

FABIANA MIRAZ DE FREITAS GRECCO

CASA DE SILÊNCIO, MAR DE SOLIDÃO:

O espaço literário nos contos de Orlanda Amarílis e de Sophia de M. B.

Andresen

ASSIS

2014

FABIANA MIRAZ DE FREITAS GRECCO

CASA DE SILÊNCIO, MAR DE SOLIDÃO:

**O espaço literário nos contos de Orlanda Amarílis e de Sophia de M. B.
Andresen**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências
e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a): Dr. Rubens Pereira dos Santos

ASSIS

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G789c Grecco, Fabiana Miraz de Freitas
Casa de silêncio, Mar de solidão: o espaço literário nos contos de Orlanda Amarílis e de Sophia de M. B. Andresen / Fabiana Miraz de Freitas Grecco. - Assis, 2014
202 f. : il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos

1. Literatura comparada. 2. Literatura cabo-verdiana. 3. Literatura portuguesa. 4. Amarílis, Orlanda, 1924 - 2014. 5. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919 - 2004. I.Título.

CDD 809

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. **Casa de Silêncio, Mar de Solidão: o espaço literário nos contos de Orlanda Amarílis e Sophia de M. B. Andresen.** 2014. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

RESUMO

A presente pesquisa teve por objetivo comparar os espaços dos contos da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis e da poeta e escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. A partir das leituras de seus manuscritos e das versões dos seus contos dispersos em antologias e revistas literárias, propusemos a elaboração de um texto que pretendesse estabelecer um espaço comum entre essas obras, que têm em sua estrutura a preocupação obstinada com o espaço literário. Os desdobramentos das análises, pautadas nas noções de heterotopias e nos mecanismos de funcionamento do espaço na narrativa fantástica, resultaram na presença de um espaço comum entre a casa e o mar, habitados pelo silêncio e pela solidão.

Palavras-Chave: Literatura Comparada; Espaço Literário; Cabo-Verde; Portugal.

ABSTRACT

This study aimed to compare the spaces of the short stories of Cape Verdean writer Orlanda Amarílis and Portuguese writer and poet Sophia de Mello Breyner Andresen. From the readings of their manuscripts and versions of his tales scattered in anthologies and literary magazines we proposed the drafting of a text wishing to establish a common ground between these works, which has in the literary space its stubborn preoccupation. The outcomes of the analysis, guided the notions of heterotopias and workings of space in fantastic narrative resulted in the presence of a common space between the house and the sea, inhabited by silence and solitude.

Keywords : Comparative Literature ; Literary space; Cape Verde; Portugal.

Agradecimentos:

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Agradeço ao meu Orientador Rubens Pereira dos Santos, pela orientação não somente do trabalho acadêmico desenvolvido desde a Iniciação Científica, mas pelas orientações durante as escolhas exigidas diante desse percurso assombroso que é a vida!

Agradeço a todos da *Revista Vértice*, nomeadamente:

Ao Sr. Francisco Mello, diretor da *Revista Vértice*, por ceder cópia do conto de Orlanda Amarílis publicado na Antologia *O Texto Manuscrito*, 1975.

Ao Sr. Rui Mota Lopes, chefe de redação da Revista Vértice, por ceder cópia do conto de Orlanda Amarílis publicado na Antologia *Escrita e Combate – Textos de Escritores Comunistas*, 1977.

Ao Francisco Mello e ao Rui Motta Lopes pela oportunidade de publicação na Revista Vértice do artigo de minha autoria “Correspondências 1959-1978: as cartas de Sophia de Mello Breyner Andresen a Jorge de Sena”, 2014.

Agradeço ao PCP - Partido Comunista Português, pelas informações e contatos para a concessão dos materiais referentes à obra de Orlanda Amarílis.

Agradeço à Biblioteca Nacional de Portugal, nomeadamente:

A Sr.^a Fátima Lopes, da Seção de Reservados, pela paciência e disponibilidade no atendimento aos pedidos e consultas.

A Sr.^a Ana Sabido da Área de Reprodução de Documentos.

Agradeço à Professora Maria Andresen de Sousa Tavares, pela liberação dos documentos solicitados do Arquivo de Sophia de Mello Breyner Andresen e pelas informações a respeito de alguns deles.

Agradeço à Editora Colibri, nomeadamente:

À Helena Gil pelo envio da cópia da Entrevista realizada por Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho à Orlanda Amarílis.

Agradeço à Professora Dr.^a Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho pelas informações a respeito da obra e da pessoa de Orlanda Amarílis.

À Família de Orlanda Amarílis, nomeadamente:

Ao Sr. Eduardo José Rodrigues Fernandes, Ana Paula Fernandes, Beatriz Ferreira e Maria Esteves pela amizade e pelas informações sobre a escritora cabo-verdiana.

À Biblioteca da UNESP/Assis, nomeadamente:

Ao Auro Sakuraba pela ajuda prestada na busca pela revista *Loreto*13.

Agradeço ao Edinaldo Aparecido Santos Lima, aluno da graduação do curso de História da Unesp/Assis, pelo envio do conto *Mutações*, de Orlanda Amarílis, reproduzido por ele na Biblioteca da Universidade de Santiago de Compostela, Galícia.

A toda a minha família e a todos os amigos, sem exceção.

Ao Carlos Alberto Menarin, Seu Francisco.

À Maria Laura, minha filha.

FUNDO DO MAR

No fundo do mar há brancos pavores,
Onde as plantas são animais
E os animais são flores.

Mundo silencioso que não atinge
A agitação das ondas.
Abrem-se rindo conchas redondas,
Baloíça o cavalo-marinho.
Um polvo avança
No desalinho
Dos seus mil braços,
Uma flor dança,
Sem ruído vibram os espaços.

Sobre a areia o tempo poisa
Leve como um lenço.

Mas por mais bela que seja cada coisa
Tem um monstro em si suspenso.

Sophia de Mello Breyner Andresen

ÍNDICE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	08
1. Um espaço comum: as revistas e as antologias literárias	16
1.1. Sophia Andresen e os Cadernos: da poesia à prosa.....	20
1.2. Orlanda Amarílis e o Neorrealismo: feminismo, memórias e solidariedade.....	26
1.3. Um Espaço Comum: as revistas e as antologias literárias.....	32
2. Ondas Tombando ininterruptamente: o processo de escritura em Sophia de Mello Breyner Andresen.....	39
2.1. Espero que compreendas a minha péssima letra.....	44
2.3. O ser pressentido ou tornar-se uma página em branco.....	49
3. Mulheres espreitando sorrateiramente: o desbravar da escrita em Orlanda Amarílis.....	63
3.1. Espalharam-se as cinzas do vulcão que foi a minha vida: estar em terra longe e buscar o petit pays.....	71
4. Do rumor do mar ao primordial projeto.....	75
4.1. Praia.....	82
4.2. Homero.....	87
4.3. Era uma vez numa praia atlântica.....	93
4.4. Silêncio.....	101
4.5. História da Gata Borracheira.....	109
4.6. A Casa do Mar.....	122
4.7. Saga.....	129
5. Metamorfoses e Mutações.....	136
5.1. Canal Gelado.....	139
5.2. Bico-de-Lacre e Maira da Luz.....	143
5.3. Tosca.....	154
5.4. Requiem.....	159
5.5. Luísa filha de Nica.....	165
5.6. Josefa de Santa Maria e Thonon-les-Bains.....	169
5.7. Mutações.....	183
6. Casa de Silêncio, Mar de Solidão: considerações finais.....	189
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	196
Tábua de Convenções	202

CONSIDERAÇÕES INICIAIS



Mares do Mundo, da exposição *Palavras Compartilhadas*, Rosana Ricalde, 2012.

