romance”, afirmou meu orientador, o professor Assis Brasil, quando lhe revelei a minha ideia inicial sobre dois falantes da língua portuguesa que se encontravam pela língua e que passavam a se relacionar.

Ele tinha razão e logo me apercebi disso, mas era o meu início, o meu gatilho, o meu ponto de partida. Então, comecei a pensar, construindo a história e procurando conhecer as minhas personagens. Para tanto, precisei viajar.

A escrita de qualquer narrativa, principalmente de narrativas longas como a novela ou o romance, pode ser comparada a uma viagem. Dos estágios iniciais relacionados à sua preparação, passando pela viagem propriamente dita, até o retorno ao ponto de partida, a construção de uma narrativa é feita de estágios e de etapas em muito similares. Primeiramente, é o desejo de viajar que surge.

Em *Teoria à viagem*, Michel Onfray defende que toda a viagem se inicia com um desejo de viajar, de partir:

A viagem começa numa biblioteca. Ou numa livraria. Misteriosamente, ali prossegue, na claridade das razões antes recalcadas no corpo. Assim, antes do nomadismo deparamo-nos com o sedentarismo das estantes e das salas de leitura, ou mesmo dos lares onde se acumulam as obras, os atlas, os romances, os poemas, e todos os livros que, de uma forma ou de outra, contribuem para a formulação, realização, concretização da eleição de um destino (ONFRAY, 2019, p. 27).

Na obra *Los novelistas y las novelas* (ALLOT, 1965), ao discorrer sobre a gênese das novelas, Miriam Allott recorre a depoimentos de escritores. Do surgimento da ideia, passando pelo desenvolvimento, pela transformação de uma cena e pela criação de vida às personagens que visitam escritores, a autora apresenta diferentes formas de dar à luz a uma obra de ficção e de desenvolvê-la. Um ponto em comum entre Tolstói e Conrad, entre Flaubert e Maupassant, é a consciência de ser a escrita um processo reflexivo de compreensão do que se quer contar e da melhor forma de fazê-lo.

Percebe-se, assim, que a escrita surge como um desejo, tal qual a viagem. O princípio, o gatilho, é apenas isto: uma direção inicial, um vetor apontando uma direção. A partir daí, inicia-se o trabalho, a preparação para que a escrita propriamente dita comece.

Eu já tinha a direção, a bússola a me apontar o Norte, a ideia da língua comum e da ilusão de que conseguimos nos fazer entender. Mas, para prosseguir na trajetória em direção à execução, eu precisava conhecer as minhas personagens.

Como se pode conhecer quem não existe ainda, quem nos aparece apenas como uma figura desfocada, pouco clara, cujos detalhes da biografia são esparsos? Quem são estas personagens que podem aparecer mais ou menos desenhadas, exigindo, imperiosas, uma voz disposta a narrá-las? Eis o exemplo de Hawthorne:

Este ancião... Como podia ser? Herdou alguma característica conhecida de outros tempos na história da sua família e cuja herança se revela em alguns de seus hábitos ou em sua personalidade? O quê? Não posso averiguar. Alguma característica física? Não será isso. Alguma característica mental ou moral? Qual? A arte de fazer dinheiro? Uma classe especial de veneno? Uma amizade com um mago? Nada disso. É um homem que come carne humana, um vampiro, que se alimenta de sangue (HAWTHORNE. In: ALLOTT, 1965, p. 188)¹².

A personagem masculina, este homem português sobre o qual, a princípio, nada sabia, era um perfeito estranho. Um pouco como descreve Hawthorne, fui tentando conhecê-lo. Para tanto, meu primeiro recurso foi o mesmo que descreve Onfray no parágrafo destacado acima: decidi procurá-lo na biblioteca.

O que constitui uma personagem, do que ela é feita? Do *homo fictus* de Foster à figura que parece viva de James (2011); das personagens que perseguem autores, como as de Turguêniev; ou dos autores que são suas personagens, como chegou a dizer Flaubert, “meus personagens imaginários adotam a minha forma, me perseguem, ou, melhor dito, sou eu quem está neles”¹³ (ALLOTT, 1965, p. 200); depreende-se que as personagens são feitas de detalhes, os quais, somados, acabam por formá-las, transformando-as em figuras inteiras. As personagens nascem, possuem pai, mãe, irmãos, esposas ou maridos, e algumas podem até ter filhos; além disso, as personagens crescem, estudam, formam redes de amigos, trabalham, adoecem e eventualmente morrem, mas, por mais extensa que seja uma biografia pensada em detalhes críveis, somente isto não sustenta uma personagem. Há algo mais. É este algo mais que procura Hawthorne: uma pessoa, uma figura humana real, que nos pode parecer, assim, apenas pelos seus detalhes biográficos, sua data de nascimento, sua aparência física, sua materialidade evidente, mas não uma personagem ficcional. Para ela, é necessário um conjunto, um estofa, um centro complexo a ser exposto e ter as suas nuances e obscuridades trabalhadas pelo escritor.

Comecei a ler tudo o que pude encontrar a respeito de Portugal, da sua história e de sua literatura. Sim, literatura, pois é nas obras literárias que se pode sentir, de maneira mais próxima, uma evolução do falar, do pensar e do sentir, e tem tanta valia

¹² “Este anciano... ¿cómo podía ser? Há heredado alguna característica que había sido conocida em otros tempos em la historia de su familia y cuya posesión se revela em alguns de sus hábitos o em su persona. ¿Qué? No lo puedo averiguar. ¿Alguna característica física?... No será esto. ¿Alguna característica mental o moral? ¿Cuál? ¿El arte de hacer dinero? ¿Una clase especial de veneno? ¿Una amistad con el mago que todo lo sabe? Nada de esto. Es un hombre que come carne humana, uno que chupa la sangre”. (Tradução da autora).

¹³ “Mis personajes imaginarios adoptan mi forma, me persiguen, o, por mejor decirlo, soy yo quien está en ellos”. (Tradução da autora).

quanto à primeira fonte, a historiográfica. Como bem pontua Mendes dos Remédios, o estudo de obras literárias consiste em “[...] uma face e uma parte da história geral, mas é talvez a que melhor e mais completamente traduz o gênio e os costumes de uma nação, o espírito, o carácter e as tendências de uma sociedade” (REMÉDIOS, 1930, p.5).

O que buscava? Primeiro, fazer nascer a minha personagem, situando-a em um tempo e espaço. Ao tomar conhecimento da história recente de Portugal, tive a nítida impressão de que a minha personagem deveria nascer em 1961, o ano em que iniciam as guerras coloniais.

Desde muito cedo no processo de dar à luz a esta personagem, tive a convicção de que ela não seria um português convencional, se é que tal coisa existe e até mesmo pode ser definida. Eu pensava nela como um português hesitante, uma pessoa algo vacilante em todos os aspectos da sua vida. Um homem nômade até o momento em que encontra um propósito e retorna para Portugal. Quando comecei a delineá-lo, a personagem que me serviu de norte foi Jacinto de *A cidade e as serras*, do Eça de Queirós.

Nuno, personagem do meu romance, é filho de diplomata. Esta condição obrigou-o a viver em países estrangeiros: Tailândia, Indonésia, Singapura, a África do Sul e, depois, países europeus, entre eles, França e Bélgica. Sua aproximação da cultura portuguesa dá-se, além do convívio com os pais e do uso da língua portuguesa, pela literatura. Nuno estuda em escolas para estrangeiros em locais onde o português não é o idioma utilizado, vivendo fora do país de nascimento boa parte de sua infância e vida adulta. A visão de Nuno a respeito da história, da cultura e da língua pátria aproximaram-se, assim, da minha própria abordagem destes temas.

Mas não foi apenas Jacinto quem me auxiliou na compreensão deste ser português que tencionava construir. Outra figura que me ajudou, quer pela leitura de obras de sua autoria, quer pela ficcionalização dele em obras de outros autores, foi Luís Vaz de Camões.

O que aprendi com Camões

*Correra a fama do louvor, do preço
Que dera o rei ao sublimado canto.
Pronto se oferece quem germanas artes
Em dar-lhe vida e propaga-lo empregue.
Doutos e indoutos com geral aplauso
Viram do novo Homero o canto insigne
Que à pátria glória monumento Augusto
sublime erguia. Soa o brado ingente*

*Já pela Europa; e o nome lusitano
Ao nome de Camões eterno se une.
(GARRETT, 1854, p. 122).*

*De Camões entretanto ninguém guardava lembrança, marcados
todos pela tradicional desmemória lusitana, expressa no princípio de que
“longe da vista, longe do coração” (CLAUDIO, 2016, p. 153).*

Em 2017, conheci o Real Gabinete Português de Leitura, no centro histórico do Rio de Janeiro. Diante do prédio em estilo manuelino, há um largo mal cuidado e mal cheiroso e, nele, um busto de Camões. Um amigo carioca contou-me que existem pessoas que, ao passar por ali, se persignam. Tomam-no por um santo, talvez devido à coroa de louros a adornar a sua cabeça. Ele, Camões, mais para malandro do que para santo, segundo Helder Macedo (MACEDO, 2017). Ele, Camões, um desconhecido para os transeuntes no centro do Rio, assim como para muitos dos passantes que circulam noutra largo, este situado do outro lado do oceano, na cidade de Lisboa.

No coração da capital portuguesa, há o Largo de Camões e, no seu centro, um imponente monumento em homenagem ao grande vate. Não é apenas um busto, mas a reprodução de um homem de corpo inteiro em calções, capa e espada, além da indefectível coroa de louros sobre a cabeça. *Ecce homo*, o poeta responsável pela escrita da epopeia *Os Lusíadas*, um exemplo de épico tardio, segundo Antonio Candido (2000), que, para Eduardo Lourenço, acaba por criar o “espírito nacional” (português). Inaugurado no século XIX, o monumento marca a paisagem urbana de Lisboa e deveria servir de lembrança, tanto ao povo português, quanto aos inúmeros turistas que por lá circulam, apressados, da importância de Camões e da sua obra literária.

Se os portugueses que por ali passam o reconhecem ou se chegaram a ler o poema que deu origem ao espírito nacional, eu não saberia dizer. Sei que é leitura obrigatória na escola, mas, ao menos até o século XIX e boa parte do XX, não era assim difundido, pois grande parte da população do país era ainda analfabeta (LOURENÇO, 2016, p. 186).

Um grande feito, portanto, a demonstrar a força do poema e do poeta: conseguir moldar um país e um povo. Helder Macedo chega a dizer: “Camões é a nossa memória de nós próprios” (MACEDO, 2017, p. 96). Não apenas memória do povo português, mas dos falantes da língua portuguesa, aquela que os barões assinalados utilizavam para

se comunicar, conquistar e colonizar: “Mas numa mão a pena e noutra a lança”, como está no famoso canto V, na estrofe 96.

E por quê? Recorrendo a Macedo mais uma vez, Camões, em seu épico, pretende ser um poema de fundação, mas acaba sendo tardio neste aspecto, pois o reino de Portugal estava, então, com quatro séculos de existência, ao passo que a aventura imperial portuguesa já contava com um. Assim, Camões teria escrito *Os Lusíadas* para celebrar a fundação do império português e criticar o Portugal do seu tempo, ou seja, um Portugal em que enriqueciam os mesmos, que se esvaziava para colonizar as terras do além-mar, cujo rei era omissos e fraco, e que, devido aos seus arroubos de grandeza, acabara por perecer na batalha de Alcácer-Quibir, fazendo com que Portugal ficasse 80 anos anexado à Espanha. Dessa maneira, Camões fala de um outro tempo, dos tempos de glória, para alertar sobre os perigos do seu tempo e do que poderia advir das decisões e ações que se efetivassem desde então.

Para Eduardo Lourenço, a crítica camoniana não surtiu tanto efeito quanto a potência laudatória do canto epopeico. Para o autor, *Os Lusíadas* tiveram um efeito peculiar junto ao povo português:

Camões conferiu-nos, coletivamente, uma existência epopeica e desta insolação sublime nunca mais nos curamos. O nosso caso é verdadeiramente único nos anais do Ocidente cristão. Nenhum inglês, alemão ou francês é solicitado a identificar-se idealmente com os heróis que os representam; nenhum espanhol, imitando o seu herói arquétipo, se quixotiza a ponto de se tomar pelo Cavaleiro da Triste Figura, até porque através dele operou e opera justamente a cura psicanalítica que o situa de novo no real. Somente o Português, enquanto tal, e por camoniana determinação e exaltação, é oficialmente heroico e nesse ofício imaginário põe todas as complacências. Todo o famigerado enigma da nossa originalidade histórica cabe no “peito ilustre lusitano” a que o verbo do Poeta soube conferir foros de corpo místico nacional (LOURENÇO, 2016, pp. 188-189).

Os Lusíadas foi publicado em 1572. No livro, o autor canta “as navegações grandes”, responsáveis por levar Vasco da Gama às Índias “por mares nunca dantes navegados”, fazendo-as superiores às de Ulisses e de Eneias. Atinge tamanha importância a ponto de ultrapassar os limites dos feitos incríveis de um grupo de navegantes lusitanos, aderindo à psique e à identidade nacional portuguesa. A criação de Camões auxiliou o surgimento de um amor pátrio “hiperbólico”, na opinião de Lourenço, além de contribuir para a incapacidade portuguesa de, ainda nos dias de hoje, perceber-se sem tamanhas grandiosidades épicas.

Não que o feito português não fosse impressionante e digno de uma epopeia. A partir dos Descobrimentos, o mundo ganhou a dimensão que hoje tem. Camões dá a

conhecer ao mundo os feitos da brava gente lusitana, pegando a façanha de poucos para transformar na justificação do todo, como fez Virgílio com a Eneida, mas no sentido inverso: os grandes feitos do império romano ainda estavam por vir, mas podiam ser explicados pela origem divina do seu patriarca fundador, Eneias. Em *Os Lusíadas*, contudo, não há divindades navegando os mares, mas homens. Extraordinários, é claro, mas mortais, e talvez esteja aí o cerne da tristeza observada por Lourenço: o grande feito já foi realizado. Uma vez aprendido o caminho até as Índias, a custo de perdas imensas de navios e vidas humanas, não havia muito mais a ser conquistado. Era o ápice na história da nação portuguesa.

Seria com *Os Lusíadas* que a nação e a identidade portuguesa se estabeleceriam e é a Camões e à sua obra magna que Portugal retornou seguidamente para explicar-se e justificar-se, acredita Lourenço, mesmo que seja mais uma obra canônica do que largamente lida. Camões trouxe à luz o mito. E este, por repetição, por modificações de interpretação, bem como o uso político que se fez da figura do autor e do seu poema, que ambos, lograram transformarem-se “[...] não só na referência mítica da cultura portuguesa, mas de toda a vida portuguesa”. (LOURENÇO, 1999, p. 57). Que mito seria este?

Em *Mitologia da Saudade*, uma obra publicada em 1978, poucos anos depois das guerras coloniais e da independência das colônias, Lourenço considera necessário que Portugal enfrente a realidade de estar restrito aos seus limites europeus. O primeiro mito que caiu por terra foi, portanto, o do Império. E, com ele, a identidade portuguesa sofreria um forte abalo: não mais imperial, não mais epicamente valorosa, como fora desde os tempos da publicação de *Os Lusíadas*, em 1572. O país necessitava, portanto, de um exame histórico; sublimar o passado e concentrar-se no futuro.

A questão do mito, assim como a construção de uma identidade mítica portuguesa, são aspectos criticados por Boaventura de Sousa Santos. Em seu entender, a perpetuação dos mitos comumente associados à identidade portuguesa, entre os quais a melancolia, por exemplo, que por vezes alimenta o sentimento da saudade, esta “[...] inexplicável mistura de sofrimento e de doçura” (LOURENÇO, 199, p. 59), não se baseia em constatações oriundas de estudos abrangentes realizados por estudiosos das ciências sociais. São mais fruto de opiniões de uma determinada elite cultural que recorre a estes para explicar a realidade do país, amparando-se em avaliações de caráter arbitrário e extremamente relacionadas à psicanálise. Para o autor:

Enquanto objetos de discursos eruditos, os mitos são as ideias gerais de um país sem tradição filosófica nem científica. O excesso mítico de interpretação é o mecanismo de compensação do déficit de realidade, típico das elites culturais restritas, fechadas (e marginalizadas) no brilho das suas ideias (SANTOS, 1995, p. 54).

À discussão acerca de uma identidade portuguesa faltaria, portanto, estudos amplos e embasados em outras ciências sociais, além da psicanalítica, esta última, vista pelo autor com reservas (e aqui Sousa Santos alfineta Lourenço). Far-se-ia necessário abordar a questão da identidade rechaçando uma série de mitos que particularizariam o português por razões erradas, ou seja, impossíveis de serem comprovadas.

Segundo Boaventura de Sousa Santos, a identidade nacional decorre de uma miríade de elementos que precisam ser observados e avaliados, tais como a posição do país no cenário mundial e seu estágio de desenvolvimento (considerando aspectos políticos e sociais), além da evolução global dos mercados e das possibilidades do país neste mundo em transformação.

Partindo dessa observação, é possível questionar se o mito originário da epopeia camoniana seria assim tão abrangente e explicativo do ser português. Se o mito existe, e sobre isso parece não haver dúvidas, ele se faz presente em especial no meio cultural-literário. Ao mito camoniano retornaram outros escritores, que acabaram por influenciar a maneira como os leitores construiriam uma ideia da identidade portuguesa.

No entanto, antes de criar este mito nacional, foi Camões, um português ele próprio, um homem do mundo: “Foi o primeiro poeta europeu com experiência direta de culturas tão diferentes da sua quanto eram então as da África, da Índia e da Indochina” (MACEDO, 2017, p. 96). E foi esta figura, este homem-poeta, que me interessou para a criação da minha obra ficcional.

Quem foi Camões, o homem? A ele, sobreviveram cartas que escreveu. Conforme Maria Vitalina Leal de Matos, nas *Obras completas de Luiz Vaz de Camões*, seriam quatro correspondências, escritas entre 1500 e 1554, sem que se saiba ao certo a quem se destinavam. Segundo Macedo, durante longo tempo, as cartas foram propositalmente esquecidas, pois davam ao leitor uma impressão não muito elogiosa do seu autor.