A obra criada pelo solitário e fechada na solidão traz em si uma visão que interessa a todos, traz um julgamento implícito sobre as outras obras, sobre os problemas da época, faz-se cúmplice do que negligencia, inimiga do que abandona, e sua indiferença se mistura hipocritamente à paixão de todos.

Maurice Blanchot

Em *O espaço literário*, precisamente em sua explicação ao livro, intitulada “Abordagem do espaço literário”, Maurice Blanchot afirma que a obra literária “somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir” (BLANCHOT, 2011, p. 29). A noção de obra a que remete o autor é da obra-em-processo, implicando, assim, em caracterizá-la como

heterogênea e instável, pois depende da “ação fluida e variável da leitura” (BRANDÃO, 2013, p. 67-68). Essa noção, portanto, compreende o espaço na literatura por meio das “operações formadoras de sentido”, que operam sobre “a obra, o receptor e os respectivos mundos” (*Idem*).

De acordo com Brandão (2013), há quatro modos de abordar o espaço literário, por intermédio das representações do espaço, do espaço como forma de estruturação textual, do espaço como focalização e do espaço da linguagem. Desse modo, o espaço literário impõe a sua importância dentro da narrativa, assim como os demais componentes – foco, personagem, tempo, estrutura etc – e pode aparecer de forma diluída, tendo uma função secundária, como também exageradamente sólida, sendo assim, elemento prioritário e fundamental para o desenrolar da ação. Sobre esse último caso, a preocupação realista pelos detalhes do espaço – verificada desde o surgimento do realismo no século XIX, chegando ao virtuosismo técnico da fotografia no século XX – resulta na obsessão pela verossimilhança, pelo pormenor descritivo que fornece à narrativa a veracidade que pretende o autor.

Todavia, longe de estabelecer-se apenas como um pormenor insignificante, o espaço passou a exigir maior investigação, chegando à *topoanálise*, cunhada pelo filósofo francês Gaston Bachelard, e sua “fenomenologia espacial”, da *Poética do Espaço*, que teve a preocupação de verificar certos valores vinculados a determinados espaços extratextuais, dando a impressão de que são “anteriores a qualquer conceptualização – de que são na terminologia bachelardiana, ‘imagens’, definidoras da ‘imaginação poética’ (BRANDÃO, 2013, p. 67). Em oposição, mas não negando a imensa contribuição de Bachelard, Michel Foucault propõe, contra o “psicologismo de natureza estetizante”, do idealismo de base arquetípica, o estudo do espaço na literatura pelo exterior, pelo “espaço de fora”.

A heterotopia propõe o estudo de espaços diferentes, “desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2013, p. 419). As heterotopias seriam, em oposição às utopias (espaços essencialmente irreais), “lugares reais (...) lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos (...) espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (*Idem*). Alguns exemplos de heterotopias seriam as clínicas psiquiátricas, as casas de repouso, as prisões, o cemitério, o jardim, os museus, as bibliotecas, as feiras, as cidades de veraneio, as colônias e o barco.

Partindo da observação da representação do espaço nas narrativas de Sophia de Mello Breyner Andresen notamos a sua relação com esses espaços heterotópicos. Por meio do exame dos manuscritos andreseanos, aqueles que se referem às suas narrativas curtas, pudemos constatar a relevância dos espaços no momento da elaboração de seus projetos de escritura. Sendo assim, a casa do mar, a praia, o jardim e o barco estão maciçamente presentes não somente em seus contos como em toda a sua obra. Porém, a forma como são representados, o mecanismo empregado para o seu funcionamento é marcado por um tipo de *mimesis* que Eduardo Prado Coelho, emprestando a definição de Fernando Gil, definiu como “precluída”. Portanto a representação dos espaços heterotópicos em Sophia passam pela *mimesis precluída*, que tende a “estancar a palavra nela própria”, numa iluminação excessiva da palavra, que faz com que o real chegue até nós de uma forma alucinadamente iluminada.

A luminosidade do real advém, certamente, do espaço atlântico e é celebrado pelas vastas praias, no mar largo, nas espumas das ondas, na limpeza do sal, fazendo abrir para o homem, por meio da relação com o espaço litoral, um momento de festa, celebração da vida. Todavia, esse espaço por muitas vezes torna-se turvo e opaco, o mar alucinado da impossibilidade e da distância, como se fossem o “umbral do vazio, do indizível, da solidão total, do caos, da noite, do indecifrável” (ANDRESEN, 2006, p. 78). Na busca por uma obra, no âmbito atlântico das literaturas de língua portuguesa, que pudesse estabelecer um diálogo com esse espaço andreseano, deparamo-nos com a produção literária da contista cabo-verdiana Orlanda Amarílis.

Ambas as autoras pertenceram ao mesmo tempo de virada da Literatura Portuguesa, com o neorrealismo e a geração dos *Cadernos de Poesia*, ou seja, com o encerramento da *Revista Presença*, na década de 40, a literatura portuguesa viu surgir, mediante vários acontecimentos ocorridos de forma dispersa, um novo tempo para sua expressão em Portugal. A chamada geração de 40 testemunhou o surgimento do neorrealismo, que era regido pela

dominância de referências ideológicas que se articulam com a História e com os cenários sociais contemporâneos; a emergência de um elemento temático em que se estruturam os grande sentidos e os mais significativos valores que o ideário neorrealista transporta consigo; por último, a vigência de estratégias literárias que, no plano discursivo, buscam representar de forma socialmente consequente aqueles sentidos temáticos e aquelas referências ideológicas (REIS, 2005, p. 13).

Conquanto, nesse mesmo cenário que viu surgir o neorrealismo, que teve por gênero eleito a narrativa, no campo da poesia, viu surgir a manifestação de alguns poetas, de estilos diversos e muitas vezes opostos, em prol da literatura independente de escolas, estilos, e rótulos que a pudessem julgar. Consequentemente, o neorrealismo e os *Cadernos de Poesia*, edificaram-se como marcos da posteridade do Modernismo Português.

Sophia, poeta desde os 14 anos, participou junto de seu amigo Jorge de Sena dos ideais de “ética e estética” dos *Cadernos*, a que sua prosa também corresponde a essa maneira de conceber a literatura, que se verifica nos testemunhos das suas *Artes Poéticas*: “Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta” (ANDRESEN, 2011, p. 839).

No meio do caminho atlântico, em Cabo Verde, surgia a prosa de Orlanda Amarílis, com a publicação da *Revista Certeza*, 1944, diretamente ligada ao neorrealismo português, esse levado para as ilhas pelo escritor Manuel Ferreira. Os fundamentos e pressupostos daquele movimento literário teria sido assunto muito discutido na *Academia Cultivar*, formada por Manuel Ferreira em Cabo Verde, com a participação dos jovens escritores ilhéus, dentre eles Amílcar Cabral e Orlanda Amarílis. Na publicação da referida revista, Amarílis, a única mulher a escrever no periódico, publica justamente um texto “Acerca da Mulher”, debatendo a necessidade de chamar as mulheres à escrita e os homens a ajudarem na promoção da igualdade de gênero.

No entanto, o real amariliano, em muitos momentos, é transgredido. Essa transgressão está diretamente ligada ao fantástico no que ele resgata de sobrenatural no âmbito cultural cabo-verdiano. Para a contista, o fantástico não causa espanto porque ele é a regra no dia a dia em Cabo Verde. As possessões, as mutações, as dimensões paralelas, as metamorfoses são recorrências da sua cultura e, portanto, o fantástico a ser explorado na obra amariliana se reveste daquilo que Julio Cortázar determinou como “simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir”

(CORTÁZAR, 2014, p. 106). Sendo assim, a sua obra necessita uma leitura entre real e fantástico, pois se constitui de ondulações entre o realismo mimético e o fantástico.

Dessa divisão: neorrealista de um lado e liberdade de estilo de outro, propusemos o desenvolvimento desta pesquisa, a fim de, por meio do espaço atlântico comum e da língua portuguesa, determinar outros espaços de semelhanças entre as duas escritas. Na esteira da busca pela representação dos espaços amarilianos e andreseanos, deparamo-nos com a forte sedução dos manuscritos modernos e das versões dispersas de contos e artigos. Esses novos espaços literários, possibilitaram o contato com os projetos de escritura das autoras, mesmo que em abundância em Sophia Andresen, devido à doação de seu arquivo à Biblioteca Nacional, em comparação à escassez de manuscritos de Orlanda: apenas um conto.

A diferença na quantidade dos materiais pode ser explicada pela questão da organização desses documentos pelas famílias, após o falecimento das escritoras. Sophia Andresen faleceu no ano de 2004, e seu arquivo pessoal foi sendo analisado pelos filhos durante anos, após selecionados transferidos para o CNC – Centro Nacional de Cultura e posteriormente doado à BNP. Orlanda por sua vez, faleceu no início deste ano (2014), o que não foi possível ainda passar por processos semelhantes a respeito de seus supostos manuscritos e demais documentos que formariam seu arquivo. Assim sendo, a escassez de material manuscrito de Orlanda Amarílis, foi suprimida pelas várias versões dos contos publicados em revistas e antologias literárias. Pesquisa que nos rendeu a constatação de que a autora empenhava-se numa unidade de composição *a la* Edgar Allan Poe. A pesquisa naquelas fontes teve por finalidade comparar essas edições com as ditas definitivas publicadas em livros, busca que serviu também para comprovar a preocupação da escritora com o espaço. As modificações realizadas por ela entre as primeiras edições e as edições definitivas, incluem detalhes e menções ao espaço.

Os manuscritos de Sophia Andresen foram utilizados nesta pesquisa quando necessários para elucidar a ação da escritora no momento de concepção narrativa. Assim, algumas escolhas realizadas por ela para as publicações dos livros de contos, definem o seu modo de pensar a prosa. Fica evidente nessas leituras, que é indissociável poesia e prosa no conceber de Sophia, o que tentaremos defender ao longo das análises desses textos aqui apresentadas.

Por esses motivos, propomos aqui explorar o relevo dado ao espaço literário pelas duas autoras no momento da escritura e na releitura e modificação de seus contos.

Ou seja, preocupar-nos-emos em demonstrar como a obsessão das autoras pelo espaço está na base de suas escrituras, muitas vezes na gênese de seus textos, lançando mão de diversas versões dos contos publicados e ainda, de alguns manuscritos.

Para que as questões acima fossem desenvolvidas, foi preciso dividir esta pesquisa em cinco capítulos. O primeiro deles dedica-se ao “Espaço Comum” implicado na presença das obras das duas autoras nas mesmas antologias e revistas literárias, cujo conteúdo define-se pela explicação sobre o neorrealismo e os *Cadernos de Poesia*, seus fundamentos e as inserções e consequências nas obras andreseana e amariliana. O capítulo subdivide-se em três tópicos: 1.1. Sophia Andresen e os *Cadernos*: da poesia à prosa. Nesse tópico levantaremos as questões relativas às semelhanças e às imagens itinerantes que as permeiam e compõem. Já no segundo tópico do primeiro capítulo, intitulado 1.2. Orlanda Amarílis e o Neorrealismo: feminismos, memórias e solidariedade, trabalharemos as questões relativas ao neorrealismo na obra amariliana, determinando a importância dos três elementos já anunciados no título: a presença do feminismo, a reverberação das memórias e a criação de um espaço solidário. O terceiro tópico refere-se às presenças das duas autoras nas mesmas revistas e antologias e por isso leva o mesmo título que nomeia o Capítulo I: “Um Espaço Comum: as revistas e as antologias literárias”. Nele definiremos quais são essas publicações, as datas, quais foram os textos publicados e os pressupostos de cada periódico.

O segundo capítulo tratará dos manuscritos de Sophia: “Ondas tombando ininterruptamente: o processo de escritura em Sophia de Mello Breyner Andresen”. Nesse capítulo, subdividido em dois tópicos, pretendemos dar conta da relação da escritora com o processo de escritura. Sobre o espaço do manuscrito, recorreremos a Maurice Blanchot, a fim de iluminar a relação de Sophia com a literatura. O tópico “Espero que entenda a minha péssima letra”, de um verso retirado de um de seus poemas, trabalharemos sobre o conteúdo de seu arquivo doado à BNP no ano de 2011, bem como a descrição desses materiais. O segundo tópico: “O ser presentido ou tornar-se uma página em branco”, ocupar-nos-emos das questões da despersonificação do autor, definida por Sophia a partir da sua relação com a poesia observada na infância.

O terceiro capítulo é constituído por discussões acerca das publicações dispersas de Orlanda Amarílis e de dados retirados de entrevistas. Em “Mulheres espreitando sorratamente: o desbravar da escrita em Orlanda Amarílis”, será discutida a relação da autora com os retratos da mulher cabo-verdiana presentes em sua obra, baseando-nos em três entrevistas e uma conferência dadas pela autora. As três entrevistas,

instrumentos relevantes para compor determinadas análises e discussões sobre sua obra são: “Eu escrevo aquilo que sinto”, publicada no livro *Evocações*, do estudioso cabo-verdiano Danny Spínola, 2004; “Encontro com Orlanda Amarílis” publicada no livro *Cabo Verde – Encontro com Escritores*, de Michel Laban, 1992 e “Orlanda Amarílis – Contista Cabo-Verdiana”, publicada na *Revista Faces de Eva*, nº5, 2001, de Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho. A conferência dada por Orlanda “O desbravar da Escrita”, foi realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob coordenação da professora Jane Tutikian, cujo livro foi publicado no ano de 1993, so o título “Literatura e História – Três Vozes de Expressão Portuguesa: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis”.