De fato, o Camões que lá aparece é um sujeito ácido e mordaz no que diz respeito à sociedade a qual pertencia e frequentava, o que também seria compreensível, pois, afinal, como destaca a autora:

A carta, seja qual for o seu pretexto e objetivo, torna-se frequentemente ocasião de *divertimento*, de *zombaria*, de *sátira*, de *ironia* e de *exploração do*

ridículo, quando não do escândalo: os interlocutores são rapazes a quem a vida ainda não pesa e, se um traço comum entre eles, será o gosto de folgar, de tirar partido, por vezes mesmo com auto-ironia (MATOS, 2017, p. 379).

Camões foi várias coisas: um homem complexo, poeta, crítico social, frequentador de bordéis, ou seja, sublime bardo e malandro mal comportado, nas palavras de Helder Macedo (2017). A sua vida, e principalmente a sua obra, puderam resistir ao teste do tempo por ele ter sido tudo, ou seja, uma criatura múltipla. Em resumo, um ser humano.

A figura de Camões gerou, em séculos de literatura, algumas ficções. No poema *Camões*, de Almeida Garrett, a personagem que aparece é a do poeta romântico voltando para Portugal, pobre, acompanhado de João, seu amigo e escravo, com *Os Lusíadas* na algibeira, trabalho que apresenta ao rei D. Sebastião e pelo qual não recebe o reconhecimento devido. Nesta ficcionalização, Camões é descrito como “infeliz proscrito”, ou “o filho melancólico da guerra”, o poeta genial cujo talento desperta inveja e que é abandonado para morrer de desgosto pela pátria (“Raça d’ingratos!”) (Canto XXIII, p. 135).

Camilo Castelo Branco, por sua vez, nas notas biográficas sobre Camões, que constam na obra de Garret, discorda do autor em vários pontos, principalmente na questão da miséria a qual o reino teria submetido o seu maior poeta: “A tença dos 15\$000 réis, o apregoadado escândalo da sovinaria dos ministros, não era, àquele tempo, a miséria que se nos cá figura” (CASTELO BRANCO, apud Garrett, 1854). Para Castelo Branco, Camões não era um injustiçado, espécie de herói incompreendido que se constrói a partir da leitura do poema de Garrett, mas sim um homem não muito confiável, que gostava de viver à larga e que não se preocupava com valores heroicos como a honra e a lisura, ou seja, um homem que poderia roubar, se a ocasião para tanto se apresentasse.

No século XX, Camões volta ao centro em *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que se considerou o Super Camões. Pessoa seria, ou desejaria ser, o poeta português capaz de significar Portugal, explicando-o e também o sublimando.

Jorge Luis Borges dedica a Camões um poema:

Sem pena e sem ira o tempo vela
as heroicas espadas. Pobre e triste
a tua pátria saudosa preferiste
retornar, capitão, morrendo nela.
e com ela. No mágico deserto
a flor de Portugal se havia perdido
e o áspero espanhol, antes vencido,

ameaçava o seu flanco aberto.
 Quero saber se alguém dessa ribeira
 extrema compreendeste humildemente
 que todo o perdido, o ocidente
 e o oriente, o aço e a bandeira,
 perduraria (alheio a toda humana
 mutação) em tua Eneida lusitana.
 (BORGES, 2008, p. 117).

Mais uma vez, o poeta é caracterizado como “pobre e triste”, além de desvalorizado, morrendo com a pátria, quando esta é anexada pela Espanha após a morte do rei D. Sebastião. O poeta argentino se pergunta se Camões teria tido a noção da importância da sua criação. Teria? Não se sabe.

Em *As Naus*, de António Lobo Antunes, Camões é um retornado que traz o pai, morto por um miliciano na guerra de Angola, de volta a Portugal em um caixão roubado de uma funerária, durante os anos das guerras coloniais. O filho fica no cais de Alcântara por algumas semanas, à espera dos poucos bens que conseguiu içar para um navio, enquanto o pai “fervia na urna num bulício de minhocas” (LOBO ANTUNES, 1988, p. 71).

Nesta narrativa delirante em que os heróis portugueses se misturam numa Lisboa também confundida em séculos, entre miseráveis e prostitutas, onde circulam Cervantes e o rei D. Sebastião a caminho de Alcácer Quibir, está Camões a compor *Os Lusíadas* em mesas de bar com a esferográfica roubada do garçom. Na obra de Lobo Antunes, não existe a figura romântica de um Camões abandonado pelo Portugal que cantou e erigiu em versos, mas sim uma espécie de malandro (e aqui há uma confluência entre a visão de Helder Macedo e a de Lobo Antunes), que vive de favores e sopas alheias, escrevendo versos por não ter algo melhor a fazer.

O poder dos versos e a força da figura mítica do homem Camões são o cerne do romance de Mário Cláudio, *Os Naufrágios de Camões*. Nesta obra, três personagens, homens separados pelos séculos (final do século XX e início do XXI, XIX e XVI), vêm a conhecer o poema épico *Os Lusíadas*, e, maravilhados, apaixonam-se pelos versos e pela figura do poeta. É a força da ficção a modificar e moldar vidas: a do linguista americano, que julga existir outro autor para o poema e que acaba por se suicidar sem saber quem realmente é; a do explorador Richard Burton, que pensa ter descoberto a origem da Bárbara, uma das musas do vate português e que vem a traduzir o poema ao inglês; e, por último, a história de Bartolomeu de Castro, comandante da nau que traria Camões cativo do Extremo Oriente e que acaba por roubar deste a autoria da epopeia

depois do naufrágio, que não mata o poeta, mas vítima Dinamene, perda da qual ele não mais se recupera.

Na obra de Mario Claudio, *Camões* é fascinante por ser genial e malandro, heroico e oportunista, um homem que valia a pena admirar, imitar e até, em grau extremo, como faz a personagem Bartolomeu de Castro, personificar:

Mas o *Camões* que Richard Burton anda a architectar consistirá cada vez mais num duplo do seu ídolo, desordeiro e erudito, familiar de alcouces, desabrido no trato, e tão pronto a acariciar as coxas de uma nativa da África, ou da Ásia, como a mimosear um camarada com dois murros aplicados na fronha (CLAUDIO, 2016, p. 85-86).

A admiração da qualidade e da potência dos versos da epopeia tardia ultrapassa as fronteiras e as restrições do idioma, atingindo falantes de língua inglesa, como as personagens Timothy Rassmunsen e Richard Burton, por exemplo, chegando também aos confins da Rússia durante as guerras napoleônicas e a pontos perdidos no mapa do Oriente, onde monges budistas recitam trechos de *Os Lusíadas*.

Esta parece ser a principal ideia do romance: não é apenas a qualidade do poema que apaixona leitores, mas também a figura mítica do seu criador, Luís Vaz de Camões. Não o primeiro grande português, mas aquele responsável por cantar os feitos da brava gente lusitana.

O fato de os grandes nomes da literatura portuguesa terem se tornado somente estátuas dispersas pela Lisboa contemporânea é uma das divagações de Nuno, personagem do meu romance. Ele não sabe responder, mas faz graça ao pensar que viraram suvenires de viagem para turistas desinformados. Pensa que talvez Camões e Pessoa também achariam divertida a ironia.

A minha personagem não é Camões, mas atentei para aspectos conhecidos da vida deste (suas viagens e o fato de ter sido um cosmopolita) para começar a pensá-la. Se Camões é a memória dos falantes da língua portuguesa, como preconiza Macedo, ou o fundador da consciência nacional portuguesa, como defende Lourenço, eu não poderia ignorá-lo.

Nas ficções a respeito da ficção, estabeleceria esta: a viagem de descobrimento da minha personagem portuguesa começa com a leitura de *Os Lusíadas* e continua pela leitura das obras aqui citadas, em que Camões aparece como personagem.

Assim como Camões, minha personagem é um viajante, um homem globalizado. Inicialmente em função da profissão paterna, mas, depois, por gosto, pelo desejo de conhecer o mundo e de se conhecer também. E é após viajar que descobre que deve

retornar a Portugal e lá fincar raízes, tal como o Jacinto de Eça de Queirós. Apesar disso, é um homem do mundo, como talvez sejamos todos nós, em maior ou menor grau.

Depois de Camões, outras personagens literárias foram contribuindo para a minha compreensão da personagem que desejava criar. E delas falarei a seguir.

O festim sobre ruínas: o ocaso do regime salazarista em O Delfim, de Cardoso Pires, em Manual dos inquisidores, de Lobo Antunes e nos Contos Exemplares de Sophia Mello Breyner Andresen

De raciocínio em raciocínio irei longe, darei voltas para chegar à casa do Engenheiro conquistada pelas lagartixas, que são, para mim, o tempo (português) da História.
(CARDOSO PIRES, 2008, p. 207).

Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão.
(ANTUNES, 1996, p. 15).

Mónica é uma pessoa tão extraordinária que consegue simultaneamente: ser boa mãe de família, ser chiquíssima, ser dirigente da «Liga Internacional das Mulheres Inúteis», ajudar o marido nos negócios, fazer ginástica todas as manhãs, ser pontual, ter imensos amigos, dar muitos jantares, ir a muitos jantares, não fumar, não envelhecer, gostar de toda a gente, gostar dela, dizer bem de toda a gente, toda a gente dizer bem dela, coleccionar colheres do séc. XVII, jogar golfe, deitar-se tarde, levantar-se cedo, comer iogurte, fazer ioga, gostar de pintura abstracta, ser sócia de todas as sociedades musicais, estar sempre divertida, ser um belo exemplo de virtudes, ter muito sucesso e ser muito séria.

Tenho conhecido na vida muitas pessoas parecidas com a Mónica. Mas são só a sua caricatura. Esquecem-se sempre ou do ioga ou da pintura abstracta. Por trás de tudo isto há um trabalho severo e sem tréguas e uma disciplina rigorosa e constante. Pode-se dizer que Mónica trabalha de sol a sol. De facto, para conquistar todo o sucesso e todos os gloriosos bens que possui, Mónica teve que renunciar a três coisas: à poesia, ao amor e à santidade.
(ANDRESEN, 2015).

Não, Nuno, a minha personagem, não guarda semelhanças diretas com o Delfim, de José Cardoso Pires, com o senhor engenheiro/ João/ Joãozinho, de Lobo Antunes e nem com a Mónica, de Sophia Andresen. No entanto, não se pode ignorar a existência de pontos em comum com eles: uma origem, uma história e uma conjunção de elementos, entre os quais o tempo da narrativa, ou seja, o tempo em que parte das

histórias – as de Cardoso Pires, Lobo Antunes, Sophia Andresen e a minha – transcorrem.

Ambientar uma história em Portugal no período correspondente ao século XX torna quase impossível ignorar um nome e tudo o que ele significou (e ainda significa) na história portuguesa: António de Oliveira Salazar.

“Salazar é caso único entre os ‘grandes ditadores’ do século XX na medida em que o seu protagonismo público decorreu do seu mérito académico”, faz-nos saber o biógrafo Filipe Ribeiro de Meneses na abertura do primeiro capítulo da extensa obra sobre a vida deste homem, que deteve o poder em Portugal por quarenta e oito anos (MENESES, 2011, P. 35).

De família pobre, esta figura tão importante na conjuntura portuguesa do século XX nasceu em abril de 1889 na povoação de Vimiero, perto de Santa Comba Dão. Desconhecem-se os motivos, mas o sobrenome que vai ao fim é o da mãe, Salazar, de origem espanhola, ao invés do sobrenome do pai, Oliveira, mais comum e menos marcante. É a história, antes escrita com H maiúsculo, a criar pequenas curiosidades, fatos que parecem mínimos, mas que acabam tendo repercussões enormes: afinal, parafraseando Shakespeare, o que há num nome? Faria diferença ao menino pobre vir a ser conhecido pelo sobrenome paterno? A história com H maiúsculo teria sido outra? Apenas uma curiosidade: algo semelhante aconteceu a outro ditador do século XX. Em 1876, Alois Schicklgruber muda o seu nome para Alois Hitler. De acordo com Ian Kershaw, biógrafo de Adolf, filho de Alois, nenhum outro ato do pai agradou tanto ao filho do que abandonar o sobrenome grosseiro e rústico pelo outro, sonoro e forte.

Salazar venceu a pobreza, foi aluno brilhante e tornou-se professor catedrático na Universidade de Coimbra, de onde foi alçado para a política. Um educador, portanto, com o propósito de transformar o povo português por meio do ensino. Em *Férias com Salazar*, uma curiosa biografia escrita sob encomenda por Christine Garnier – jornalista francesa responsável por escrever matérias corretas, mas não muito interessantes, para o *Le Figaro* –, o ditador, entre passeios pelos jardins de São Bento ou de sua casinha em Vimiero, queixava-se da tendência do povo português à melancolia. Era forçoso educá-lo para que superasse tamanho defeito de caráter. Além disso, era preciso que aprendessem a viver com moderação, a controlar os seus apetites. A economia devia ser sempre prioridade, não apenas na administração pública, mas nos lares portugueses e, para tanto, Salazar contava com o apoio das mulheres, as fadas do lar. Conforme Meneses, o papel da mulher era considerado fundamental para o ditador: “Cabia a ela

ser a âncora da família e mostrar onde e quando gastar da menor maneira possível” (MENESES, 2011, p. 79).

Assim, durante anos, o salazarismo empenhou-se em moldar os seus cidadãos e cidadãs. A todos (ou quase todos) era sugerido que vivessem habitualmente. Às donas de casa, aconselhava-se poupar ao máximo os recursos familiares; deveriam estar “pregadas ao lar”, sendo verdadeiras administradoras com habilidades diversas, tais como cozinhar, costurar, remendar.

No entanto, mudar um país exige mais do que empenho doméstico. Havia, decerto, o apoio da Igreja, um dos sustentáculos do regime, mas não só. Durante anos, uma sucessão de medidas com o intuito de estabelecer as bases desta “revolução de almas”, palavras de Salazar a Antonio Ferro em uma das entrevistas que deu entre 11 e 23 de dezembro de 1932, foi posta em prática. Entre elas, estavam a proibição de partidos políticos e sindicatos, a criação da PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), que em seguida se tornou a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a criação da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), a criação da Juventude Portuguesa, entre outros.

Com paciência e disciplina, Salazar, o educador de Coimbra, tencionava conduzir o povo português a um estado de bem-estar e felicidade. Não seriam ricos, mas remediados felizes, sendo que eventuais divergências em relação ao sistema poderiam ser resolvidas com alguns “safanões a tempo” perpetrados pela polícia política. E assim foi durante quarenta e oito anos. Portugal e os portugueses, querendo ou não, acabaram sofrendo uma série de modificações por conta das políticas postas em prática durante o Estado Novo, pois uma das características dos regimes totalitários e, principalmente, dos regimes de cunho fascista, é a utilização da máquina pública e de órgãos a ela ligados ou subvencionados para a formação e o controle da população. António Ferro explicou-o muito bem em um artigo ao Diário de Notícias, publicado em 1932, um ano antes de ser nomeado Secretário da Propaganda Nacional:

Disse ele que as ditaduras modernas precisavam da festa, da música, da multidão, da saudação romana, dos cânticos, das palavras de ordem, dos estandartes, enfim, da “ginástica indispensável aos sentimentos e às ideias condutoras”. Porque era necessário ligar o ditador à “multidão”, para colmatar a supressão do Parlamento e das liberdades. Porque havia que não deixar apagar “a fogueira das ideias em marcha”. Porque os povos gostam de ter a sensação de que participam num grande desígnio, “gostam de ser levados” (ROSAS, 2019, p. 34).

Salazar não gostava de aparecer, de discursar, e não gostava de povo, pois era um ditador elitista, mas António Ferro conseguiu que lhe escrevessem uma elogiosa biografia, criando a imagem de servidor público abnegado, um verdadeiro pai de Portugal. Além disso, formatou uma estrutura que cercava os portugueses onde quer que eles fossem: a Juventude Portuguesa, as associações de mulheres, de católicos, a FNAT e a PIDE, tudo para dar uns “safanões a tempo” e evitar maiores problemas. Caso estes não fossem suficientes e houvesse quem tentasse se rebelar, havia o Tarrafal, espécie de campo de concentração em Cabo Verde.

Por isso, existia a sensação de congelamento que, por muito tempo, surgia tão logo se chegasse a Portugal, explicou-me a escritora Lídia Jorge, durante a nossa conversa no Porto, em setembro de 2019. O ambiente era opressivo, sufocante, todos a viver habitualmente, subjugados pelo peso da ditadura inacabável.

“Vossa Eternidade”, assim o Papa Paulo VI teria se referido a Salazar, expressão que muito o divertiu. Salazar, um animal de hábitos, nas palavras do amigo Cardeal Cerejeira, príncipe da Igreja, não foi eterno, mas deu a impressão de assim ser, pois esteve à frente do governo português, primeiro como ministro das finanças – a partir de 1926 –, cargo que ocupa e abandona, para tornar a ocupar, findo um período conturbado no qual as diferentes forças à direita se digladiam, em 1932, até o ano de 1968, quando finalmente cai, mas uma queda prosaica, ridícula, que o derruba de uma simples cadeira. E, assim, começa a sua derrocada.

Um homem intrigante, fascinante. Apesar de ter criado a ideia de ser um mero servidor dedicado ao trabalho e ao seu país enquanto julgassem necessário, que de bom grado deixaria a função para voltar à sua propriedade em Santa Comba Dão, não era assim tão abnegado, nem tão altruísta. Quem bem o descreveu foi o padre Mateo Crawley-Boevey, que cruzava a Europa defendendo a entronização do Sagrado Coração em todos os lares católicos. O que disse ele de Salazar ao próprio? “A mim não me enganas. Por detrás desta frieza, há uma ambição insaciável. És um vulcão de ambições” (In: MENESES, 2011, p. 79).

Esconder a ambição vulcânica por detrás da imagem de servidor público desinteressado e desapegado do poder acabou por ajudar a mantê-lo por vários anos no cargo político máximo de Portugal, assim como uma habilidade política inquestionável e, talvez, a íntima certeza de ser indispensável. Ele e o sistema ditatorial. Para Salazar, a ditadura “enquanto provisória, deve permanecer pelo tempo indispensável para realizar

a sua finalidade” (ROSAS, 2012, p. 104). Assim, ambos, Salazar e a ditadura, perduraram por quase cinquenta anos.

E, por se julgar indispensável, teve de ser retirado da cadeira de Presidente do Conselho pelo destino. José Saramago ficcionaliza a queda, atribuindo a um vulgar inseto o mérito por finalmente derrubar o provento ditador (SARAMAGO, 2015). Em 1968, Salazar cai, é operado e mantém-se vivo, contrariando opiniões médicas e ignorando que já não manda por quase dois anos, até ser esclarecido do seu engano por uma criança. Então, desabafa à Maria, fiel servidora de toda a vida, “correram comigo brutalmente”, morrendo em 27 de julho de 1970.

No entanto, a influência de Salazar não cessa com o seu afastamento e posterior morte, mas perdura ainda uns anos pelas mãos de Marcelo Caetano, homem por cuja formação foi responsável e que tinha sido afastado do governo por medo que o substituísse, o que acabou acontecendo mesmo. Assim, somados os anos de salazarismo e marcelismo, a ditadura estendeu-se de 1926 a 1974. Ou seja: dos cem anos do século XX, Portugal viveu sessenta e oito – mais de dois terços – em regime de ditadura.

É no ambiente repressivo e de atmosfera sufocante dos anos ditatoriais que se ambienta *O Delfim*. A história se desenrola em uma localidade fictícia, cujo nome é Gafeira (Lepra), entre os anos de 1966 e 1967. Os Palma Bravo, família tradicional e poderosa, parecem fadados a desaparecer, porque o responsável em perpetuar o nome, Tomás Manuel, escolheu uma mulher infértil como esposa ou é ele mesmo incapaz de gerar filhos. A leitura da obra permite vislumbrar uma sociedade corroída pela lepra resultante dos desmandos dos poderosos, representada na figura do Delfim, também referido como o “Engenheiro”, apesar de nada edificar ou produzir.

O décimo primeiro Palma Bravo se embesba com frequência, possui um automóvel caro, que exhibe com orgulho, e exerce o controle sobre os habitantes da cidade, por ser o dono de uma lagoa onde se caça durante a temporada. Também controla a vida da mulher, de dois cães enormes e do empregado mestiço, a quem trata como se tivesse a sua propriedade: “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa” (CARDOSO PIRES, 2008, p. 222). É este mestiço que acaba por desgraçá-lo ou, ao menos, desestruturar a vida dissoluta e modorrenta que leva.

A família Palma Bravo, composta por gerações de exploradores que espoliam os habitantes de Gafeira, representa uma parcela da população – as oligarquias rurais –, que apoiou e contribuiu para que o regime salazarista durasse tanto tempo. Nas falas de

Tomás Manuel, surgem exemplos da forma como tais oligarquias pensavam, como demonstra a fala seguinte sobre os mestiços (descendentes de negros das colônias):

Opinião do Enge.º: 50% da inteligência dos mestiços são ingenuidade do negro, os outros 50% são arteirices aprendidas com o colono. Solução adequada: promover o negro sem proletarizar, instruir o mestiço sem o intelectualizar.

Respondi que já tinha lido a receita em qualquer parte... No Salazar, pelo menos.

(CARDOSO PIRES, 2008, p. 231).

Para Cardoso Pires, Tomás Manuel e sua mulher representam parte desta sociedade conivente com o regime, que dele se beneficiou à larga e, por isso, esteve ao lado do ditador durante os anos do seu governo. E não apenas para ele: Lobo Antunes também coloca representantes desta oligarquia rural exploradora na obra *O manual dos inquisidores*. Além deles, Sophia de Mello Breyner Andresen os retrata em pelo menos dois de seus *Contos Exemplares*: “O Jantar do Bispo” e “Retrato de Mónica”. Nestas personagens, aparecem os vícios de classe e do regime, bem como as preferências e as deferências do salazarismo aos seus apoiadores. Conforme Fernando Rosas: “Salazar inaugurará um hábito, quase que uma praxe, de compensar os seus servidores mais chegados com substanciosos lugares no mundo dos negócios ou nas sinecuras do Estado” (ROSAS, 2012, p. 43).

Salazar soube durar uma eternidade: resistiu à derrocada dos regimes fascistas – quando morre Hitler, as bandeiras são içadas a meio pau – e resiste como um baluarte do capitalismo, quando recrudescem as diferenças entre o Ocidente capitalista e a USSR e seus países satélites no pós-guerra, mas as mudanças históricas ameaçavam-no. Elas e o passar do tempo, que a todos acaba por derrubar.

Os anos sessenta chacoalharam o mundo. Nas palavras do historiador Tony Judt:

Muitas vezes, os momentos de grande relevância cultural só são valorizados em retrospecto. Mas os anos 60 foram diferentes: a importância transcendental que os contemporâneos atribuíram ao seu próprio tempo – e a si mesmos – foi um dos traços característicos da sua era (JUDT, 2008, p. 396).

A Europa do pós-guerra estava cheia de jovens e, na esteira das reformas sociais que preconizavam o ensino, tais como a subida dos anos da educação em países como a Inglaterra, Itália e França, surgiu uma massa de jovens mais educados. Muitos deles seguiram para as universidades, principalmente na Europa continental, em números sem precedentes até então. Ainda não constituíam maioria, decerto. Os filhos de operários, agricultores e imigrantes continuavam as suas vidas, alijados dos centros universitários.

No entanto, ocorreu algo novo: a cultura de massa foi responsável por disseminar e popularizar músicas, pessoas e formas de pensar, revelando que a geração dos jovens dos anos sessenta tinha uma forma de pensar muito parecida mundo afora.

O ecossistema cultural se desenvolvia mais rapidamente do que no passado. O espaço que separava uma geração numerosa, próspera, mimada, autoconfiante e culturalmente autônoma da geração anterior – reduzida, temerosa da Depressão e devastada pela guerra – era maior do que a distância habitual entre as faixas etárias. No mínimo, muitos jovens achavam que tinham nascido numa sociedade que relutava em se transformar – em transformar os próprios valores, o próprio estilo, as próprias normas – de maneira concreta e de acordo com a vontade deles (JUDT, 2008, P. 400).

O pós-guerra também resultou no desmembramento dos impérios coloniais, entre eles Índia, Paquistão, Indochina, Marrocos e outras colônias francesas na África e, assim, em 1961, estoura o movimento independentista nas colônias portuguesas. Este ano foi considerado o “*annus horribilis*” pelo ditador português (CASTANHEIRA et al, 2018):

(SIC) O cenário político internacional modifica-se John Kennedy ganha as eleições e faz saber a Salazar que não apoiará, e pior, atuará em contra as pretensões imperialistas de Portugal na África: Durante a campanha eleitoral, Kennedy destacara repetidamente a importância da África, apregoando o seu apoio à rápida independência dos Estados africanos, uma forma de compensar o silêncio tácito relativamente à causa dos direitos civis para os americanos de cor a que se remetera para não alienar o apoio dos democratas do Sul do país”. (PEREIRA, 2017, p. 205).

Os “anos horríveis” foram se estendendo: a perda de Goa, as votações contrárias aos interesses na ONU, o isolamento cada vez maior de Portugal em relação ao resto do mundo, as guerras coloniais ceifando vidas em Angola, Moçambique, São Tomé. Como bem descreve Lobo Antunes em sua obra *Os cus dos Judas*, “[...] viemos de todos os pontos do nosso país amordaçado para morrer em Ninda, do nosso triste país de pedra e mar para morrer em Ninda” (ANTUNES, 2010, p. 57).

No ano de 1968, o último de Salazar como Presidente do Conselho, acontecem diversos eventos importantes, entre eles a morte de Robert Kennedy, candidato à presidência dos EUA, a Primavera de Praga e, talvez, o fato histórico que mais o impressionou: o maio de 68 em Paris. O fato é tão marcante, que é mencionado e discutido por Salazar na reunião do conselho de ministros por duas vezes consecutivas. Não por achá-lo gravíssimo, pois isso tinha como evidente, mas porque a sua memória o trai e ele repete as mesmas falas da véspera, na reunião do dia 12 de junho de 68, causando comoção entre os membros da sua equipe (CASTANHEIRA et al., 2018).

Tamanho era o medo de Salazar que a revolta dos estudantes atravessasse as fronteiras francesas, cruzasse a Espanha e viesse bater em Portugal, que seu livro de cabeceira de então, o último que leu, foi sobre o assunto. O título era *Que faire de la révolution de Mai*. A primeira frase do livro, que lê entre os dias 30 de agosto a primeiro de setembro, entre as 18:30 e 21:00, é a seguinte: “Por momentos, o poder pareceu desmoronar-se”.

Salazar caíra da cadeira em dois de agosto. Em 5 de setembro, a sua caligrafia apresenta irregularidades. A partir daí, o seu poder desmorona-se em conjunto com o derrubamento do seu corpo. A frase de abertura do último livro que leu acaba por ser profética. Salazar cai, incapacitado, é operado, parece recuperar-se, mas, em seguida, sofre outro derrame e sossobra, por fim. Sucede-o Marcelo Caetano, prometendo mudanças, mas as guerras coloniais continuam, bem como a censura, a polícia política e as prisões. Assim ocorre até o dia 25 de abril de 1974, quando o edifício de uma das mais duradouras ditaduras do século XX esboroa-se, colapsa e, enfim, vai ao chão.

O vinte e cinco de abril: febre, delírio e literatura

*Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo.
(ANDRESEN, 2015, p. 668).*

*Espera-lhe pela bernarda, pá, isto alma até Almeida – chalaceia de volta,
regra da espera de armas. Vai quente, mas tem os pelos dos braços eriçados
e repara que o companheiro também. Estão agora mais perto da cidade. A
vegetação ladeia a estrada em declives de pinheiros e mata. Uma motorizada
passa em sentido contrário, as luzes um clarão frio na penumbra. O paisano
levanta o braço, saúda.
Mal sabem eles, ó meu Capitão.
A esta hora já sabem, pela rádio. Cala-te agora, pá, siga a rusga.
(DA COSTA, 1983, p. 17).*

*A cidade apareceu ocupada e radiosa.
Deparamos com colunas militares
inundadas de sol; e povo logo a seguir,
muito povo, tanto que não cabia nos olhos,
levas de gente saída do branco das trevas,
cinquenta anos de morte e humilhação,
correndo sem saber exactamente para onde
mas decerto para a
LIBERDADE!
(CARDOSO PIRES, 1987, p.340).*

*Depois, quando vi os tanques a avançar
entre lojas, e confirmei o que se passava,
fiquei tão fora de mim que me esqueci da
Leica. Então, de braços abertos, avancei
para eles, esquecido de que era um
fotógrafo. Gritei Eh! Passem por cima de
mim, eu quero ser vosso tapete, e comecei
a correr atrás deles, a desabotoar-me e a
oferecer o peito, a dizer que o meu pai
tinha morrido na frigideira de Cabo Verde,
a contar minha vida aos berros, a sentir
tudo, e não usar a Leica.
(JORGE, 2014, p. 116).*

*Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim.
Tanto Mar.
Chico Buarque.*

Há quem diga que o ano de 1974 teve início em Portugal no dia 25 de abril, a madrugada tão esperada, que deu lugar ao dia inteiro e limpo do poema de Sophia, um dia radioso:

Liberdade, Liberdade, gritava-se em todas as bocas, aquilo crescia, espalhava-se num clamor de alegria cega, imparável, quase doloroso, finalmente a Liberdade!, cada pessoa olhando-se aos milhares em plena rua e não se reconhecendo porque era o fim do terror, o medo tinha acabado, ia com certeza acabar neste dia, neste abril, abril de facto, só nós não acreditávamos que estávamos em primavera aberta depois de quarenta e sete anos de mentira, de polícia e ditadura. Quarenta e sete anos, dez meses e vinte e quatro dias, só agora (CARDOSO PIRES, 1987, P. 340).

Depois do delírio, da alegria febril daquele dia eterno, “a obra de um milagre”, nas palavras de uma das personagens de *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge¹⁴ – uma sucessão de milagres que culminou com a deposição do governo –, os eventos políticos seguiram céleres. A consequência foi um atordoamento, uma guinada violenta do país para a esquerda com desapropriações e nacionalizações de empresas, ao passo que a direita era escoraçada da vida política, como bem retratam Cardoso Pires, em *Alexandra Alpha*, e Lobo Antunes, em *Manual dos inquisidores*, dentre outras obras que retratam o período.

As antigas colônias, ou, como preferia denominá-las o governo deposto, as províncias ultramarinas, tiveram reconhecidas as suas independências, os retornados chegaram aos milhares e o ano de 74 seguiu confuso. Em setembro, o general Espíndola

¹⁴ JORGE, Lídia. *Os Memoráveis*, 2014. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

sai da cena política, as diferentes vertentes da esquerda se digladiam e, entre medidas contraditórias, tanto o Movimento das Forças Armadas (MFA) conduziu o país, quanto o país parece conduzir-se ao sabor dos ventos e dos acontecimentos:

É neste quadro de indefinição, mais, de desnorteamento da Revolução de Abril, que ocorrem os acontecimentos mais contraditórios, estranhos até alguns (que nunca foram explicados cabalmente), que levam o País não só ao limiar, mas ao outro lado, tenebroso, da guerra civil (é conveniente não esquecer que houve portugueses mortos por portugueses – felizmente poucos – em confrontos orgânico-militares) (EANES, apud MARINHO, & CARNEIRO, 2015, p. 10).

“O país esteve à beira de uma guerra civil”, esclarece-me o professor Dr. Carlos Reis durante um almoço, meu primeiro em Coimbra, recém-chegada do Brasil, na véspera do 25 de abril. O 25 de Abril ficou marcado no calendário e nos corações de muitos, como resta evidente na leitura do poema de Sophia, o qual me foi declamado com orgulho por uma amiga, Edite, enquanto falávamos sobre a história recente de Portugal. O poema significava não apenas aquele dia que nascia inteiro e limpo, mas a esperança daquilo que poderia vir a ser, e talvez não tenha sido, algo que, tanto nos poemas quanto na prosa dos escritores portugueses que abordaram a revolução, cujo símbolo é uma flor a calar os canos das espingardas, ainda é. “Tudo o que aconteceu foi limpo, foi lindo, foi único, eu vi, eu assisti, eu estive lá. Não lhe toques, não lhe toques mais...”, faz-nos saber o jornalista António Machado, personagem de Lídia Jorge (JORGE, 2014, p. 325).

Não toquemos mais neste assunto, portanto. Guardemos a memória dos cravos nos canos das espingardas.

Por que tanta História? Por qual motivo escrevo aqui sobre a História recente de Portugal e, parece-me evidente, sem a isenção de pesquisadora histórica?

Porque, depois de quatro anos a ler sobre o país, a devorar literatura portuguesa, depois de anos a pensar e começar o processo de criação da ficção que apresento nesta tese, apaixonei-me pelo tema, e isto, a paixão por aquilo que se escreve, não é um defeito, mas justo o contrário, quando se trata da escrita de ficção.

Ademais, este mergulho na história de Portugal permitiu-me delinear a minha personagem masculina, mas não apenas ela. Também me permitiu refletir sobre a sua família e, assim, ajudou-me a entender quem ele era e como se tornou quem é na minha ficção. Todas as leituras que fiz, as quais estão aqui listadas e aquelas que, infelizmente, não tive como acrescentar no presente ensaio, todas lidas, absorvidas e vividas, serviram-me para fazer de Nuno uma personagem complexa, inteira, com suas

qualidades e seus defeitos, seus medos e dissabores, dotada de uma personalidade característica e possuindo a sua forma própria de encarar a vida.

Um aspecto importante: não se pretendeu, nesta criação, fazer uma ficção histórica. Algo da história de Portugal, principalmente a do século XX, serve como pano de fundo e afeta a vida da personagem masculina e de algumas personagens ligadas a ela, tais como seus pais e suas ex-esposas. No entanto, a família Amaral Saldanha e Mello é uma criação ficcional. Seriam aparentados do Marquês de Pombal e do seu neto, o General Saldanha, mas o pai de Nuno não se baseia em uma figura histórica. O uso de fatos históricos funciona, aqui, como elemento reforçador da verossimilhança da ficção (REIS, 2017)¹⁵. Pareceu-me impossível escrever a narrativa sem considerar aspectos importantes na história recente do país.

E Nuno, primeiro um esboço, uma figura difusa e distante, aos poucos foi ganhando corpo. Da primeira etapa da viagem, a qual começou pelos livros, esbocei os retratos iniciais da minha personagem e, de forma gradativa, fui lhe dando ossos e carnes, fornecendo-lhe dimensões humanas, fazendo com que ganhasse certa “tridimensionalidade” (e agradeço aqui ao professor Assis Brasil por usar exatamente esta palavra no seu *Escrever ficção: um manual de criação literária*).

Como fica claro na leitura da obra do professor Assis, as dimensões humanas dizem menos respeito às características físicas da personagem e mais ao seu íntimo, uma “multiplicidade interior” gerada pela “soma e superposição de atributos da mais variada natureza, em geral contrastantes”. Não um conjunto qualquer, aleatório, mas sim “**àqueles que interessam à história que vamos escrever**”¹⁶ (ASSIS BRASIL, 2019, p. 44).

Mas existe algo mais a que o professor Assis Brasil dá o nome de “questão essencial”. E é sobre a questão essencial da minha personagem portuguesa que irei tratar a seguir.

Estrangeiro aqui como em qualquer parte: a questão essencial de Nuno

¹⁵ REIS, Carlos. *Mundos Ficcionalis*. In: Figuras da Ficção. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2017/05/>>. Acesso em: 13 de jun. 2018.