O quarto capítulo “Do rumor do mar ao primordial projeto”, divididos nos subtópicos que levam os títulos dos contos andreseanos escolhidos para análise, dedica-se às heterotopias, do jardim, da praia, da casa e à mimese preclusa e como esses mecanismos operam nessas narrativas, quais sejam: “Praia”, “Homero”, “Era uma vez numa praia atlântica”, “Silêncio”, “A Casa do Mar” e “Saga”.

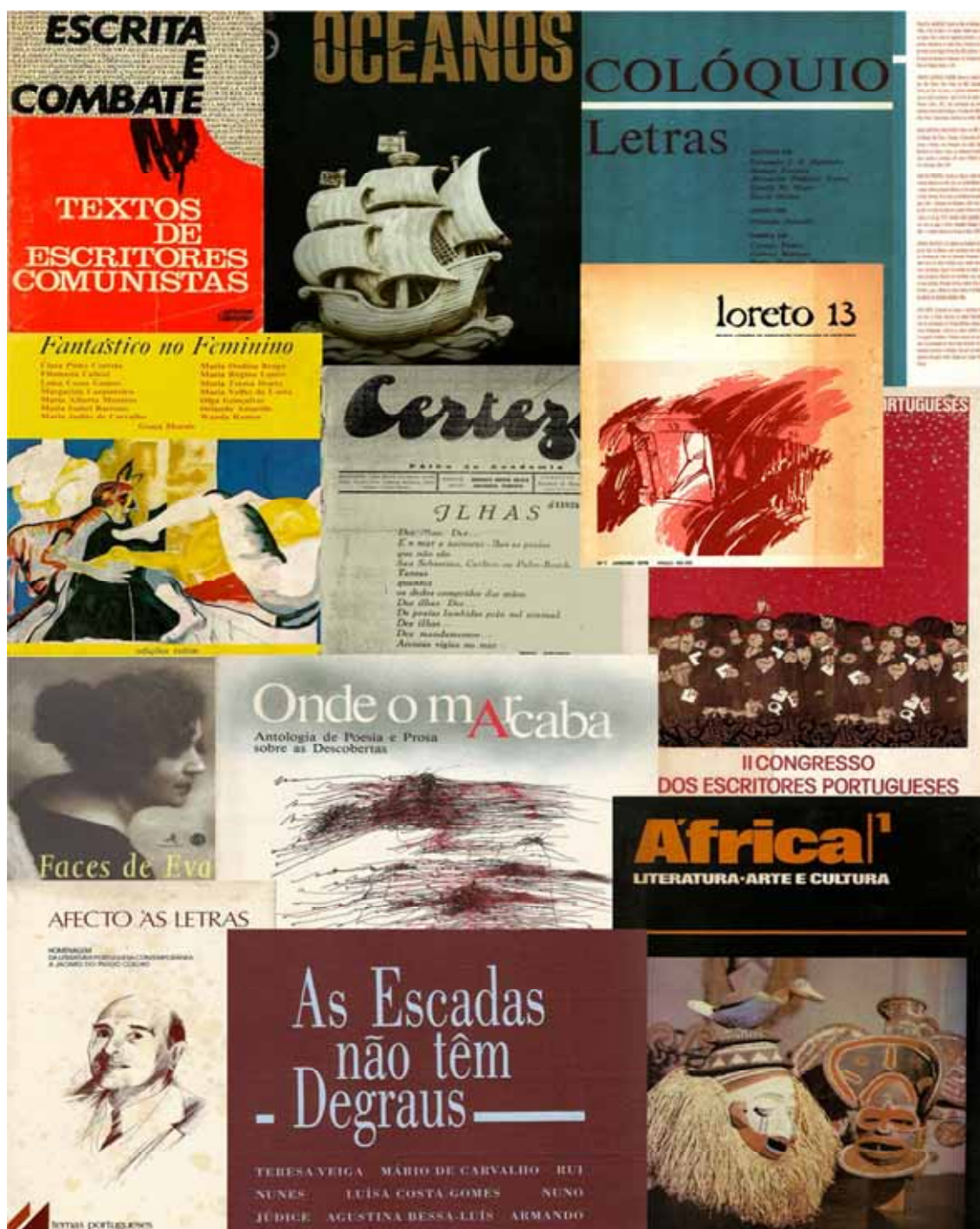
O quinto capítulo “Metamorfoses e Mutações” analisa as narrativas de Orlanda Amarílis sob a perspectiva do tanto do gênero fantástico e das utilizações da história como vetores do desenvolvimento desses contos, quais sejam: “Canal Gelado”, “Bico-de-Lacre” e “Maira da Luz”, “Tosca”, “Requiem”, “Luísa filha de Nica”, “Josefa de Santa Maria e Thonon-les-Bains” e “Mutações”. Todos esses contos, com exceção de “Maira da Luz” e “Thonon-les-Bains”, apresentam as comparações entre a primeira versão publicada nas antologias e revistas e a versão final dos livros.

O sexto capítulo abrangerá as questões dos espaços amarilianos e andreseanos em comparação. Em “Casa de Silêncio, Mar de Solidão”, dedicar-nos-emos à leitura dos espaços dessas obras, expondo, a partir da comparação, a existência de um espaço que em Sophia configura-se na “Casa de Silêncio” – implicando nessa definição proposta por nós o resultado de toda a relação que tentamos estabelecer entre as heterotopias e a mimese preclusa ao longo do desenvolvimento das análises – e em Orlanda Amarílis no “Mar de Solidão”, também como resultado das análises envolvendo as mutações e as metamorfoses. Ao final, esses espaços entrecruzam-se, mesclam-se, resignificando-se com base em um elemento comum às duas escritas.

Ambas as autoras viveram a mesma época e frequentaram os mesmos espaços reservados aos intelectuais empenhados na mudança da literatura portuguesa, ou seja, as revistas e antologias literárias que agrupavam escritores das linhas mais díspares, mas

que, ética e esteticamente trabalhavam a favor de uma modificação severa tanto nas letras quanto na sociedade. O trabalho com as suas obras implica, necessariamente, na releitura desse momento histórico e de aspectos relativos às transformações trazidas pelo novo modo de pensar a literatura. Assim, o espaço na narrativa ganha grande relevância e é um elemento que vem a corroborar com os estímulos sociais e ideológicos daquele período e marcam profundamente a obra tanto de Sophia Andresen quanto de Orlanda Amarílis, podendo ser considerado um dos aspectos mais relevantes de suas obras.

1. Um espaço comum: as revistas e as antologias literárias



Capas das revistas e antologias nas quais constam as participações de Orlanda Amarílis e Sophia Andresen: *Escrita e Combate – Textos de Escritores Comunistas*, 1975; *Oceanos – Portugal e o Mar*, 1992; *Colóquio-Letras*, 1977; *Fantástico no Feminino*, 1985; *Revista Certeza*, 1944; *Revista Loreto 13*, 1980; *Antologia do II Congresso dos Escritores Portugueses- Discursos - Comunicações - Debates*, 1982; *Revista Faces de Eva*, 2001; *Onde o Mar Acaba – Antologia de Poesia e Prosa sobre as Descobertas*, 1991; *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, 1984; *Revista As Escadas Não Têm Degraus*, 1991; *África – Revista de Literatura, Arte e Cultura*, 1978.