¹⁶ Grifo meu.

O trecho a seguir foi um dos primeiros que escrevi a respeito de Nuno, minha personagem portuguesa:

Ao terminar o liceu, não sabia bem o que fazer, tinha a mente confusa porque é a idade das confusões. Até ali, já havia rodado o mundo, cumprindo o destino que parece caber aos portugueses desde sempre: buscar novas terras, ainda que eu não as buscasse exatamente por que quisesse, mas sim para seguir meus pais.

Estivemos em África, cruzamos o Cabo da Boa Esperança, e fixamo-nos na cidade do Cabo, de forma segui, ainda que inadvertidamente, o caminho de Camões e, séculos depois, de Fernando Pessoa. Vivi na Ásia, onde estudei em escolas inglesas para estrangeiros, ou escolas francesas para estrangeiros, nunca em escolas portuguesas, e fui sempre um estrangeiro sem me importar, até que me tornei, findo o liceu, um estranho para mim. Então, com o incentivo paterno, voltei-me para o Atlântico, quis vencê-lo. Cheguei, por primeira vez, ao Brasil.

Para mim, desde o princípio, Nuno seria um errante, um desenraizado. Alguém que carregava a sua condição de português sem muita convicção, sem saber bem como sê-lo (e se o era de fato), alguém que passara parte da vida sem pertencer a nenhum lugar, sempre estrangeiro, como o eu lírico do poema “Lisbon Revisited”, de Álvaro de Campos: “Estrangeiro aqui como em toda a parte, / Casual na vida como na alma” (PESSOA, 2012, p. 180).

Ele tem a vida despreocupada dos bem nascidos, conhece o mundo e é apenas quando chega à idade adulta que, por acidente, descobre a sua vocação, decidindo se estabelecer em Portugal para desenvolvê-la.

Nuno assume a condução de uma propriedade rural na Bairrada, onde já havia produção de vinho, mas não de maneira profissional. Transforma a propriedade, profissionaliza o negócio e faz a vinícola prosperar.

A inspiração para essa mudança, da personagem que erra pelo mundo, deve-se à leitura de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós, que me ficou marcada pelas doses de humor, protagonizadas por aquele português endinheirado que vê a vida passar, incapaz de se interessar verdadeiramente por qualquer coisa até ser obrigado a retornar a Portugal, à propriedade familiar que precisa assumir e, uma vez lá, revigora-se, tornando-se outro.

Lembro com muita nitidez da impressão favorável que me causou aquela construção de uma vida rural simples e cheia de trabalho, mas também carregada de ternura, algo que eu, como leitora ingênua que normalmente sou, associei ao ser português. É essa ternura, intrínseca ao ser português, que desejei ver presente na minha

personagem: um homem que se imagina pertencente ao mundo, mas que acaba por se encontrar e se justificar na terra dos seus antepassados, percebendo-se dependente dela e, por fim, afetivamente.

A característica de errante não o abandona por completo; a sua vida pessoal e os seus relacionamentos afetivos são também frouxos, talvez em decorrência da forma com que os seus pais se relacionaram durante a vida de casados; ambos viam o casamento como um contrato, ao invés de um pacto de fidelidade. Ele se deixa levar e abandona seus amores quando os acha inadequados, assim como se surpreende quando, eventualmente, as mulheres com quem se relaciona tomam a iniciativa da separação. Sempre me pareceu que Nuno fosse um homem que se apaixona pela ideia do amor mais do que pela mulher que tem diante de si. Por isso, não percebe quem elas são, dando-se conta, ao final, de que guarda uma parcela de culpa pelas atitudes das mulheres com quem se relaciona. Nuno é um homem cuja densidade emocional chega tardiamente; afinal, é apenas depois de adquirir estabilidade, quando prospera na condução do seu negócio, que começa a pensar no futuro, ou seja, quando tem mais de quarenta anos.

Antes disso, ainda sem saber o que deseja da vida, Nuno vem ao Brasil. Uma vez no país, conhece cidades e lugares como turista. Antes de chegar, tem a expectativa de que a viagem transcorrerá bem e que logo se adaptará, pois acredita na ideia da língua comum a diminuir distâncias. As suas experiências fazem-no perceber das distâncias existentes e reage com surpresa.

Esse cruzar o oceano em direção ao Brasil, “uma emigração feliz”, nas palavras de Lourenço, mudando para um endereço solar, luminoso, vinha acompanhado da expectativa, se não da felicidade, de uma vida melhor, mesmo que nem sempre resultasse assim, como fica patente nas obras de Ferreira de Castro e de Miguel Torga.

Nestes dois exemplos, as personagens saem de Portugal premidas pela necessidade: elas vêm pobres e pobres retornam, mas conhecem um Brasil muito distinto do idílico. No caso de *A Selva*, de Castro, o narrador embrenha-se na selva para extrair borracha, com o objetivo de encontrar um sustento e pagar os custos da viagem. Mergulha em um Brasil ainda próximo daquele que deve ter existido em 1500, com índios belicosos, interessados em manter longe de suas terras os estrangeiros, um lugar onde apenas uns poucos fazem fortuna, aqueles que exploram os mais pobres. “Conheci Ferreira de Castro. Já era muito velhinho, mas falava da sua experiência no Brasil, da sua ida ao país ainda menino, com melancolia”, contou-me, durante uma entrevista em

sua casa, na cidade do Porto, o escritor Mario Cláudio que, por sinal, nunca esteve no Brasil, mas tem aqui parentes, irmãos da avó. “Nunca mais voltaram, extraviaram-se da família. Talvez morem em São Paulo ou no Rio”, conjectura. Migraram para ter uma vida melhor, mas o escritor não sabe se conseguiram. Imagina que sim (ou espera que sim).

No caso do romance *A criação do mundo*, de Torga, tem-se quase a repetição das mesmas condições: a do português pobre que emigra por absoluta falta de opção, deixando a sua família ainda muito jovem e partindo em direção ao desconhecido, ao Brasil que aparece como a derradeira alternativa. O narrador de Torga diferencia-se do de Castro pelo fato de aqui contar com parte da família de origem, mas na qual não encontra afeto. É no Brasil que o rapaz se torna homem, amadurece, retorna mudado e, por tempos, desenraizado, não sendo daqui nem de lá, um estrangeiro permanente.

Bem distinto é o país que recebe a escritora Alexandra Lucas Coelho, que vem munida de muitas leituras e, como ela mesma escreve em *Vai, Brasil*, madura e interessada em ver o máximo possível, viajando de Norte a Sul para tentar reunir elementos a fim de compreender este país:

Podemos chegar a alguns lugares sem saber nada. Já ao Brasil chegamos sempre com excesso de bagagem. Piadas, salamaleques, mal-entendidos de 500 anos. Sabemos o que achamos que sabemos, e não nos conformamos com o que acham de nós (COELHO, 2015, p. 17).

A narradora imparcial vai se afeiçoando ao que vê, mesmo que tente relatar com distanciamento. Profundamente curiosa, durante o processo de mergulho no Brasil, observa sentir-se cada vez mais portuguesa. O conhecimento adquirido acarreta a descoberta de si mesma e no reforço da própria identidade.

Anos antes de Lucas Coelho, a escritora Agustina Bessa-Luís fez um périplo pelo Brasil e descreveu suas impressões em *Breviário do Brasil*. Nesta obra, percebe-se um misto de fascinação e de crítica amorosa, todavia, uma crítica mesmo assim.

Na obra de Bessa-Luís, surgem reflexões da autora sobre o país e sobre os brasileiros, pensamentos estes extremamente interessantes, por serem uma mescla de olhar estrangeiro e de observação arguta de literata:

Não é a alegria que salva o brasileiro, mas essa força hercúlea que sobe do chão e o agarra, para que não sucumba. Uma força que é uma espécie de tristeza hereditária, notável até quando parecem divertir-se e quando troçam (BESSA-LUÍS, 2016, p. 16).

Para Bessa-Luís, os portugueses europeus que chegam ao Brasil serão sempre estrangeiros: “Nós somos demasiados débeis para este sol, esta claridade tropical, este segredo que resiste a maiores contradições” (BESSA-LUÍS, 2016, p. 16).

É como se, de alguma maneira mágica, os brasileiros se fizessem fortes e corajosos pela força do solo e do sol, ou seja, forças telúricas e místicas e, portanto, inexplicáveis. Ainda assim, parece-me uma visão bonita, muito literária, e que marca, de alguma forma, a incompreensão da distância entre Portugal e Brasil, também influenciada (por que não?) pelas diferenças climáticas e de personalidade dos povos, muito mais decisivas do que pelo afastamento causado por esses quilômetros de oceano.

Algo desta visão literariamente idealizada, eu pretendi colocar em Nuno, quando vem ao Brasil e por aqui transita, evidenciado através do choque que experimenta por se achar tão estrangeiro (chamam-no de gringo) em um país no qual devia se sentir próximo das suas origens. Surpreende-se, pois não esperava ser tão estranho, mas conforma-se com tal condição e, por fim, assume-se estrangeiro.

Procurei reunir algumas das impressões desse ser português que se encontra fora do seu espaço, que observa o outro lugar com olhos de estrangeiro e tenta compreender diferenças e semelhanças, demonstrando o quanto esse processo de busca acaba por se refletir na própria percepção do que ele é.

Nuno é um homem que se faz com o tempo, amadurecendo e ganhando corpo com o transcorrer dos anos. As errâncias pelo mundo muniram-no de experiências que contribuíram para ser quem ele é. As suas relações familiares também são pautadas pela situação de errante. É um curioso, um observador, mas não se interessa pela política, como o seu pai. O que acaba por interessá-lo – quando se decide a assumir a quinta em Portugal – é mesmo a terra, as vinhas e a fabricação do vinho.

Apenas quando se sente realizado profissionalmente, após dois relacionamentos mal sucedidos, que Nuno começa a pensar no futuro e reconhece o desejo de deixar o seu legado para um herdeiro. Contudo, até a concretização deste desejo, existe uma série de eventos e situações que o afastam do seu objetivo. Não se pode esquecer também de Alice, a outra personagem central, mulher muito diferente dele, artista plástica, brasileira, uma pessoa com quem, apesar das diferenças, Nuno estabelece um relacionamento.

Antes de tratar deles, é necessário tratar dela, de Alice.

Pelos olhos de Alice: a construtora de mundos diminutos

– De que tamanho você quer ficar? – perguntou.
 – Ah, eu não faço muita questão do tamanho – respondeu Alice rapidamente. – Só que a gente não gosta de ficar mudando assim o tempo todo, sabe?
 (CARROLL, 2009, p. 59).

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra são em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde artista e obra de arte têm seu nome, através da arte.
 (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

Um dos primeiros trechos que escrevi sobre Alice:

Antes da miopia, foi a sufocação, a impossibilidade de respirar. A primeira internação foi aos poucos meses de vida. Pouco peso, a máscara sobre o rosto, a sensação que me acompanha desde sempre, que é a do corpo vacilar, indeciso: vive ou morre?

Foram inúmeras internações, muitas crises de sufocação, o ar se recusando a sair dos pulmões. Tudo é ameaçador quando o próprio ar nos ameaça. Cresci febril e cianótica. Gosto da palavra, gosto da cor azul e da violeta e das cores que espocam diante dos meus olhos quando começa a crise. Sinto o medo instintivo da morte, mas aprecio as cores, os delírios, o som do meu peito povoado de gatos, os que nunca pude ter.

A minha vida foi encolhendo, meu mundo tornando-se pequeno. Primeiro, pela asma. Depois, pela miopia.

Por isso, as miniaturas.

O que sabia eu sobre Alice, desde o princípio:

- o seu nome;
- seria míope e asmática;
- seria artista plástica;
- trabalharia com miniaturas.

A referência à Alice, de Lewis Carroll, foi algo em que pensei ao começar, principalmente no que diz respeito à construção onírica da personagem de Carroll: a menina Alice sonha com mundos, elaborando-os a partir de referências reais mescladas ao incontrolável, um elemento constante no mundo dos sonhos.

Alice, minha personagem, é também uma construtora, alguém que tem a vida influenciada por fatores relacionados à saúde. Ela nasce prematura e, em decorrência disso, tem problemas de visão. Outro elemento importante: por ser de uma família de

asmáticos, acaba por desenvolver a doença, e esses dois fatores influenciam a sua formação como pessoa e nas escolhas pessoais e profissionais que realiza.

Assim, o cerne de Alice, a sua questão essencial, é o controle. Como nunca pôde disciplinar o próprio corpo, encontrou na expressão artística a forma de controlar e de estar. Além disso, Alice tem um talento raro, uma habilidade motora que permite com que esculpa e, por ser fácil para ela esculpir, opta pela miniatura: a obra de Alice é, assim, tão parte dela quanto a asma ou a elevada miopia, pois são condições que acabam por influenciar tanto a sua expressão artística quanto a sua maneira de estar no mundo.

Sempre desejei que a artista fosse Alice, a personagem feminina. Somente assim poderia explorar questões relativas à posição da mulher no mundo das artes. É sobre este ponto em particular que pretendo debruçar-me a partir de agora.

Um espaço todo seu:

as mulheres e as artes, significados, representações e espaços.

Art history always tells a story. The question is: How to tell a story? And how does telling the story affect my looking at and reading of the painting?
(HUSTVEDT, 2016, p. 9).

Uma mulher sabe muito bem que, embora um grande homem lhe envie os seus poemas, preze o seu julgamento, solicite suas críticas e tome seu chá, isso de maneira nenhuma significa que respeita suas opiniões, admira sua compreensão ou se recusa, apesar de lhe ser negado o espadim, transpassar-lhe o corpo com sua pena.
(WOOLF, 2014, p. 198).

Em 1922, o Metropolitan Museum adquiriu a obra: “Retrato de Mademoiselle Charlotte du Val d’Ognes”, atribuído então a Jacques-Louis David. O quadro recebeu elogios unânimes da crítica. André Maurois, romancista e ensaísta francês, descreveu-o como “um quadro perfeito, inesquecível”.



Figura 1: Retrato de Mademoiselle Charlotte du Val d'Ognes, 1801.

Foi perfeito e inesquecível até a descoberta da verdadeira autora. Sim, mulher, Marie Charpentier. Então, pelos idos dos anos sessenta, outro crítico assim se posicionou sobre a obra: “Ainda que seja um quadro muito atraente como elemento testemunhal do período, tem certos defeitos que um pintor do status de David nunca incorreria” (In: MAYAYO, 2019, p. 39).

Em 2017, numa visita a Tate Modern, em Londres, fotografei um cartaz com os seguintes dizeres:

As vantagens de ser uma mulher artista:

Trabalhar sem a pressão do sucesso;

Não ter de dividir espaço com homens;

Poder escapar do mundo da arte em um dos seus quatro empregos como free lancer;

Saber que a carreira pode decolar depois dos seus oitenta anos;

Ser constantemente lembrada que qualquer tipo de arte que fizer sempre será rotulado de feminina;

Não ficar presa a uma posição garantida de docência¹⁷;

Ver as suas ideias copiadas nos trabalhos de outros;

Ter a oportunidade de escolher entre trabalho e maternidade;

Não precisar engasgar com um daqueles charutos ou se preocupar com pingos de tinta em ternos italianos;

Ter mais tempo para o trabalho quando o seu companheiro a troca por alguém mais nova;

Ser incluída em revisionismos da História da arte;

Não passar pelo embaraço de ser considerada genial;

Ter uma foto sua numa revista de arte usando um disfarce de gorila.

Até então, eu não sabia quem eram as Guerilla girls, mas logo aprendi que era um grupo de mulheres responsáveis por iniciar um movimento cujo objetivo principal era chamar a atenção para a baixíssima representação de trabalhos de mulheres e minorias nas exposições e nos acervos dos museus. Na página oficial do movimento, encontra-se escrito: As Guerrilla Girls são um grupo de ativistas feministas. Usamos máscaras de gorila em público e utilizamos fatos, humor, imagens ultrajantes para expor vieses de gênero e étnicos, além de corrupção na política, arte, filme e cultura pop¹⁸.

Um dos mais conhecidos pôsteres do grupo mostra a fotografia de uma obra canônica, um nu feminino, mas com a cabeça da modelo coberta por uma máscara de gorila, juntamente com a seguinte frase: “As mulheres precisam estar nuas para entrarem no MET?” (o título foi modificado para se acrescentar os nomes de outros museus). E, a seguir: “menos de 5% dos artistas na seção de arte moderna são mulheres, enquanto 85% dos nus são femininos”.

¹⁷ No original: “tenured teaching position”, ou seja, uma posição assegurada da qual o professor não pode sofrer processo de demissão.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/>>. Acesso em: 27 de out. 2019.



Figura 2: Guerrilla Girls - material promocional, 1984.

O pôster acima é de 1984. O outro que vi e do qual ri bastante pela correção do que descreve – estava exposto em 2017, significando que pouco mudou em mais de trinta anos: as mulheres são mais representadas na condição de modelos do que como autoras de obras expostas nas paredes dos museus. Patricia Mayayo (2019) sintetiza muito bem o assunto, quando diz que a mulher é hipervisível como objeto representado e persistentemente invisível como sujeito criador.

As revisões históricas dos últimos quarenta anos estão recuperando o trabalho de algumas das mulheres criadoras apagadas da História da Arte “oficial”. Elas existiram em todas as épocas; Plínio, o Velho (23-79 d.C.) cita seis mulheres artistas no seu *Historia Naturalis*. Já na Idade Média, existem menções feitas a rainhas tapeceiras e, na Alta Idade Média, Bocaccio inclui algumas na sua compilação de mulheres ilustres, publicada em meados do século XIV. No entanto, o próprio Bocaccio afirmou, então:

Considerarei os feitos destas mulheres como dignos de elogio porque a arte é sem dúvida alheia às mentes das mulheres e estas façanhas não poderiam ter sido realizadas em uma grande dose de talento, que é normalmente escasso entre as mulheres (POLLOCK, 1988, apud MAYAYO, 2019, p. 48-49)¹⁹.

Mulheres artistas também se fizeram presentes durante o Renascimento, muitas delas sendo filhas de pintores e de escultores que podiam, por estes motivos, frequentar os ateliers de seus pais. Conforme Mayayo,

A maior parte das mulheres artistas entre os séculos XVI e XVII eram de famílias de pintores, em cujo seio podiam receber uma formação gratuita e ter acesso a telas, pigmentos e outros materiais que seriam de difícil obtenção de outras formas (MAYAYO, 2019, p. 30).

¹⁹ “He considerado los logros de estas mujeres dignos de alabanza – puede leerse, por ejemplo, em *De Claris Mulieribus* – porque el arte es sin duda ajeno a la mente de las mujeres y las hazañas no podrían haberse realizado sin una gran dosis de talento, que en las mujeres es normalmente muy escaso”. (Tradução da autora).

Este é o caso de Artemisia Gentileschi, nome, talvez, mais conhecido nos tempos atuais do que quando viveu. Durante séculos, o seu nome foi mais lembrado por conta de um escândalo do que pela sua obra: Artemisia foi estuprada por Agostino Tassi, um pintor que frequentava o atelier de seu pai. Como o agressor se recusou a casar com a filha, o pai acabou por denunciá-lo e houve um processo. No final, o violador foi condenado, mas a mácula do escândalo manchou a reputação da filha. Conforme Mayayo:

É surpreendente observar como a crítica tradicional enfrentou a violação da pintora e as peculiaridades de seu universo iconográfico: as figuras femininas de Gentileschi foram descritas, com frequência, como “masculinas” “monstruosas” ou “animalísticas”; sua propensão a pintar mulheres heroicas foi taxada de “irreverente” e atribuída a sua vida dissoluta e frequentes amores (MAYAYO, 2019, p. 33).

Mayayo chama a atenção para o fato de que a pintura de Gentileschi fugia aos esquemas tradicionais de representação da época – por exemplo, na obra “Susana e os anciões”, aparece a subversão do “modelo masculino” de representação da cena bíblica. A Susana, de Gentileschi, deixa clara a repulsa que os seus ofensores lhe causam. Além disso, ela ignora os estereótipos associados à ideia de pintura feminina: não é dócil, nem débil, nem delicada. Tudo isso fez com que a crítica, ora tentasse enquadrar a artista como uma mulher masculinizada, ora como hiperssexualizada, ou seja, uma mulher lasciva, o que não ajuda a perceber a qualidade técnica da sua pintura.

Tanto a Susana, de Gentileschi, como a Judith a cortar a cabeça de Holofernes, parecem-me maravilhosas. Melhor dizendo, parecem-me humanas e a elas voltei inúmeras vezes enquanto escrevia a minha ficção.



Figura 3: Susana e os anciões, 1610.



Figura 4: Judite decapitando Holofernes, 1611.

Como a história da arte é sempre revista, a posição de Gentileschi mudou. Uma prova da sua dimensão atual é que, em 2020, a National Gallery de Londres vai abrir

uma exposição para homenageá-la, exibindo 35 quadros seus. Na página da exposição, não existem menções à pretensa masculinidade das mulheres que retratou, nem são elencados detalhes da sua vida pessoal. Ao invés disso, a artista é descrita como excepcional, bem-sucedida profissionalmente, a primeira mulher a ser aceita na Accademia delle Arti del Disegno de Florença²⁰. Tomo aqui de empréstimo o primeiro quarteto de um soneto de Luís Vaz de Camões sobre a mudança:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,

Muda-se o ser, muda-se a confiança;

Todo o mundo é composto de mudança,

Tomando sempre novas qualidades.

Estes movimentos revisionistas, no entanto, têm limitações: muitas mulheres artistas não assinavam seus trabalhos, além do que, parte significativa deles se perderam por má conservação, ou aguardam avaliações em depósitos de museus.

Como alerta Siri Hustvedt, na epígrafe destacada na abertura do tópico, a história é uma narração e, portanto, há que se escolher qual parte e como contar a história da arte desenvolvida por mulheres. Existiram – e ainda existem – estudiosas a defender uma história da arte em separado, ou seja, exclusiva para as mulheres. No entanto, também há quem veja nesta posição um perigo maior do que benefícios.

A partir dos anos setenta, segundo Mayayo, houve uma tendência ao essencialismo, ou seja, ocorreu a tentativa de buscar uma “essência feminina” nos trabalhos feitos por mulheres, movimento este reivindicativo da importância do feminino, muito associado, como não poderia deixar de ser, ao movimento feminista. Pertencem a esta época os trabalhos de Judy Chicago e de Miriam Schapiro, assim como das alunas dos seus cursos de educação artística feminista na Fresno State College (atual California State University, Fresno) e no California Institute of Arts (CalArts) de Valencia, na Califórnia. Foram os anos da prevalência das representações vaginais ou de tudo que se relacionasse ao feminino e estivesse relegado ao universo privado das mulheres, como é o caso da menstruação, por exemplo. É famosa a instalação de Chicago cujo nome é *Menstruation Bathroom* (Banheiro da

²⁰ Disponível em:

<https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/artemisida?gclid=CjwKCAjwo9rtBRAdEiwA_WXcFhMfJc6QsnmwSBXSNJ0L01JpRJVPAIGHcLACN1wIYA02aeiz7Ft7bBoCZjYQAvD_BwE>. Acesso em: 7 de out. 2019.

Menstruação), no qual, em meio a um ambiente branco e limpíssimo, uma lixeira transborda de absorventes usados.



Figura 5: Menstruation Bathroom, 1972.

Houve quem discordasse desta busca por um essencial feminino. Para muitas pesquisadoras, esta ideia de que existiria um essencial em todo o trabalho de autoria feminina, não ajudava a explicar a arte de autoria feminina. Pior ainda: contribuiria às tentativas de reduzi-la. Mais importante seria “revelar como o próprio conceito de ‘feminilidade’ se construiu através da linguagem, da representação e da cultura” (MAYAYO, 2019, p. 109). Assim, a partir dos anos oitenta, inúmeras estudiosas se voltaram aos pós-estruturalistas franceses (Lacan, Derrida, Foucault) para tentar compreender como se dá a construção do conceito do feminino, também nas artes.

As revisões continuaram com o acréscimo dos trabalhos de Judith Butler, além de outros e novos questionamentos, porque, afinal, a posição da mulher e da arte produzida por mulheres, como fica evidente no cartaz das Guerrilla Girls que fotografei em 2017 em Londres, continua a ser considerada menor, assim como os espaços para exposições. O que acontece? Por que acontece? Talvez, possamos recorrer a uma mulher, uma escritora, para tentar entender esta realidade.

Em um trecho do ensaio “Um teto todo seu” (WOOLF, 2014) a escritora Virginia Woolf propõe a si mesma (e aos seus leitores) a seguinte pergunta? “Qual é o alimento com que alimentamos as mulheres enquanto artistas?”.

Até onde consegui depreender a partir das minhas leituras sobre a história da arte (e da literatura), as mulheres artistas foram constantemente subalimentadas.

Comecemos pelos gregos:

Aristóteles defendia que as mulheres eram frias e úmidas, enquanto os homens seriam cálidos e secos. Como o calor seria responsável pelo desenvolvimento, as mulheres não poderiam evoluir ao nível masculino.

Claro, Aristóteles não tinha conhecimento de fisiologia, no que era acompanhado por Juan Huarte, que defende ideia similar, mas em 1575. A ideia da inferioridade feminina encontra-se na citação de Boccaccio (quase do mesmo período) e se perpetua durante todo o Romantismo. O curioso é que, a partir de então, as características associadas às mulheres, tais como a impulsividade, a sensibilidade e a emotividade, passaram também a ser ligadas aos homens. Existiu uma inversão e as mulheres passaram a ser vistas como seres por demais racionais. Para Rousseau, inclusive, as mulheres careceriam de sensibilidade artística e de gênio: “suas criações são tão frias e bonitas como elas; tem demasiado engenho, mas lhes falta alma; são cem vezes mais razoáveis que apaixonadas” (In: BATTERSBY apud MAYAYO, 2019, p. 70).

Assim, a mulher criadora teria duas alternativas neste período: “[...] renunciar a sua sexualidade (convertendo-se em ‘homem’), ou seguir sendo ‘mulher’ e, portanto, abandonar o sonho de ser considerada genial” (MAYAYO, 2019, p.67).

Ou a alternativa ficcional de Virginia Woolf em *Orlando*: o homem que vive na condição masculina durante anos para transformar-se em mulher e viver séculos como uma, mas sem deixar de ser, de alguma forma, masculino em diversas situações. Talvez Orlando tivesse mais condições de compreender as mudanças nos pontos de vistas dos homens em relação ao gênio feminino. E, mais paciência: afinal, por ser uma personagem ficcional, Orlando vive centenas de anos. Ele/ela pode se dar ao luxo de esperar a mudança de paradigmas.

As leituras sobre a história da arte fizeram-me chegar a algumas conclusões, dentre elas:

- Nunca foi fácil ser artista;

– É preciso muito jogo de cintura para, como defende Mayayo, “negociar as diferenças”. Às mulheres não era permitido o ingresso em escolas de artes, nem aulas com modelos vivos? Pois bem, se tornaram retratistas, gênero considerado menor e, nele, atingiram renome, como, por exemplo, Sofonisba Anguissola ou Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun, a primeira, no século XVI na corte espanhola, e, a segunda, no século XVIII, na corte francesa.



Figura 6: Elisabeth de Valois segurando um retrato de Filipe II, Sofonisba Anguissola, 1561- 1565.



Figura 7: Autorretrato com chapéu de palha, 1782, Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun.

De qualquer maneira, a vida de artista é sempre difícil, pois, como alerta Woolf, “[...] Há a indiferença notória do mundo. Ele não pede às pessoas que escrevam poemas, romances e histórias; ele não precisa disso” (WOOLF, 2014, p. 77). O mesmo vale para todas as expressões artísticas, e a situação seria mais crítica ainda para as mulheres, pois elas foram vistas, desde o princípio, como inferiores, úmidas, frias, ou, então, muito quentes, emocionais em excesso, ou, até mesmo, excessivamente racionais. Às mulheres falta: espaço, tempo, liberdade e plenitude de expressão, o que acaba por repercutir na qualidade e na quantidade de seu trabalho artístico.

Na minha ficção, desejei abordar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas e as escolhas que precisam fazer a fim de prosseguir e, talvez, prosperar (nem que custasse anos de trabalho). Também por ser eu mesma mulher, por ter vivido na pele muitas das dificuldades, por ter sido obrigada a fazer escolhas difíceis e porque, afinal, “a ficção precisa se ater aos fatos, e quanto mais verdadeiros os fatos, melhor é a ficção – é o que dizem” (WOOLF, 2014, p. 28).

A vida de artista é sempre difícil, independentemente do gênero, mas homens, como bem destacam as Guerrilla Girls, não precisam (ou não costumam) fazer

escolhas quanto à ideia de ter filhos. E os filhos exigem cuidados, por anos. Além da necessidade de se dividir entre várias ocupações para poder viver, é mais difícil para as mulheres encontrar tempo para o trabalho, para a arte e para os filhos. É possível, claro que sim, mas o custo é alto.

Como Heidegger aponta, a obra é parte do artista, a sua intervenção no cerne da matéria. E a ficção que elaborei está, de certa maneira, impregnada de vivências e de pensamentos meus, assim como de vivências e de pensamentos de outras artistas sobre ser mulher e artista, sobre ser mãe (ou não) e ser artista.

Muitas dessas mulheres artistas falaram comigo. E eu as ouvi com atenção.

Camille Claudel

*“Caí em um abismo.
Do sonho que foi a minha vida,
isto é o pesadelo”.*
Camille Claudel.

Siri Hustvedt, no ensaio “My Louise Bourgeois” (Minha Louise Bourgeois), começa discorrendo sobre a apropriação de alguém, uma terceira pessoa, através do uso do pronome possessivo. A escritora deseja falar da “sua” L.B., ou seja, como ela vê e percebe a artista, como a traz para si, analisa e faz sentido à obra de Bourgeois. Afinal, o encontro com a arte é uma questão de percepção e a experiência da arte “é literalmente incorporada pelo e no observador” (HUSTVEDT, 2014, p. 25)²¹.

Utilizo aqui o mesmo recurso. A minha Camille Claudel tem o rosto da jovem Isabelle Adjani, que interpretou a escultora no cinema, no final dos anos oitenta. A história da sua vida é terrível e, talvez, seja justamente o conhecimento do que passou, um fator a tornar mais marcante a impressão que me foi causada pelo seu trabalho escultórico.

Rosa Montero afirma que Camille nasceu em um tempo e um lugar equivocados (ela nasceu em 1864, em Villeneuve, França) numa família burguesa. Se tivesse nascido

Um pouco antes poderia amparar-se no Romantismo e teria vivido mais livremente, como George Sand. Um pouco depois e teria participado da

²¹ “the perceptual experience of art is literally embodied by and in the viewer”. (Tradução da autora).

revolução dos anos vinte. Mas nasceu no seio de uma velha e estreita burguesia provinciana, numa época conservadora, grosseira e refratária a mudanças (MONTERO, 2019, p. 200)²².

Minha Camille Claudel tem um talento inato e começa a esculpir desde pequena, sem que houvesse passado por nenhum treinamento. É orgulhosa, extraordinariamente talentosa e bonita, segura de que irá triunfar, não em Villeneuve, mas em Paris. É a queridinha do pai, o que gera ciúmes na mãe e na irmã, as quais a detestam por ser diferente, por não querer se encaixar naquilo que se espera de uma mulher na sociedade daquela época.

Aos dezenove anos, na Paris de 1881, não pôde se matricular na Escola de Belas Artes, pois o ingresso de alunas era proibido (proibição que se estendeu até 1900), mas ela se inscreveu em uma academia particular, passando a dividir um atelier com mais três jovens inglesas. Em 1883, conheceu Auguste Rodin – então, com quarenta e quatro anos –, e foi trabalhar no atelier dele.

Tornaram-se amantes, mas ele nunca abandonou Rose, a mulher com quem já vivia há vinte anos. Durante este período, Camille assinou poucas obras, mas, hoje, pensa-se que a sua influência sobre o trabalho de Rodin foi significativa, pois o tempo de convivência com a amante acabou se tornando o período mais profícuo da carreira dele. Julga-se que as mãos e os pés das figuras da obra “As portas do Inferno” sejam de Camille, habilíssima escultora em mármore.

Eles permaneceram anos juntos. Enquanto a carreira dele decolava, a de Camille submergia; apesar de receber elogios de Rodin, muitos críticos a desprestigiavam: “uma revolução contra a natureza: a mulher de gênio”, disse um deles. Outros classificavam a sua escultura como viril.

Camille rompe com Rodin e tenta manter-se esculpindo, mas não encontra meios de se sustentar. Afinal, tinha sido expulsa de casa pelo escândalo de se envolver com um homem casado. Passa a trabalhar desenhando lâmpadas *art-nouveau* para uma indústria, vivendo de uma maneira cada vez mais miserável. O pouco dinheiro que ganha, usa para comprar mármore e manter-se ativa na escultura.

Em 1913, depois da morte do pai, foi internada pela família em um manicômio bem longe de Paris. Nunca mais sairia de lá. A mãe nunca a visitou, nem permitiu visitas que não fossem a do irmão, Paul Claudel, o poeta. A mãe também não admitia

²² “Un poco antes hubiera podido ampararse en el romanticismo y vivir y vivir más libremente, como George Sand. Un poco después habría pillado la revolución de los años veinte. Pero ella nació en el seno de una vieja y estrecha burguesía provinciana, y en la época más conservadora, cerril e inmovilista. (Tradução da autora).

que ela recebesse cartas, ou mesmo que pudesse escrevê-las. Camille morreu em 1943. Passou trinta anos encerrada num sanatório, cercada por doentes mentais, sem acesso a nenhuma atividade intelectual ou manual.

Doze anos depois, amigos tentaram recuperar o corpo e levá-lo para Paris, mas descobriram que ela tinha sido enterrada sem identificação em uma cova coletiva. “Todos esses maravilhosos dons que a natureza lhe outorgou não serviram para nada além de trazer-lhe a desgraça”, disse o poeta Paul Claudel a respeito da irmã.

Poucas obras suas são assinadas, muitas andam perdidas em museus menores. Há uma belíssima no museu D’Orsay, “A idade madura”.



Figura 8: A idade madura. Camille Claudel, 1895.

Há quem veja na obra a representação do triângulo entre Camille Claudel, Rodin e Rose: a jovem mendigando o amor do homem que a deixa, envolvido pelo abraço de uma velha; a mulher de joelhos, desesperada, e o homem que a abandona sem titubear.

Minha Camille Claudel é uma artista soberba que merecia o reconhecimento da sua genialidade em vida e não de forma póstuma. Infelizmente, não se trata de um caso único.

Georgia O'Keefe

*“Eu decidi começar de novo
– eliminar o que haviam me ensinado
– a aceitar como verdadeiro meu próprio pensamento”.*
Georgia O'Keefe.

Minha Georgia O'Keefe é, ao mesmo tempo, a mulher jovem e apaixonada que posa nua para o marido, Alfred Stieglitz, fotógrafo e dono da primeira galeria modernista de Nova Iorque, e a senhora cujo rosto circunspecto e curtido pelo sol do Novo México nada revela, esfíngico. Ainda pinta flores, mas, ao contrário do passado, quando pintava enormes flores cujos centros tumescentes pareciam vibrar, desta vez conjuga-as a crânios de animais, além de pintar os céus e as cores agrestes da paisagem do sudoeste americano.

É igualmente a mulher que, por vezes, trabalhava durante crises de enxaqueca fortíssimas e que colecionava pedras. Ainda que a própria artista tenha negado que suas flores fossem enormes símbolos eróticos – “quando as pessoas leem símbolos eróticos nas minhas pinturas, eles estão realmente falando das suas próprias experiências” (In: GRIFFIN, 2014, p. 49) –, alguns críticos insistem em sustentar a ideia de que a artista desejava que algumas das suas pinturas lembrassem vaginas: “O'Keefe desejava distinguir-se dos artistas homens seus contemporâneos produzindo pinturas que pareceriam sexualmente audaciosas e femininas” (GRIFFIN, 2014, p. 49).