O realismo humanista, em face da realidade, é essencialmente activo. É contemplação e acção. Toma contacto com a realidade e age dentro dessa realidade. É acção pela arte. O que interessa ao realismo humanista não é a natureza isolada. É a natureza e o *homem*. O homem deixa de ser “uma onda no oceano do movimento eterno da matéria” para ser um ser consciente em luta com a própria matéria. Não vê o homem pelo prisma da natureza, passivamente. Vê a natureza pelo homem, activamente. Dá-se uma intervenção do artista na vida *como artista*.

Mário Ramos

Realizar discussões e propor uma releitura sobre as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e Orlanda Amarílis passa, inevitavelmente, pela relação que tiveram com a *geração de 40* e o *Neorrealismo* em Portugal. De acordo com Carlos Reis, formou-se a partir da década de 40 do século XX, naquele país, uma geração de escritores e poetas, que privilegiavam as referências ideológicas e os cenários sociais fundindo esses elementos a um novo modo de representá-los em literatura. A condição transnacional do neorrealismo português se deve ao fato de trazer ao palco da literatura a dimensão do realismo socialista soviético, além de demais importações como o realismo nordestino brasileiro e a ficção norte-americana dos anos 20 e 30¹.

Além disso, a vivência de um tempo histórico-político que foi o *salazarismo* implicou em uma grande discrepância com relação àquilo que fomentava aquela geração: a presença ideológica e cultural do *marxismo*. À vista disso, podemos verificar que nessa época houve a eleição de um gênero literário capaz de envolver todas as características necessárias para o desenvolvimento de um devir social do homem. É então o gênero narrativo que será o catalisador adequado ao programa ideológico do neorrealismo.

No entanto, nesse mesmo cenário histórico, político e social surgem os *Cadernos de Poesia*, nos quais Jorge de Sena e Sophia Andresen trabalham com a noção de ética e estética, em detrimento de qualquer período ou escola literária e em prol da superação

¹ A mesma presença das leituras verifica-se na entrevista de Michel Laban à Orlanda Amarílis, quando de sua pertença à *Academia Cultivar* em Cabo Verde, nos anos 40: “Líamos tudo o que viesse do Brasil e ainda alguma literatura norte-americana” (LABAN, 1992, p. 265).

de posições extremistas, aquelas divididas entre a “poesia social” e a “poesia pura”, nas palavras de Luís Adriano Carlos:

Historicamente esta condição não pode deixar de ser entendida no quadro da querela entre as concepções irredutíveis da poesia social e da poesia pura, (...) travada por neo-realistas e presencistas durante a segunda metade da década de 30 (CARLOS, 2004, p. IX).

O ano de 1940 marcou uma grande mudança na literatura portuguesa, visto o encerramento da *Revista Presença*, o que proporcionou o fechamento de uma fase na poesia do país, para que vários acontecimentos ocorridos de forma dispersa pudessem somar-se, formando um novo tempo para as letras em Portugal. A chamada geração de 40 testemunhou o surgimento do neorrealismo e dos próprios *Cadernos de Poesia*, que são os marcos da posteridade do Modernismo Português. Nas palavras de Carlos Reis, podemos compreender de fato, a força de viragem que sofreu essa geração:

A emergência doutrinária e literária do Neo-Realismo, o surgimento dos *Cadernos de Poesia*, o aparecimento dos primeiros títulos poéticos de orientação neo-realista, a extinção da *Presença* e também da influente *Revista de Portugal* (dirigida por Vitorino Nemésio, autor de *Eu*, comovido à Oeste, também de 1940) são acontecimentos aparentemente desligados mas, de fato, congraçados nesse impulso de mudança a que se fez referência. Tudo isso ocorria num cenário político e social por um lado marcado pela consciência da guerra que alastrava pela Europa, por outro lado pelo esforço de isolamento do salazarismo, embevecido na celebração dos centenários (da fundação da nacionalidade e da restauração de 1640) e orgulhosamente alheado de um conflito em que se decidia o destino do mundo e da humanidade (REIS, 2005, p. 73).

Com o lema “A Poesia é só uma!”, os poetas fundadores dos *Cadernos de Poesia* estavam empenhados em apresentar poemas de sua época, sem qualquer dependência de “escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas”, e também “cadernos dedicados à poesia brasileira, cabo-verdeana etc.” (FRIAS, 2004, p. 18). Assim, empenhados na valorização da diversidade poética, no número de abertura vemos reunidos nomes tão díspares em suas origens, como: Luís de

Montalvor, Carlos Queiroz, Adolfo Casais Monteiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros.

Isso posto, vale reproduzir o que foi dito por Jorge de Sena em 1958, no *Diário Popular*: “Aos chamados poetas dos *Cadernos de Poesia*, nada os irmana, absolutamente nada do que habitualmente aglutina um grupo. Tudo os separa” (CARLOS, 2004, p. VII).

Imprescindível, ainda, seria mencionar o que diferenciou, em termos de importação de modelos transnacionais, o neorrealismo dos *Cadernos*. Aquele servia-se dos modelos literários do realismo soviético, do realismo regionalista brasileiro e das narrativas norte-americanas dos anos 1930 e 1940, enquanto que os *Cadernos* serviam-se de obras dos escritores britânicos do anos 30, que tinham na *Revista New Verse*, de Thomas Kim, a inspiração para a sua produção poética, ou seja, havia na revista britânica o “espírito de sobressalto” que assombrava os poetas da geração de 40, e que buscavam a conciliação entre o “empenhamento ético e a criação estética como a mais alta expressão da dignidade humana”, pois

Este radical sentimento estético do mundo e da vida iria unificar o percurso de toda uma geração que procurou integrar a consciência modernista da linguagem, menosprezada pelo Neo-Realismo, numa consciência ética da poesia que os poetas de Orpheu jamais assumiram, por força do seu estoicismo abstrato e impassível perante os escombros da I Guerra (CARLOS, 2004, p. X).

Os *Cadernos* tiveram como um dos seus representantes mais abalizados o poeta Jorge de Sena que, em face da necessidade de sua geração de realizar mudanças na literatura portuguesa, declarou: “nós éramos, apesar de tudo, as vozes da liberdade perdida. E isto nos impunha (...) sair de nós mesmos e da crítica da decomposição da personalidade” (CARLOS, 2004, p. X). Dessa urgência – que asseverava ao poeta sair dele mesmo, exigindo outros horizontes para a literatura de língua portuguesa – nascia o contato concreto com o real. Por sua vez, essa experiência do real é elemento indissolúvel da obra tanto de Jorge de Sena quanto de Sophia Andresen.

1.1. Sophia Andresen e os *Cadernos*: da poesia à prosa

Senhor,
 Se eu me engano e minto,
 Se aquilo a que chamo a Vossa Verdade,
 É apenas um novo caminho da vaidade;
 Se a plenitude imensa que em mim sinto,
 Se a sensação de fôrça e de pureza,
 São a literatura alheia e o meu bem estar,
 Se me engano na minha única certeza,
 Mandai os vossos anjos rasgar
 Em pedaços o meu ser
 E que eu vá abandonada
 Pelos caminhos a sofrer...