A minha Georgia O'Keefe não acreditava em arte política, mas foi membro do grupo sufragista e defendeu a liberdade feminina: “Eu acredito na capacidade das mulheres em fazer a sua própria vida. Será maravilhoso quando as mulheres tiverem oportunidades iguais e o mesmo status que os homens e que isto seja visto como algo comum” (In: GRIFFIN, 2014, p. 60).

É a mulher que se recusa ser rotulada como uma pintora feminina, mas que se julga um exemplo para outras mulheres.

É a mulher que morre aos 98 anos como uma artista bem-sucedida e que diz: “Eu desejava que as pessoas fossem todas árvores. Assim, eu poderia apreciá-las”. Também é a pessoa quem diz: “Eu sei que não desejo tentar voltar a viver entre pessoas. Elas me cansam mais que qualquer outra coisa”.

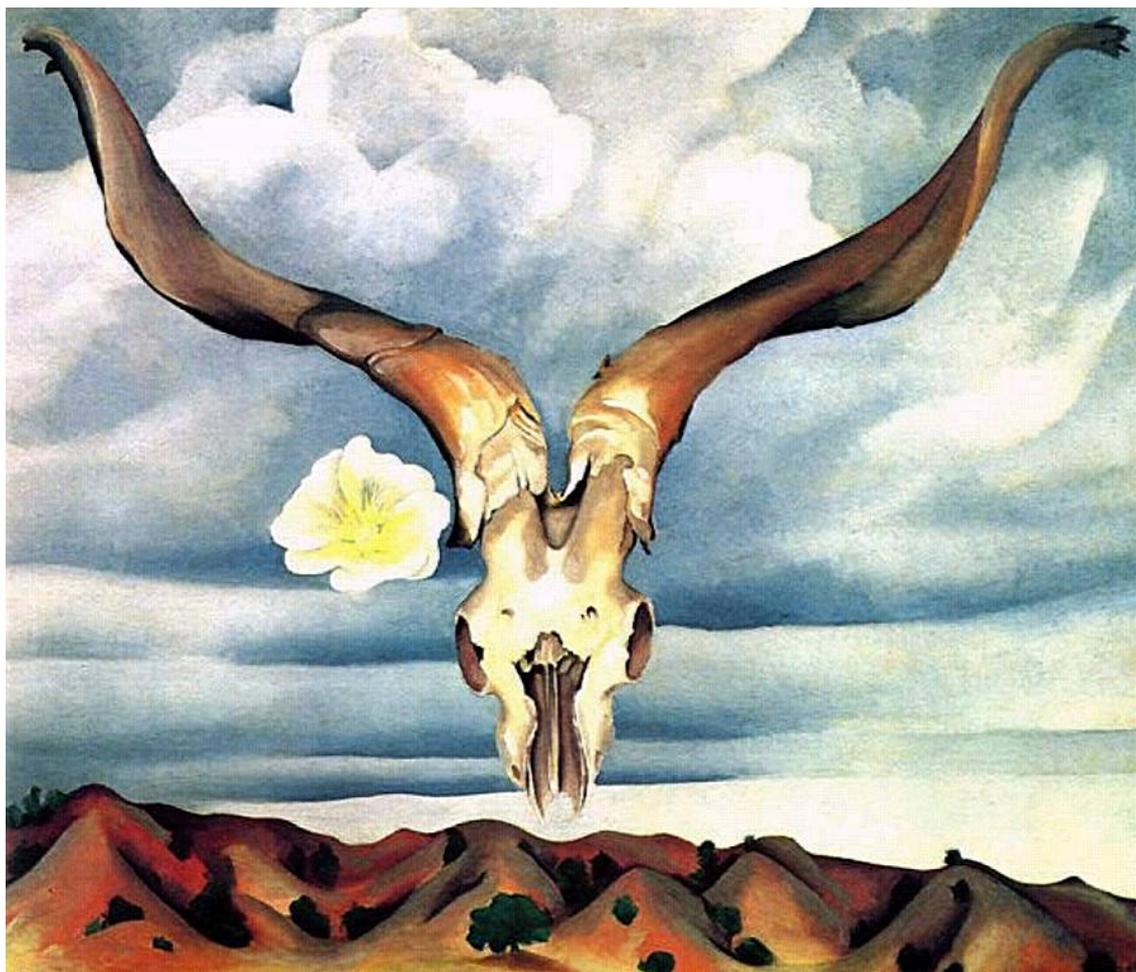


Figura 9: Ram's Head, White Hollyhock-Hills, Georgia O'Keefe, 1935.

Frida Kahlo

*"Pinto a mim mesma porque estou quase sempre sozinha e porque sou o tema que melhor conheço".
Frida Kahlo.*

Relutei em escrever sobre Frida Kahlo, e mais ainda a chamá-la de minha, como me referi às demais artistas. A principal razão é uma implicância com a imagem que se consagrou dela como um ícone feminista, algo com que particularmente discordo.

No entanto, li sobre ela, li suas cartas e também assisti, anos atrás, ao filme em que Frida Kahlo foi interpretada pela atriz mexicana Salma Hayek (e não me recordo de ter sido uma experiência marcante).

Nas cartas e no filme, Frida me pareceu obcecada por Diego Rivera, um homem que, aparentemente, exercia um fascínio irresistível sobre as mulheres e, mais do que todas, sobre Frida. No entanto, percebi também que ela foi mais do que isso; os detalhes da vida e os desastres que lhe sucederam fizeram-na muito interessante para ajudar-me a construir Alice, a personagem feminina em torno da qual meu livro orbita.

Frida constrói a própria imagem do seu nascimento: defende ter nascido em 1910, ano da revolução mexicana de Zapata e Pancho Villa, mas, na verdade, nasceu três anos antes. Dizia ter começado a pintar aos dezoito anos para espantar o tédio, logo após o terrível acidente que resultou em três fraturas na coluna, duas na bacia e treze em uma das pernas, além do ventre perfurado por uma barra que penetrou seu flanco e saiu pela vagina, mas era outro mito que a artista tinha criado, pois se encontrou um autorretrato realizado antes do acidente.

Pintou cerca de duzentos quadros e somente expôs por insistência de Diego, que a julgava melhor pintora do que ele próprio, então um famoso muralista. Casaram-se quando Frida tinha vinte e dois anos e ele vinte anos a mais. Separaram-se e tornaram-se a casar, mas sem que houvesse – durante este segundo casamento – relações sexuais entre os dois. Não se tornaram ambos castos, mas elegiam seus parceiros e mantinham relacionamentos paralelos.

“Frida era muito bonita. Mais que bela: era tremenda. Tinha uns olhos ferozes e maravilhosos, uma boca perfeita, sobrancelhas fartas e unidas e um buço respeitável”, diz Rosa Montero sobre a pintora mexicana (MONTERO, 2019, p. 170). Houve um momento em que raspou o buço e Diego ficou furioso. E Diego tinha um corpo que parecia irresistível para Frida, que adorava a sua barriga protuberante e os seus grandes peitos de mulher.

Frida passou longo tempo deitada na cama, em razão de doenças e machucados: quando teve pólio de criança e depois do acidente tenebroso, após suas mais de trinta cirurgias. Por isso, passava longo tempo sozinha e, assim, pintava a si própria. Sofria de dores terríveis, mas não se deixava abater: arrumava-se, penteava-se e tomava uma garrafa de conhaque (ao final da sua vida, duas), além de doses de morfina. Perdeu o pé e parte da perna para a gangrena e ansiou por filhos que nunca pôde ter: sofreu ao menos quatro abortos e guardava um feto mantido em formol no seu quarto de dormir.

“Sou a desintegração”, escreveu no seu diário. Morreu em 1953, mas tinha começado a se despedir do mundo anos antes, depois do acidente que a quebrou em

pedaços. Apesar disso, antes de morrer, em uma de suas últimas telas, escreveu na carne rosada de uma melancia que pintara: “Viva la vida”.

Em 2016, um dos seus quadros atingiu o valor de oito milhões de dólares em um leilão da Christie’s, em Nova Iorque. Quando Frida era viva, vendeu uma tela na mesma Nova Iorque por quatrocentos dólares.



Figura 10: Henry Ford Hospital, Frida Kahlo, 1932.

Louise Bourgeois

*“I do not remember feeling anything at the time.
I was just moving, moving on, you know.
You know, it’s very difficult to remember – even if it is
indispensable, to remember.
Memory has become so important to me because it gives me the
feeling of being in control,
in control of the past”
(STORR, 2008, p. 10).*

Minha Louise Bourgeois é uma mulher pequena, uma senhora com muitos anos às costas, mas nada dócil. Possui um olhar carregado de fúria e a sua voz também é assim. Ela fala com um interlocutor e não encara a câmera. Conta histórias da sua infância, em que a figura paterna é sempre criticada, destruída. Bourgeois destruiu a

figura do pai várias vezes, inclusive, em obras que levavam este título de forma explícita, tal como “A destruição do pai”. Curiosamente, a minha Louise falou a respeito do seu passado, do pai e da sua amante inglesa, além das brincadeiras dele que a humilhavam, somente após a retrospectiva do MoMA com as suas obras em 1982. “A destruição do pai” é de 1974.

Minha L.B. nasce em Paris em 1911, a segunda filha de um casal. O negócio da família é recuperar tapetes dos séculos XVII e XVIII para revenda. Por isso, na sua obra existe a forte presença de tecidos, costuras, e mesmo tapetes. Ela se casa e muda-se para Nova Iorque, o que explica o fato de sempre ter se considerado mais americana do que francesa.

Louise tem um casamento duradouro. Adota um filho e, pouco depois, acaba dando à luz a outro. Produz suas obras em casa e realiza uma exposição que tem algum sucesso, mas passa mais de trinta anos sem expor, reclusa, envelhecendo de maneira inexorável nos limites da domesticidade suburbana.

Há muita maternidade nas obras da minha L.B.: nos desenhos de uma série de 1940 surge uma mulher a parir um polvo e outra, grávida de muitas sementes (ou seriam seios?). Também merecem realce as instalações cujos títulos são “I do”, “I undo” e “I redo”, que foram expostas na Tate Modern entre 1999-2000: na primeira, uma mãe amamenta a sua criança; outra mãe, ereta, ladeada por um filho pequeno a pedir a sua atenção, enquanto jorra do seio da mulher uma quantidade absurda de leite; outra está sentada em uma cadeira enquanto o filho, ainda ligado à mãe pelo cordão umbilical, flutua no ar. E há, claro, as aranhas. A obra de L. B. está repleta de muitos seios, falos e esculturas que se assemelham a genitálias. L.B. era uma mulher sexual, que transbordava instintos e sensações, trabalhando sozinha durante mais de trinta anos, costurando e adaptando estes instintos e sensações às suas obras até ser reconhecida, quando já ultrapassava os setenta anos.

É esta mulher furiosa, de poucos sorrisos que diz:

Os curadores do Museu de Arte Moderna não estavam interessados na jovem mulher vinda de Paris. Não ficavam lisonjeados com a atenção dela. Não estavam interessados nos seus filhos... Eles queriam artistas homens e mais, artistas homens que não revelessem serem casados... Era uma corte. E os artistas bufões participavam com a intenção de entreter, de seduzir (In: HUSTVEDT, 2016, p. 32-33).

Os elementos domésticos, tais como: roupas, camas, armários e espelhos, estão igualmente presentes nas suas obras. Muitas vezes, inclusive, encontram-se enjaulados.

A jaula é sempre restritiva, punitiva, infernal. Neste ponto, lembro-me de uma obra de outra mulher francesa, Berthe Morisot.

Talvez seja difícil associar o trabalho da impressionista do século XIX com a artista visceral que foi L. B., mas há que se levar em conta a história, não da arte, mas a história escrita com H maiúsculo há pouquíssimo tempo.

No século XIX, as mulheres ainda não frequentavam academias de arte, não podiam andar sozinhas a determinadas horas do dia sem que fossem consideradas prostitutas. Poderiam pintar e tocar piano, claro, mas para se tornarem mais atraentes a futuros maridos.

Berthe Morisot foi uma mulher do século XIX. Era sobrinha-neta de Fragonard, ou seja, teve a sorte de nascer em uma família amante da arte e que permitiu, até certo ponto, que estudasse e produzisse. Recebeu a orientação de Corot, conheceu e estabeleceu uma relação de amizade e de troca intelectual com Manet e com Degas, participou de exposições, e, até mesmo, posou para Renoir. Como era esperado para uma mulher da sua época, casou-se com Eugène Manet, irmão de Édouard, mas continuou a produzir, dentro dos limites seguros do seu lar.

Enquanto outros impressionistas circulavam pelos teatros e pelas ruas de Paris, Berthe pintava a realidade doméstica: a casa, o jardim, a filha e, sim, uma gaiola. E aqui chegamos à ligação que pretendi fazer entre as duas mulheres francesas: Berthe pinta uma gaiola dourada e muito bonita, se é que pode ser bonita uma gaiola cujo objetivo é aprisionar, restringir.

Quando Berthe morre, apesar de ter deixado mais de 800 obras, foi escrito no seu atestado de óbito: “sem ocupação”. Na sua lápide, uma única inscrição: mulher de Eugène Manet.

Virginia Woolf defende que as mulheres aprendem com as suas mães. Assim, para mim, Louise, talvez sem se aperceber (ou, talvez, sim), olhando para trás, para o exemplo de Berthe, optasse por destacar na sua obra várias gaiolas domésticas. Não mais douradas, não mais bonitas. Gaiolas, pura e simplesmente.

Minha Louise Bourgeois foi uma artista bem-sucedida, que se deu o direito de ser ríspida, indelicada e furiosa, uma verdadeira prima-dona quando finalmente teve o seu talento reconhecido. Assim, ela purgou os anos em que foi solenemente ignorada. Não tinha vergonha de admitir que artistas desejam a atenção alheia de uma forma quase absurda, porque, afinal, uma obra apenas se completa se é vista, se é admirada:

“os artistas querem reconhecimento, querem publicidade, querem toda a espécie de coisas ridículas”.

Minha Louise Bourgeois é a mulher que, em 1974, aos sessenta e três anos, afirma de maneira taxativa: “Uma mulher não tem lugar no mundo das artes antes de provar que não vai se deixar eliminar”.

Ela venceu e foi a Louise Bourgeois consagrada pela crítica, ainda que somente ao final da vida. Isso talvez explique a fúria mal contida no seu corpo diminuto.



Figura 11: Detalhe da obra I redo, Louise Bourgeois, 2000.



Figura 12: Aranha, Louise Bourgeois, 1996.

Marina Abramovic

“A mulher que puxou o meu cabelo me deixou com tanta raiva que eu poderia tê-la matado. Ela não foi convidada a participar do meu jogo simbólico. Ela confundiu tudo. Porque eu não sou uma masoquista. Para mim, a dor e o sangue são apenas o meio de expressão artística. Foi uma ironia quando gritei que a arte deve ser bela. Nem a arte, nem a realidade são necessariamente belas”.
(ABRAMOVIC. In: WESTCOTT, 2015, p. 104).

Minha Marina Abramovic nasceu em 1946 na Iugoslávia de Josip Broz Tito, filha de pais comunistas de carteirinha, os quais determinaram que a filha comemorasse o aniversário no Dia da República da Iugoslávia durante toda a infância. Morou até os seis anos com a avó, Milica, uma mulher rica antes dos comunistas tomarem o poder. A avó chamava-os de “diabos vermelhos”.

Foi uma adolescente muito alta, que menstruou tardiamente e, sem saber do que se tratava, foi tomada pelo pânico de morrer de hemorragia. Ainda na adolescência, surgiram o desejo sexual – passou a masturbar-se, mesmo se sentindo culpada após – e a as crises de enxaqueca fortíssimas, herança herdada da mãe, com quem nunca conseguiu ter uma relação de proximidade.

Era jovem quando entrou na Academia de Belas-Artes de Belgrado e iniciou a sua carreira pela pintura. Adorava relatos de acidentes automobilísticos, a ponto de colecionar recortes de jornais em que aparecessem fotografias. Durante algum tempo, tentou reproduzir em pinturas aquilo que via nas fotografias.

Minha Marina Abramovic é uma jovem iugoslava cuja criatividade é sistematicamente sufocada pelo sistema social e político em que está inserida, presa em um país comunista, com pai e mãe comunistas e, pior ainda, heróis de guerra que nunca deixaram de dormir com as respectivas pistolas ao lado da cama. Ela deseja sair da Iugoslávia e transformar-se em uma artista internacional. Para tanto, busca o contato com galerias e museus europeus e americanos sem dominar o inglês, recorrendo a tradutores, enviando cartas todas escritas em letras maiúsculas, que deviam parecer disparatadas e que nunca foram respondidas.

Abramovic faz seu debut na performance em 1972, ainda em Belgrado. O trabalho intitula-se “Rhythm 10” e pode ser assim descrito:

De joelhos, Abramovic ligou um dos toca-fitas e estendeu a mão sobre o papel. Em seguida, apanhou a primeira faca da fileira de dez e começou a apunhalar repetidamente os espaços entre os dedos. Ela tinha uma inclinação para jogos perigosos. Como a roleta-russa, esse também possuía raízes eslavas: era uma brincadeira boêmia entre camponeses iugoslavos e russos. O ruído staccato da faca era pontuado de tempos em tempos pelos breves gemidos de dor, quando Abramovic errava e apunhalava um dos dedos. Cada vez que isso acontecia, ela punha de lado a faca ensanguentada e apanhava a próxima da fila. O sangue se destacava muito no papel branco. Ao infligir-se dez ferimentos – nenhum deles severo – e utilizar as dez facas, desligou o gravador e reproduziu o resultado. Em seguida, ouvindo a gravação, tentou replicar exatamente o mesmo ritmo, com os mesmos pontos de impacto sobre a mesma mão. Gravou a segunda tentativa em outra fita. Com uma concentração formidável, Abramovic conseguiu transformar os dolorosos acidentes da primeira rodada em um programa rigoroso para a segunda, apenas perdendo a deixa para se cortar em algumas ocasiões. Quando concluiu a segunda tentativa, rebobinou as duas fitas, apertou o play e deixou o palco com as fitas rodando simultaneamente – os ritmos das estocadas às vezes se sobrepondo (WESTCOTT, 2015, p. 72).

Foi o começo. Minha Abramovic adora ser o centro das atenções. Observando uma fotografia sua aos dezesseis anos, em uma foto das férias passadas na Ístria, percebe-se a sua força, a sua presença, mas ela não é apenas isso: tem o que dizer e quer dizê-lo. Diante de tamanho desejo de arte, as telas passam a ser insuficientes; ela opta em usar o seu corpo e não o poupa: corta-se, chicoteia-se, expõe-se nua, por vezes, e, em outras, não. Ela se expõe ao perigo e ao fogo, ainda em Belgrado, mas insatisfeita com a velocidade com que as coisas aconteciam ali. Ela queria mais:

Para Abramovic, a performance era, sobretudo, um meio de iniciar-se – e repetidamente – em um estado de consciência aguçado. Suas performances

eram traumas construídos que serviam como ensaios para a morte – e que, nesse meio tempo, faziam com que se sentisse mais viva (WESTCOTT, 2015, p. 80).

Ela prosseguiu sendo reprovada pela mãe, que não aceitava o seu trabalho. Saiu da Iugoslávia e conheceu Ulay, o homem com quem dividiria performances e a vida durante anos, realizando trabalhos que a tornaram famosa, tais como: “Art must be beautiful”, apresentado pela primeira vez em Copenhagen, em 1975; “Breathing in/ Breathing out”, de 1977, e “Imponderabilia”, de 1977. Marina e Ulay estiveram juntos durante treze anos, trabalhando intensamente, sempre a exigir mais e mais de seus corpos, até a performance final, em que percorreram toda a extensão da muralha da China:

Às auspiciosas 10h47 de 30 de março de 1988 (o ano do dragão), Abramovic pisou na cabeça do dragão, onde o passo de Shanhai emergia do mar Amarelo e começou a caminhar para o oeste. No mesmo momento, em outro fuso horário e na outra ponta do país, Ulay pisou na cauda do dragão na fortaleza do passo Jiayu, na província de Gansu, no deserto de Gobi, e começou a caminhar para o leste (WESTCOTT, 2016, p. 205).

O nome da performance era “Os amantes”. No entanto, quando terminaram o percurso em 27 de junho, já não formavam um casal. Ulay deixou Marina por uma mulher mais nova. Ela tinha 41 anos.

Marina reinventou-se e tornou-se o grande nome da performance mundial, ganhando o Leão de Ouro de melhor artista na Bienal de Veneza. Em seu discurso de agradecimento, afirmou: “Só me interessa por uma arte que possa mudar a ideologia da sociedade. [...] Uma arte comprometida apenas com valores estéticos é incompleta”.

Na mesma noite, ao caminhar por Veneza, foi aplaudida e várias vezes interpelada e cumprimentada por um público encantado com o seu trabalho. Foi a sua consagração: a adoração do público. E também conheceu o homem com quem viria a se casar em 2006, Paolo Canevari, de 34 anos. Marina tinha, então, 50.

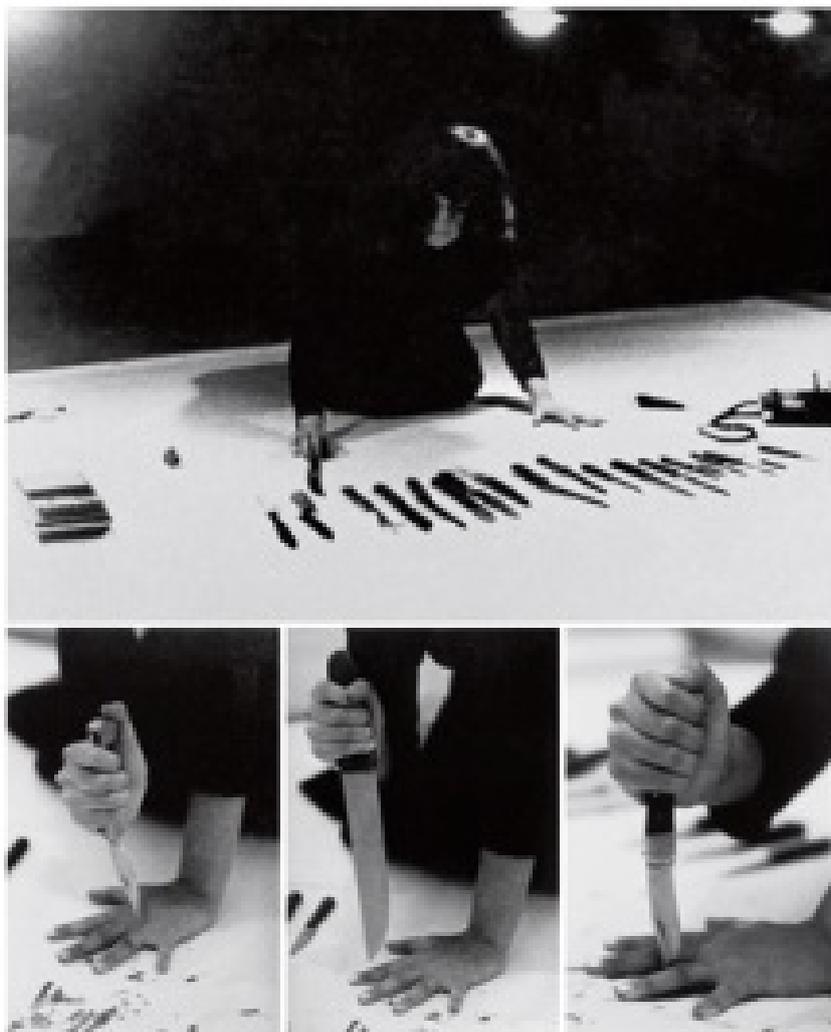


Figura 13: Rhythm 10, Museu de Arte Contemporânea, Villa Borghese, Roma, 1973.



Figura 14: Rhythm 0, 1975.

Harriet “Harry” Burden

“Eu antes tinha dois marchands; ambos me largaram, um depois do outro. O meu trabalho nunca tinha vendido muito e era pouco discutido, mas, durante trinta anos, eu servi de anfitriã a todos eles – os colecionadores, os artistas, os jornalistas –, um clube de dependência mútua tão ensimesmado e vaidoso que as identidades pareciam se confundir”.
(HUSTVEDT, 2014).

Harry Burden, como prefere (ou preferia?) ser chamada é uma mulher, uma artista, engendradora por outra mulher artista, Siri Hustvedt.

Antes de falar de Burden, cabe dedicar alguns parágrafos a Hustvedt, uma professora universitária com PhD em Literatura Inglesa pela Columbia University. Ela atua como Lecturer na Weil Medical School da Universidade de Cornell. É autora de seis livros, três coleções de ensaios e artigos de não-ficção. Em 2012, ganhou *The Gabarron International Award for Thought and Humanities*. Estuda artes, psicanálise, memória e neurociência. Apesar deste currículo respeitável, Hustvedt é geralmente lembrada por causa do seu marido, o escritor Paul Auster, mas deixemos Hustvedt discorrer sobre o assunto:

Eu sou mulher e casada com um escritor (Paul Auster), e, com muita frequência, vejo-me em situações que me forçaram a perguntar se eu enfrentava sexismo (consciente ou inconsciente) ou outra coisa. Era o jornalista chileno que insistia que meu marido havia “ensinado-me” psicanálise e neurociência, mesmo depois de eu haver esclarecido que isso não era verdade em absoluto, que meu marido tinha pouco interesse nestes assuntos, um sexista idiota ou apenas um homem que acreditava que seu herói literário era mais ou menos responsável pela educação da esposa? O homem não foi hostil, mas parecia surpreso em pensar que a mulher era melhor que o marido nestes assuntos. E que tal o respeitável editor francês que, após ler minha terceira novela, com um magistral aceno de mão disse “você deve continuar a escrever”? Estava ele sendo pomposo ou apenas condescendente? Em 2015, recebi a carta de uma fã, com rasgados elogios à minha novela *O mundo em chamas*. Nela, há dezenove diferentes narrações em primeira pessoa – homens e mulheres. Ela tinha várias questões, mas uma me deixou perplexa. Ela queria saber se meu marido havia escrito os trechos que diziam respeito a uma das personagens, Bruno Kleinfeld. Eu sei que me perguntou isso de maneira inocente, mas o que poderia querer dizer isto? (HUSTVEDT, 2016, p. 79-80).

No ensaio “No competition”, a escritora discorre sobre os motivos desse tipo de preconceito, que nem sempre é consciente, mas provavelmente resultado da construção de percepções, um aprendizado de gerações e gerações a disseminar preconceitos acerca das capacidades intelectuais femininas. Se regredirmos no tempo, como já fiz anteriormente citando Aristóteles e a sua hipótese da inferioridade feminina associada a

questões de temperatura e umidade, a qual, lembra-nos Simone de Beauvoir, “[...] perpetuou-se através de toda a Idade Média e até a época moderna” (BEAUVOIR, 2009, p. 40), lá está a ideia de inferioridade, da mulher como ser não totalmente desenvolvido. Assim, o fato de Boccaccio crer que o talento era algo raro entre mulheres não surpreende. Nem deveria, pois a ideia ultrapassou a Idade Moderna e, como fica evidente no depoimento e no ensaio de Hustvedt, segue viva até os dias atuais. O que temos são séculos e séculos de percepções equivocadas e de credices obtusas, muitas delas, alimentadas pela religião: quantas mulheres foram acusadas de bruxaria e queimadas vivas nas fogueiras da Santa Inquisição? Segundo Rosa Montero, apenas em alguns povoados alemães, o número girava em torno de seiscentas execuções anuais. Em Toulouse, na França, em apenas um dia, foram queimadas quatrocentas mulheres.

O preconceito está claro em obras literárias, como o *Fausto*, de Goethe: Margarida, a jovem apaixonada, acaba presa e condenada por haver assassinado o filho, um filho que não fez sozinha, decerto, mas que foi forçada a abortar sozinha. Podemos citar também o *Dr. Fausto*, de Thomas Mann: a mulher como um ser pérfido, mesquinho, estúpido, inferior. Não é de se admirar que exista um preconceito inconsciente, fazendo com que surja aquilo que os estudiosos denominam de “efeito aumentativo masculino” (*the masculine enhancement effect*), que não tem relação com anúncios duvidosos de aumento de pênis que abundam na internet, mas se refere ao efeito inconsciente de julgar e avaliar melhor um homem quando comparado a uma mulher.

Vários estudos comprovam este fato. Em 1968, estudantes universitárias foram chamadas para avaliar os ensaios de dois estudantes: John T. McKay ou Joan T. McKay. O texto era o mesmo, mas quando a autoria era atribuída a um homem, o ensaio era melhor avaliado. Em 2012, foi realizado um experimento semelhante na Universidade de Yale. Dois estudantes de doutoramento se ofereciam para uma vaga de pesquisador. Os currículos foram avaliados por 127 professores catedráticos. Em uma escala de 1 a 10, John, o candidato homem, recebeu pontuação superior à de Jennifer, a candidata mulher. Entretanto, os currículos eram idênticos. Como explicar isto, se não graças a este preconceito inconsciente?

Então, Hustvedt, a escritora, professora universitária, que é seguidamente confrontada com questões sobre a produção, influência ou interferência do marido em seu trabalho, escreve um romance com dezenove diferentes narrações em primeira pessoa e, dentre elas, a voz de Harry.

Para começar, o nome masculino: Harriet deveria ser Harry, acredita, porque seu pai desejava um filho homem, mas tem uma filha. Harry é uma mulher muito alta, exuberante e cheia de talento, mas que não consegue, pelo menos nos anos de sua mocidade, espaço no ambiente artístico nova-iorquino, mesmo se casando com um importante marchand. Ela passa trinta anos como mãe e como esposa, recebendo em casa artistas cujos trabalhos – muitas vezes – deplora. Isso até ficar viúva.

Então Harry se liberta e torna a criar. Está com sessenta anos, sabe que não tem muito tempo de vida e deseja, com fervor, o sucesso e o reconhecimento que julga merecer. Como conhece muito bem o ambiente artístico, depois de passar anos nos bastidores, elabora um plano: vai usar homens para assumirem seu trabalho como se fossem deles.

O plano começa bem, mas termina mal; o último desses homens, um sujeito fascinante, mas perigoso, logra-a, engana-a, desmerece-a. Ninguém acredita que o trabalho assumido por um homem tido como genial pudesse ser da sexagenária, estranha e desagradavelmente ambiciosa Harriet. Afinal, uma mulher da idade dela, viúva e rica, deveria estar cuidando dos netos.

Harry começa a morrer; tem um câncer que a destrói, mas, talvez, o câncer tenha começado muito antes, quando foi a filha não desejada, a esposa apagada, a artista não reconhecida. Diferentemente de Louise Bourgeois, que Hustvedt assume como sendo uma de suas inspirações para criar Harry, a personagem não consegue provar que não vai se deixar eliminar.

Talvez, o final seja um pouco emocional – mas um parênteses se faz necessário: por que a literatura não pode ser emocional? Por que a emoção não pode transbordar da prosa, assim como transborda da vida, tantas e tantas vezes? – Talvez, o final seja carregado de emoção, porque, afinal, Harry está agonizando, derrotada pelo câncer, e se despede da família. Como não ser emocional ao sentir que o tempo se esgota e torna-se inevitável dizer até nunca mais? Ao se despedir da neta, ela luta e reúne todas as forças para dizer à menina: “Lute por si mesma. Não deixe ninguém forçar você a fazer nada. Ouviu bem?”.

Virginia Woolf afirmava – e já é a segunda vez que torno a ela e a esta citação – que as mulheres aprendem com as suas mães. Harriet – “Harry” – aprendeu com Louise Bourgeois, Berthe Morisot, Georgia O’Keefe, Frida Kahlo, Camille Claudel, Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, e outras tantas antes delas e depois. E eu? Eu aprendi com todas elas, minhas mães, assim como Siri Hustvedt, Simone de Beauvoir,

Virginia Woolf, Emily Dickinson, Emily Brontë, Jane Austen, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Ana Ahkmátova, Lygia Fagundes Telles, Cecília Meirelles, Clarice Lispector, todas as mulheres que li e cujas obras admirei em museus, em fotografias, em livros. Delas me nutri, mas jamais poderia deixar de mencionar a minha mãe, a primeira fonte de estímulo e de aprovação, que me trouxe ao mundo e me fez acreditar que eu podia escrever, que deveria escrever, a mãe que escreveu as minhas primeiras histórias quando eu, uma menina cheia de ideias na cabeça, não dominava ainda a escrita.

Devo a todas estas mães a escrita que apresento aqui, mas, em especial, à minha mãe biológica, cuja vida foi abreviada de maneira brutal. A ela, minha mãe, devo tudo: devo a vida, devo a escrita.

Assim, Alice, minha personagem, é uma leitora destas mulheres e de outras mais, como na acepção de Virginia Woolf; alguém que olha para as suas mães, mas não para a biológica, com quem não se sente conectada, mas para a avó, uma artista frustrada, que acompanha, compreende e estimula a menina Alice.

A relação entre estas três mulheres – Alice, sua mãe e sua avó – é complexa, existindo grande dificuldade de comunicação. Alice considera a mãe uma mulher insípida, desinteressante, presa a um casamento insatisfatório, mas nunca chega a confrontá-la a respeito. Ela simplesmente rechaça o modelo de casamento existente entre seus pais.

Alice vê a maternidade como um fardo, imaginando ter sido um peso para a sua mãe, e esta constatação a desconforta. De certa maneira, Alice repete um desconforto que existiu entre a sua mãe e a sua avó; a mãe de Alice não compreendia a forma de ser e de estar da sua mãe e desejava alguém “normal”, que cuidasse da cozinha e da roupa. A filha foi incapaz de perceber – na mãe – as suas frustrações intelectuais e apenas descobre que ela escrevia depois de sua morte. Também há a relação de Alice com a avó, Ada. É nela que a personagem encontra uma forma de espelho, pois a avó a estimula a seguir a carreira artística. Inclusive, é a avó Ada (a mãe não recebeu sequer um nome) que Alice esculpe e representa como o seu suporte.

Desde muito cedo, Alice aprende a não confiar no próprio corpo, em função da asma e da elevada miopia. Também não se sente acolhida na sua família nuclear, recorrendo à compreensão irrestrita da avó. É esta mesma avó que descobre o seu talento e que a ajuda a burilá-lo. A personagem descobre que deseja ser artista e viver

como artista, pelos exemplos contrários do que percebe em sua casa, do que depreende que foi o casamento da avó, sabe que não deseja uma família, não pode prender-se a ninguém, pois isso iria tolher a sua verve artística.

Desejei que a minha personagem tivesse uma visão muito crítica sobre a sua posição no mundo – como mulher e como artista – e que possuísse ambições equiparáveis ao seu talento. Eu não a queria humilde, nem boazinha. Lembrei-me sempre de uma afirmação de Siri Hustvedt no seu ensaio “No competition”: “Para serem aceitas, as mulheres precisam compensar a sua ambição e força sendo boazinhas” (HUSTVEDT, 2016, p. 81).

Alice não é boazinha. Ela é talentosa, ambiciosa, e joga com as armas que tem. Aproveita-se de uma relação afetiva com um homem influente para conseguir o seu objetivo de sair do país para uma residência artística. Ela não percebe o seu jogo como algo errado, mas como uma etapa natural no seu desenvolvimento como mulher e como artista.