Sophia de Mello Breyner Andresen

A proximidade entre Sena e Andresen não está evidente apenas nas datas de nascimento – 02 e 06 de novembro de 1919, respectivamente, como expõe o poeta em carta enviada de Assis, dia 30 de outubro de 1959², recordando a proximidade dos aniversários: “É de amiga lembrança, nestas vésperas de aniversário meu e da Sophia, com as melhores esperanças de que, em breve, possamos respirar juntos outro ar” – mas antes nos traços de um comportamento e de uma filosofia estética em que prevalece a noção de que a vida e a poesia são uma unidade (ANDRESEN, 2010, p. 30) Assim, entre os dois poetas há uma conversa franca sobre poesia, arte, cultura, política, vida doméstica e acontecimentos cotidianos, que podemos testemunhar em todo o arcabouço epistolográfico, como exercício de elaboração de uma poética que em Sophia flagramos em “Arte Poética”, 1967 e em Jorge de Sena em “Poesia e Testamento”, 1960.

Os textos “Arte Poética” e “Poesia e Testemunho”, são basilares para a compreensão da geração dos *Cadernos de Poesia*, pois refletem uma nova sensibilidade ética. Nem *Presencistas* nem *Neorrealistas*, a geração dos *Cadernos* motivava a elaboração de uma poesia portuguesa voltada para sua própria essência. Destarte, Jorge de Sena nos seus *Estudos de Literatura Portuguesa*, 1981, afirma que os *Cadernos* eram uma atitude de lucidez para com a poesia:

² Em 1959, Jorge de Sena ocupava a cadeira de Teoria da Literatura no antigo Instituto isolado da Faculdade de Filosofia de Assis que é agora a Faculdade de Ciências e Letras Campus de Assis.

Ora, efetivamente, a primeira série pretendeu ser, e foi, apenas um repositório antológico de todas as tendências do tempo, que então mutuamente se negavam, desprezavam ou devoravam, para, ao lado e sobre esse repositório, propor uma plataforma ética e não estética de entendimento. Nada mais. A expressão prática dessa visão da poesia seria a 2ª série. [...] Na prosa de abertura da 2ª série, datada de Abril de 1951, dizia-se: “Os Cadernos nunca representaram um grupo literário nem sequer uma associação de poetas. Representaram, sim, e pretendem representar uma atitude de lucidez, compreensão e independência”. (SENA, 1981, p. 229-234).

Por essa razão é que no primeiro número dos *Cadernos* deparamo-nos com um programa que se pretendia ecumênico, que ressaltava a qualidade de repositório de um corpus complexo que se formava ao abrigar tendências díspares. Contudo, o lema “A poesia é só uma” permanecerá até a extinção dessas publicações de fascículos antológicos, reafirmando a relação entre ética e estética, como está consolidado na série de 1952, no texto de apresentação: “as atitudes éticas não são criáveis – assumem-se ou não” (CARLOS, 2004, p. XI). É justamente essa relação ética/estética que é apresentada tanto na “Arte Poética” quanto em “Poesia e Testemunho”. Dessa forma, Carlos Reis enfatiza o diálogo entre a obra poética de Jorge de Sena e Sophia Andresen:

A par de Sophia de Mello Breyner Andresen, manifesta Jorge de Sena pelo menos dois grandes traços de comportamento e de filosofia estética basilarmente semelhantes ao que observamos na autora de *Dual*: uma militante dedicação à poesia como causa que se absorve uma vida consagrada à escrita e a consciência do poeta como legatário de uma tradição, que ele acolhe para poeticamente a transformar e, à vezes, subverter. Como Sophia, Jorge de Sena ganhou já o estatuto de uma das grandes figuras da literatura portuguesa do século XX (REIS, 2005, p. 77).

A partir dessa contextualização – da iniciação de Sophia na literatura por via dos *Cadernos de Poesia*³ – podemos verificar as características que estabelece logo no início de suas publicações, também aos demais poemas e narrativas que se seguem na sua grande produção literária. Assim, a “matriz civilizacional helénica, articulada com o humanismo de inspiração cristã, a consciência da responsabilidade cultural do escritor” estará visível em toda a sua obra, tanto poética quanto narrativa, houve apenas, com o

³ Publica pela primeira vez um poema nos *Cadernos de Poesia*, de 1940, intitulado “Poesia”, que consta como epígrafe deste tópico.

passar do tempo, um apuramento decorrente da prática da escrita. A esse respeito, Andresen em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, nº 468, do dia 25 de junho de 1991, realizada por José Carlos de Vasconcelos, expõe seu conceito acerca de ser considerada neo-realista e de sua própria obra: “Tive sempre horror às modas literárias. Nunca fui neo-realista, nem surrealista, nem concretista, nenhuma dessas coisas. Penso, porém, que a minha poesia actual é mais bem elaborada do que era inicialmente” (MOURÃO, 2010, p. 201):

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta (ANDRESEN, 2011, p. 839).

A túnica sem costura propõe que vida e literatura na visão de Sophia são a mesma coisa, o que viria a autora a confirmar em carta ao amigo Jorge de Sena. É a partir desse posicionamento que ela enxerga a sua participação no real, seu “encontro com as vozes e as imagens” (*Idem*). Esse modo de conceber a poesia é também estendido ao modo como concebe a prosa e toda a sua produção literária. Em *Arte Poética III*, Andresen revela que há inúmeras maneiras de um poema ser escrito, e que dentre algumas delas, houve por vezes “de textos que eu escrevera em prosa surgiram poemas” (ANDRESEN, 2011, p. 846). Partimos, pois, desse ponto, para afirmar que o modo de conceber a literatura em Sophia não se implica na diferenciação absoluta dos gêneros – sua prosa por muitas vezes repete a sua poesia e a sua poesia repete a sua prosa – são, assim, ao nosso olhar, apenas uma adequação à forma exigida sobre cada gênero literário que os diferencia, e muitas vezes, como pretendemos iluminar nas análises que se seguirão, que há um grau extremo de poeticidade em seus contos.

Nesse contexto, pode-se perceber o trabalho de Sophia em direção ao real, à representação das coisas reais e dos espaços físicos. A linguagem simples, clara, e muitas vezes “geométrica”, corresponde, em grande parte, à “ambição” da poeta pelo “regresso total ao paraíso terrestre” (AMADO, 2010, p. 198). Embora a linguagem seja clara, simples e, muitas vezes, límpida, sua obra “não se compadece com as laboriosas

máquinas analíticas da crítica contemporânea” (AMADO, 2011, p.). Por esse motivo, percebido por António do Prado Coelho, é que a leitura e a análise dos poemas e narrativas curtas de Sophia demandam cuidadosa atenção e dedicação para que não esbarremos em lugares comuns criados pelas “máquinas analíticas” da crítica literária. Ainda, nesse sentido, Luís Ricardo Pereira fala sobre a aparente simplicidade da obra poética de Sophia: “Parece que é nessa sua estruturada simplicidade que reside o grande desafio crítico de todo aquele que se lança ao trabalho de desmontar o aparelho poético que enforma esta obra” (PEREIRA, 2003, p. 13).