Alice envolve-se com Nuno por acaso, deixando-se levar por comodidade. Ele é um homem interessante e não a tenta dominar, nem representa ameaças à sua carreira. Com o tempo, o relacionamento torna-se mais próximo. Alice já tem uma carreira sólida e ele, também; ela perdeu a referência afetiva da avó e, de certa forma, transfere-a para a mãe de Nuno, uma senhora afetada pela demência, incapaz de vínculos afetivos permanentes.

A circunstância que os mantém juntos talvez aconteça pela pouca disposição de ambos em desenvolver vínculos afetivos permanentes, até que o acaso surge e perturba a harmonia entre os dois. Temos, então, o conflito entre as duas personagens.

6. Alice e Nuno: encontros e desencontros

Nuno e Alice encontram-se e se aproximam pelo acaso de falarem o mesmo idioma (o mesmo sem ser o mesmo) e passam a ficar juntos e, além disso, porque lhes é conveniente.

Nenhum dos dois empenha-se em fortalecer o elo ou rompê-lo; Nuno saiu de um segundo casamento e administra seu negócio em Portugal. É um homem que passou parte da vida sem saber o que queria até descobrir, por acaso, a sua paixão pela fabricação de vinho. Assim que detecta este interesse, Nuno parte para a ação: estuda o

negócio, visita regiões produtoras e assume a administração de uma quinta de propriedade da sua família. “A motivação vem materializada em objetivos concretos”, alerta-nos o professor Assis Brasil (ASSIS BRASIL, 2019, p. 106). Para Nuno, durante muito tempo, a quinta é a “menina dos seus olhos”. É só quando se aproxima da sua quinta década de vida que ele começa a pensar no futuro do seu negócio e no quanto gostaria de deixar o seu legado para um herdeiro.

O objetivo de vida de Alice é ser uma artista bem-sucedida, tendo pautado toda a sua vida neste sentido: participou de residências artísticas, mudou-se para outro país, trabalha muitas horas por dia. Para ela, ser artista consagrada não combina com a ideia de uma família. Ela se percebe como uma pessoa egoísta e tenciona continuar vivendo assim, ainda que aceite dividir temporadas junto a Nuno na propriedade deste em Portugal.

Então, acontece uma gravidez e Alice fica transtornada. Todas as suas experiências e vivências associadas à maternidade e ao mundo das artes retornam e ela fica sem saber o que fazer; ao mesmo tempo em que deseja seguir sozinha, reluta em tomar uma decisão assertiva. O seu corpo acaba por decidir, selando, assim, o destino das duas personagens. O conflito se resolve com a ruptura entre ambos.

A história, no entanto, não termina com o fim do relacionamento. Cada uma das personagens prossegue nos seus caminhos em separado, ambas buscando atingir os próprios objetivos. Conseguem e, de certa forma, pacificam-se.

Então, reencontram-se e ocorre um acerto de contas.

Este é o conflito central entre as duas personagens, o que resulta no ápice da história do relacionamento entre ambos. No entanto, alguns conflitos intermediários surgem com o desenrolar da narrativa. Porque, afinal, “as narrativas crescem por arborescência, como as plantas. A partir de cada ramo, outros ramos se vão acrescentando, bifurcando-se” (CARVALHO, 2014, p. 112). Nuno tem uma série de questões pessoais para lidar, tais como, a sua sensação de pertença a uma cultura e a sua relação com Portugal e com seus pais, bem como a sua forma de se relacionar com as mulheres. Todos estes conflitos intermediários acabam por influenciar no homem que ele é ao conhecer Alice.

O mesmo acontece com ela: Alice é uma artista de imenso talento com uma relação conflituosa com a própria família – no caso, pai e mãe –, possuindo uma espécie de dependência afetiva com a avó. A fim de realizar as suas aspirações profissionais, ela relega a um segundo plano os vínculos afetivos até ser confrontada com uma situação

em que seu corpo, que já a havia traído com a asma e a miopia, novamente lhe apresenta um dilema e ela se descobre grávida. Ela descobre-se mulher, para além da artista, e teria de fazer uma escolha.

7. Sobre escrever e sobre as viagens

No item de número cinco, afirmei que a construção das personagens guarda semelhanças com uma viagem, ou seja, com o sonho da viagem e com o seu planejamento (a viagem inicial que acontece pela leitura, conforme acredita Onfray), um ciclo que terminaria, de certa maneira, com a sua realização.

Eu fiz a viagem. Nunca fui uma viajante das mais organizadas. Por alguma falta de razão, ou talvez elementos de absurdo, nunca consegui preparar-me para viagens, além da feitura de uma mala. Chego a comprar guias, mas acho a leitura deles aborrecida e não avanço. Posso fazer alguma pesquisa a sites e blogues, mas nunca vou a fundo. Não me torno especialista com antecedência, à distância.

Talvez, me agrade o inusitado, a surpresa, a descoberta ocasional. Talvez, pense que a viagem a um lugar desconhecido seja mais instigante quando todos os caminhos são absolutamente novos.

Estive em Portugal algumas vezes. Na primeira, por apenas duas noites. Palmilhei a capital portuguesa até as raias do colapso físico. A topografia da cidade, a arquitetura, as cores do céu e do Tejo emocionaram-me quase às lágrimas. Ajudou também a noite insone no avião, mas foi o princípio do meu enamoramento com o país, que começou muito antes, literariamente, em especial, graças aos livros de Eça de Queirós da biblioteca do meu pai.

Voltei algumas vezes e deixei de contar as tantas viagens até lá. O primeiro percurso que gosto de fazer ao chegar a Lisboa é seguir pela Rua Augusta em direção à Praça do Comércio e, dali, até as colunas que emolduram a escadaria que leva ao Tejo. É quando sinto que cheguei: encontro-me à entrada de Lisboa, recebendo do rio as boas-vindas e os versos de *Lisbon Revisited* do Fernando Pessoa inevitavelmente afloram aos meus lábios: “Outra vez te revejo Lisboa, Tejo e tudo”.

Outra vez te revi, Lisboa, Tejo e tudo, mas segui para Coimbra, onde estive durante quase seis meses, a partir de abril de 2019, como parte das exigências do doutorado-sanduíche. Já tinha estado em Coimbra, mas não me passara pela cabeça a

possibilidade de viver por lá. Vivi. Passei a residir ao lado da penitenciária de segurança máxima, o que não deixava de ser irônico. Disseram-me que ali estavam alguns dos criminosos mais perigosos de Portugal. Pode ser que fossem perigosos, mas com certeza eram muito silenciosos, de modo que tive toda a tranquilidade para ler e escrever.

Fui a Portugal para cumprir a última parte da minha viagem: a construção da minha personagem masculina. Tinha o objetivo de conhecer o país de onde ele viera, assim como a realidade histórica/política/social/cultural que serviria de subsídios para dar a Nuno uma estrutura, uma ossatura.

Palmilhei Lisboa, Coimbra e o Porto, até as raias do colapso físico. Também visitei outras cidades, de Viseu a Évora, passando por Braga e Guimarães, em parte de carro ou trem, mas dou preferência aos pés, pois acredito que apenas é possível conhecer uma cidade ao percorrê-la assim: com as solas dos sapatos. Gastei as solas de dois pares de sapatos e tive a sensação, por vezes, de escutar os vários ossos que compõem os pés a trautear reclamações. Ignorei-as.

Estive na Torre do Tombo, passei muitas horas sobre algumas das centenas de pastas dos arquivos que compõem o espólio daquele que foi o homem mais poderoso de Portugal durante quase cinquenta anos: António de Oliveira Salazar.

O tanto de história que há ali! Os registros dos agentes da PIDE a seguir o General Delgado por todo o lado até os últimos momentos, quando é eliminado (Lobo Antunes ficcionaliza o assassinato em *O manual dos inquisidores*); os registros dos movimentos de opositoristas e intelectuais; as incontáveis cartas de embaixadores; o sem número de cartões de aduladores a pedir favores, tudo isso meticulosamente arquivado, em ordem cronológica, durante quase cinquenta anos.

Não posso deixar de lado os livros que li, sobre a história de Portugal e a história do salazarismo e dos seus apoiadores, como Cecília Supico Pinto, a personagem histórica na qual fui buscar subsídios para construir as personagens da mãe e do pai de Nuno.

Mulher bem educada e culta, amiga particular do Presidente do Conselho (e também de Sophia de Mello Breyner Andresen), Cicinha foi a fundadora do Movimento Nacional Feminino, defensora do Portugal imperial, que viaja à África várias vezes, que inclusive pega em armas, e que vê, na África, aquilo que desejava ver, ao invés de uma realidade brutal e violenta. É ela que reúne fundos para as famílias dos soldados e que envia discos com músicas típicas portuguesas aos rapazes que servem na África; pasmos, os soldados não sabem o que fazer daquilo, de modo que jogam os

discos para o alto e dão risada. Cicinha deve ter sido também uma das mulheres a quem se refere o narrador de *Os cus de Judas*, quando diz:

As senhoras do Movimento Nacional Feminino vinham por vezes distrair os visons da menopausa distribuindo medalhas de Nossa Senhora de Fátima e porta-chaves com a efigie de Salazar, acompanhadas de Padre Nossos nacionalistas e ameaças de inferno bíblico de Peniche, onde os agentes da Pide superavam em eficácia os inocentes diabos de garfo em punho do catecismo (ANTUNES, 2010, p. 17).

Li sobre o 25 de abril, nos livros de história e nos livros de ficção, e estive no país no dia 25 de abril de 2019. Presenciei os cravos espalhados pelas ruas, as pichações em alguns prédios nas cercanias da universidade a recordar do passado – já se foram 40 anos e os jovens que marcam as paredes com spray não eram nascidos, não sabem como foi viver sob o tacão do professor Salazar. Conversei com portugueses e imaginei como deve ter sido, para aqueles que viveram durante o período ditatorial, acordar no dia em que a ditadura ruiu, caiu de podre, velha e ultrapassada.

Não, não vivi esta época, mas pude imaginá-la, pude mergulhar nela ao ler os arquivos de Salazar, ao ler Lobo Antunes, Cardoso Pires, Lídia Jorge, Almeida Faria, Maria Velho da Costa, Sophia de Mello Breyner Andresen.

Foi embebida dessa atmosfera que a história de Nuno e de sua família foram se revelando a mim. Escrevi a história até terminá-la e a viagem da criação ficcional chegou ao fim; as personagens se desenvolveram, criaram ossos, nasceram na minha ficção.

Mas não foi só: também Alice foi se modificando e criando uma fisionomia, passando a desenvolver a sua personalidade, os seus gostos e as suas decepções. Foi assim que se aperfeiçoou a Alice que eu desejava, brasileira e artista plástica, que nasceu em São Paulo, filha de um casal de classe média. Como eu pude viajar e estar longe, longe da vida de obrigações que levo no Brasil, foi muito mais conveniente mergulhar na ficção, que aos poucos se erguia de dentro da minha imaginação.

As minhas personagens puderam surgir porque tive todo o tempo para mim, para as minhas leituras e reflexões, pois não precisei me dividir para cumprir outras obrigações que não as académicas e, assim, pude viajar por Portugal, pesquisar na Torre do Tombo, ler vários livros pelas horas que me apetecessem.

Eu tive um teto todo meu e uma renda toda minha. E que privilégio. Que privilégio!

Foi dessa maneira que terminaram as minhas duas viagens: a de conhecimento das minhas personagens e a de meu próprio conhecimento interior, pois toda a escrita nos modifica. Somos outros ao finalizar uma história, assim como somos outra pessoa ao retornar para casa. Quero crer que chegamos ao final melhores, mais sábios. É a minha busca, ao menos.

Com a finalização da narrativa e deste ensaio teórico, dou também por finda outra viagem, a que começou há quase quatro anos, quando ingressei no programa de doutorado da PUCRS.

Foram belos anos, anos de formação, que vivi com intensidade e entusiasmo; eu, que já levava mais anos de vidas às costas que a maioria dos colegas, feliz em poder estudar, escrever, aprender. É um grande privilégio e posso hoje dizer (permitam-me usar o inglês aqui, pois acho a frase mais sonora na língua inglesa que na portuguesa): “It’s been a hell of a ride!”

Obrigada.

Referências

- ALLOTT, M. *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Editorial Seix Barral S. A., 1965.
- AMARAL, Ana Luísa. Entrevista realizada em 25 de junho de 2019.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos Exemplares*. Porto: Assirio & Alvim, 2015.
- _____. *Obra Poética*. Porto: Porto Editora, 2015.
- ANTUNES, Antonio Lobo. *As Naus*. Alfragide: Leya, 1998.
- _____. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- _____. *Manual dos inquisidores*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1996.
- ASSIS BRASIL, Luiz. Antonio de *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUSTER, Paul. *Diário de Inverno*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance I: da vida à obra*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: conversações com Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Breviário do Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAGA, Rubem. *Carta ao Rei D. Manuel, de autoria de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2015.
- BRITO, Regina Pires de. Sobre lusofonia. *Verbum Cadernos de Pós-Graduação*, USP. n. 5. 4-15, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAPINHA, Graça. Ficções credíveis no campo das identidade(s): a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 103-146, 1997.
- CARDOSO PIRES, José. *Alexandra Alpha*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- _____. *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- CARROLL, Lewys. *Alice no país das maravilhas*. Tradução: Nicolau Savcenko. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- CARVALHO, Mario de. *Quem disser o contrário é porque tem razão*. Lisboa: Porto Editora, 2014.
- CASTANHEIRA, José Pedro. CAEIRO, António. VAZ, Natal. *A queda de Salazar: o processo do fim da ditadura*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- CASTELLO, José. CAETANO, Selma. (Orgs.) *O livro das palavras: conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom*. São Paulo: Leya, 2013.
- CASTRO, Ivo. As políticas linguísticas do português. *XXV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística* (65-71). Porto: APL, 2010.
- CLAUDIO, Mario. *Os Naufrágios de Camões*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2016.
- CLAUDIO, Mario. Entrevista realizada em 19 de agosto de 2019.
- COELHO, Alexandra Lucas. *Vai, Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos*. Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COUTO, Mia. Perguntas à língua portuguesa. In: *CIBERDÚVIDAS DA LÍNGUA PORTUGUESA*. 11 de abr 1997. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/perguntas-a-lingua-portuguesa/118>>. Acesso em: 26 de ago. 2019
- DA COSTA, Maria Velho. *Lucialima*. Lisboa: Edições "O Jornal", 1983.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Tradução: Maria Hermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução: Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FARACO, Carlos Alberto. Lusofonia: utopia ou quimera? In: *Linguística histórica, história das línguas e outras histórias*. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/32788255-Lusofonia-utopia-ou-quimera-lingua-historia-e->

politica-carlos-alberto-faraco.html>. (31-50). Salvador: EDUFBA, 2012. Acesso em: 5 de jul. 2019.

GARRETT, Almeida. *Camões*. Porto: Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, 1854.

GILGAMESH. Gilgamesh, versão de Pedro Tamen do texto inglês de N.K. Sanders. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa: Nova Veja Editora, 2016.

GRIFFIN, Randall. *Georgia O'Keefe*. New York: Phaidon Press Limited, 2014.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel e António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOMERO. *Iliada*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HUSTVEDT, Siri. *O mundo em chamas*. Tradução: Ana Ban. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A woman looking at men looking at women*. New York: Simon & Schuster, 2016.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução: Daniel Piza. Osasco: Novo Século Editora, 2011.

JORGE, Lídia. *Os Memoráveis*. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

JORGE, Lídia. Entrevista realizada em 7 de setembro, 2019.

JUDT, Tony. *Pós-guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Tradução: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KEATING, Vallandro. & MARANHÃO, Ricardo. *Caminhos da conquista: a formação do espaço brasileiro/ concepção e desenhos Vallandro Keating; pesquisa e textos Ricardo Maranhão*. São Paulo: Editora Terceiro Selo, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O Labirinto da Saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

MACEDO, Helder. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Editorial Presença, 2017.

MARINHO, António Luís. CARNEIRO, Mário. *1975: o ano que terminou em Novembro*. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2015.

- MATOS, Maria. Vitalina. *Obras completas de Luiz Vaz de Camões I volume Épica & Cartas*. Silveira: E-Primatur, 2017.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- MENESES, Filipe Ribeiro. *Salazar: biografia definitiva*. São Paulo: Leya, 2011.
- MONTERO, Rosa. *Nosotras: Historia de mujeres*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.
- NAIPAUL, V. S. *Ler e escrever*. Tradução: Rogério Galindo & Sandra Maria Dolinsky. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.
- ONFRAY, Michel. *Teoria à viagem: uma poética da geografia*. Lisboa: Quetzal, 2019.
- ORWELL, George. *Dentro da Baleia e outros ensaios*. Tradução: José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PEREIRA, Bernardo Futscher. *Crepúsculo do Colonialismo: A Diplomacia do Estado Novo (1949 - 1961)*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: antologia poética/ organização, apresentação e ensaios* Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- PORTELA, Patricia. Entrevista realizada em 2 de junho de 2019.
- REIS, Carlos. *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.
- _____. *Figuras da Ficção.wordpress.com*. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2017/05/>>. Acesso em 27 de jun. de 2018.
- REMÉDIOS, Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa: desde as origens até a atualidade*. Coimbra: Atlântida Livraria Editora, 1930.
- ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2012.
- _____. *Salazar e os fascismos*. Lisboa: Tinta da China, 2019.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- _____. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidades. *Novos Estudos CEBRAP*, (23-52). Julho de 2013.
- SARAMAGO, José. *Objeto Quase*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

STORR, Robert. HERKENHOFF, Paulo. SCHWARTZMAN, Allan. *Louise Bourgeois*. New York: Phaidon Press, 2008.

VICENTE, Paulo. A lusofonia como uma comunidade imaginada no espaço da CPLP. *Veritas*, 3, 83-98, 2015.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. *Diário Volúvel*. Tradução: Jorge Fallorca. Lisboa: Editorial Teorema, 2010.

WAIN, John. *Reflexões sobre o Sr. Pessoa*: edição bilingue. Tradução: João Almeida Flor. Lisboa: Cotovia, 1993.

WESTCOTT, James. *Quando Marina Abramovic morrer*: uma biografia. Tradução: Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução: Sandra M. Gilbert. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