A dificuldade da obra de Sophia está no “mistério repassado de claridade” (*idem*), pois o verbo acessível se torna complexo mediante os “múltiplos e divergentes eixos da vectorização semântica do texto” (SEIXO, 1984, p. 92). Assim, a linguagem clara, as imagens luminosas, de acordo com Maria Teresa Dias Furtado, relaciona-se diretamente com a procura pelo real. Dessa forma, sua escrita, que é um exercício de simplicidade, liga-se diretamente aos mitos gregos e à perseguição do real como forma de restauração com o primitivo. Sophia, enquanto escritora da fase posterior ao modernismo oscila entre linhas de vanguarda e expressão clássica e barroca, praticamente movendo-se entre o tradicional e o revolucionário, todavia, afastando-se de uma sensibilidade ao gosto romântico:

A projecção literária da geração de Sophia Andresen oscilará entre uma modernidade que se buscou insistentemente na linha vanguardista da textura geracional de Orpheu – (...) – e um rigor expressivo que não raro se caracteriza pela sua natureza classicizante, assumindo um particular carácter, a um tempo clássico e barroco, tradicional e revolucionário (...) A novidade desta configuração estética (...) consiste na ‘descoberta da poesia no próprio tecido verbal do poema, o que leva à valorização textual da imagem, à discreta celebração do poema considerado enquanto tal’ (PEREIRA, 2003, p. 32).

A obra da autora de *Mar Novo* traz regularmente a questão da solidão e do isolamento do artista. Para ela é necessário a existência da solidão, tendo que ser perseguida como algo de que o homem precisa para atingir a integração com as coisas, com a natureza e com o universo. À vista disso, Andresen expressa a solidão de maneira

contundente, pretendendo comunicar a necessidade de perder-se para encontrar-se⁴, e é nesse intuito de reatar com o mundo natural, no reinventar dessa unidade perdida que consiste boa parte dos poemas e contos andreseanos. Conseqüentemente, há nessa obra a preocupação com a liberdade e o despojamento do eu – testemunhados na declaração de Sena e que em Sophia vinca-se fulcralmente no decorrer de sua escrita – que, a partir da relação que consegue consolidar com o real, passando-o à palavra, atingindo “o nome das coisas”, solidifica-se, no seio da posteridade do modernismo, como uma das vozes mais autênticas da literatura portuguesa.

Ainda sobre a relação do natural na obra de Sophia, é importante salientar a crítica de Estela Lamas:

Tempo moderno, tempo órfico da procura, tempo do (re)viver, tempo do (re)(cor) dar – dar de novo ao coração a natureza – tempo de (re) inventar a unidade perdida. Eis a alta tarefa da poesia moderna: (pro)curar, (re)viver, (re)cordar, (re)inventar a unidade! Descobrir o primitivo na acepção metafísica mais do que na sociológica: eis a tarefa do homem moderno. Descobrir com emoção “o primeiro sol”, “a primeira lua”, “a primeira estrela”, “o primeiro vento” será voltar aos primeiros dias da humanidade, despido das estratificações do conhecimento humano que, no decorrer dos anos e dos séculos foram enclausurando o homem numa teia difícil de romper e de ser atravessada pela luz é peculiar ao texto de Sophia. O “eu” desnuda-se, procura libertar-se de tudo quanto o acorrenta para poder ir ao encontro das coisas, numa caminhada repetida por praias, por descampados, por desertos, para se poder consubstanciar no cosmos. É o despojamento do “eu”, a rarefação do “eu”, a identidade do “eu” com o cosmos (LAMAS, 1998, p. 94-95).

Manuel Alegre, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 16 de Junho de 1999, utiliza uma expressão medular para descrever a literatura produzida por Sophia Andresen: “Sophia é um dos poetas que mais perto está da pulsação inicial e mágica da palavra” (*apud* REIS, 2005, p. 76). Assim, na tentativa de encontrar um método para analisar a sua produção narrativa, deixar-nos-emos guiar pela aproximação da escritora com a palavra, pela luminosidade do real que a sustenta e pela recusa da interioridade.

⁴ A esse respeito, Adorno esclarece “Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atômica, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação” (ADORNO, 1975, p. 67).

Dessa maneira, estabelecemos uma profunda relação entre a sua poesia e a sua prosa, pois “a ficção narrativa não é, no universo de Sophia de Mello Breyner, dissociável da poesia e suas artes, apenas fala dela na pessoa de outros. Talvez se trate sobretudo de imagens itinerantes que suspendem o seu curso em estruturas para sempre híbridas e várias, como o mundo e a poesia (MORNA, 2013, p. 164).

1.2. Orlanda Amarílis e o Neorrealismo: feminismo, memórias e solidariedade

O discurso literário para onde transferimos a nossa vivência, neste caso específico, a diáspora, a condição insular, a estiagem, a emigração, a cabo-verdianidade, talvez somente através dele, qualquer de nós, escritores desses espaços, tenhamos podido ou conseguido libertarmo-nos dos nossos pesadelos e fantasmas oníricos, ânsias de querer partir e ter de ficar (...) ou então ter de partir por não poder ficar.

Orlanda Amarílis

Pelo fato de ter se dedicado única e exclusivamente ao conto, o percurso da obra de Orlanda Amarílis estará diretamente ligado ao neorrealismo, que fez da narrativa curta uma espécie de “gênero eleito”. É através da *Revista Vértice*, marco do neorrealismo português, que as ideias desse movimento entram no arquipélago de Cabo Verde e resultam nos três primeiros volumes da *Revista Certeza*, iniciada em 1944. A revista portuguesa, no entanto, não estava bem representada pelos seus escritores, visto que havia um desequilíbrio muito grande entre os colaboradores nacionais e os estrangeiros, fato que pode ser explicado pela presença da censura ou da auto-censura, o que valorizava a publicação de artigos de ficcionistas e poetas de fora do país. Assim, Manuel Ferreira, português radicado em Cabo Verde, é colaborador da *Vértice* tanto com textos críticos quanto ficcionais e também incentivador e colaborador das publicações cabo-verdianas da *Certeza*, por suas inclinações neorrealistas.

Manuel Ferreira chega a Cabo Verde em 1941 e lá permanece até 1946, correspondendo ao período em que o escritor cumpria o serviço militar. Integra o grupo do Liceu Gil Eanes – composto por Franklin Lisboa Santos, Aleixo Miranda, António Firmino, José Martins Fonseca, José Euclides de Menezes e Mário Lima, por exemplo, e que formavam também a chamada Academia Cultivar – e, dessa forma, participa de uma estreita convivência cultural e literária com demais intelectuais cabo-verdianos. A partir desse contato o escritor passou a integrar ideias marxistas e neo-realistas importadas de Portugal nas discussões propostas nas tertúlias. Sobre a iniciação de

Manuel Ferreira no marxismo e como se deu a sua integração na *Academia Cultivar*, podemos recorrer à entrevista realizada por Michel Laban:

ML: foi durante o período em que esteve preso que se iniciou no marxismo?/ MF: “Foi. Devo-o a Jofre do Amaral Nogueira – um grande intelectual português, um grande ensaísta, tinha 21 anos, pertencia ao Sol Nascente, um jornal que está na raiz do neo-realismo em Portugal... deu-me lições de economia marxista, política (...). eu tinha encontrado lá na tropa e na ida (...) um rapaz de Leiria, também dado ao gosto das letras e da cultura (...) depois encontrei outro do Porto e assim formamos ali o primeiro grupo e logo nos primeiros dias fomos ali a uma pensão e estava um grupo também de jovens cabo-verdianos comendo, discursando, depois viram-nos e vieram ter conosco (...) e portanto aí fizemo-nos logo amigos – sobretudo eu, por qualquer razão, porquanto eu já levava o neo-realismo todo na cabeça e a revista Síntese, O Diabo, os números saídos do Novo Cancioneiro, o marxismo e não sei que mais (...) Alguns deles eram da Academia Cultivar e então estabelecemos uma relação muito íntima na vida (...) e penetrei naquele mundo cabo-verdiano de São Vicente e no mundo cultural porque eu aproveitei logo para injectar a minha ideologia e até sessões fazia com eles, meio clandestinas – em casa dum, em cada de outro: marxismo, economia... (LABAN, 1992, p. 129-131).

Dessas tertúlias, teria participado também, com a leitura de um conto seu, Amílcar Cabral, cujo testemunho de Orlanda Amarilis confirma a recepção negativa do grupo a que Cabral não conseguiu integrar:

“Lembro-me de A. Cabral, que foi meu colega de turma, pretender ingressar na academia. Fez um trabalho e apresentou-o, condição para ser aceite ou não. Como em todos os tempos, as capelinhas funcionaram. Havia um grupo que tinha combinado irradiá-lo. E conseguiram-no. Com argumentos desfavoráveis sobre o trabalho, algumas evasivas, etc” (LABAN, 1992, p. 264-265).

Nesse ambiente cultural, Orlanda participa com a publicação de um texto no primeiro número da *Revista Certeza*, no ano de 1944, que pretendia chamar as mulheres para a cena literária cabo-verdiana, pois ela era a única mulher a pertencer à *Academia Cultivar* e a colaborar na revista. O artigo, publicado na página 06, intitulado “Acerca da Mulher”, discorre sobre a situação da mulher em diversas épocas e evidencia a luta por uma igualdade de direitos, propondo um caminhar conjunto entre os gêneros.

Publicará a partir dos anos 70 seus livros de contos que levaram ainda algumas marcas do neorrealismo da geração da *Revista Certeza* (1944), no que se refere à grande preocupação social e humanizadora. Sua obra foi traduzida para vários idiomas (italiano, russo, húngaro), e um de seus contos “Luísa, filha de Nica” (*Ilhéu dos Pássaros*, 1992) foi emitido na Rádio Húngara com tradução e adaptação do professor Pal Ferenc, que publicou o livro “As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Hungria”, 2007.

Amarílis cria uma nova maneira de tratar as questões do exílio, da diáspora e da insularidade próprios do povo cabo-verdiano, recorrendo à tradição africana, suas crenças religiosas e ao uso da língua cabo-verdiana, a fim de expressar literariamente a sua identidade. Assim, testemunha-se, por meio da sua escrita, o esmiuçar do cotidiano das mulheres exiladas – que buscam a sua identidade em um espaço alheio e distante, recorrendo à memória para trazer à tona a sua pátria – e das mulheres ilhoas, que permanecem em Cabo Verde e se unem (mães, filhas, tias, avós, amigas) para lutar contra um ambiente desfavorável.

A mulher cabo-verdiana tem importância fundamental “na construção, nas lutas de libertação e na emancipação do país” (GOMES 2008, p. 161). Seu papel é destacado, ainda, pela transmissão da cultura crioula e pela fixação da tradição oral. Por essa razão, as mulheres cabo-verdianas constituem o maior número de autores com publicações periódicas, como também antologias literárias, como Dina Salústio, Vera Duarte, Ana Júlia, Orlanda Amarílis, entre outras. Nesse aspecto, Orlanda se insere entre essas mulheres, “que contam histórias de mulheres dentro da História do seu país” (TUTIKIAN, 2007, p. 240).

A autora de *Ilhéu dos Pássaros* encadeia as marcas femininas em sua escrita de modo que se articulem “ao social e não o contrário, como acontecia com as obras de autoria masculina”, o que reforça a capacidade da autora em agravar “uma distonia anterior, que seria de gênero” (ABDALA JR., 2003, p. 299). Dessa forma, as questões sobre a identidade da mulher cabo-verdiana podem ser inseridas no contexto de uma “escrita pós-colonial de fronteira”.

O livro de contos *Ilhéu dos Pássaros* foi publicado em 1982, tendo sido dedicado à Manila (Manuel Ferreira), marido de Orlanda Amarílis, cuja epígrafe⁵ é uma

⁵ “Rador de nha rosa santa (Em torno de minha rosa santa)/ ‘N tem qui tem otos pranta” (Tenho outras plantas), da morna “Na cantero de nha peto” (No canteiro do meu peito), do livro *Mornas Cantigas Crioulas*, 1932.

morna de Eugénio Tavares – mornista cabo-verdiano e jornalista ativo na promoção da República, ainda responsável pela introdução da língua crioula na poesia popular cabo-verdiana. Todos os contos do livro retratam a relação do povo cabo-verdiano com o mar, as ilhas e o enfrentamento da morte. Já o livro de contos intitulado *A casa dos mastros* (1989) descreve o cotidiano de mulheres e homens das ilhas de Cabo Verde, sua relação com a pátria e o exílio. Contam ao todo sete contos: “Rodrigo”, “A casa dos mastros”, “Jack-Pé-de-Cabra”, “Laura”, “Bico-de-Lacre”, “Tosca” e “Maira da Luz”. O livro inicia-se com o conto “Rodrigo”, que revela a vida de um moço “bem sabido”, único “varão” da família, sempre rodeado de mulheres, deixando entrever sua veia boêmia nas noites em que escutava as mornas de Eugénio Tavares e seu gosto literário por obras brasileiras: compara-se a Rodrigo Cambará de *O tempo e o vento* do escritor gaúcho Érico Veríssimo. Ainda, vale ressaltar que as narrativas são permeadas pela presença da violência e do poder patriarcal/colonial, muitas vezes trabalhado junto a tons do realismo fantástico.

Orlanda revela em seus contos o que Pires Laranjeira, Ana Maria Martinho e Michel Laban chamaram de realismo fantástico, mesmo que venha a ser, essa afirmação dos críticos, questionada pela própria escritora. Em duas entrevistas, uma realizada por Michel Laban e publicada em 1992 sob o título “Cabo Verde: Encontro com Escritores, Vol I” e outra realizada pelo Seminário Internacional “Três vozes de Expressão Portuguesa” – que se refere respectivamente a Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis – ocorrido na UFRGS, em Porto Alegre, no ano de 1997, a autora é questionada sobre o aspecto do realismo fantástico em sua obra, a que responde nos dois momentos, respectivamente:

Eu teria gostado tanto do livro *Água Mãe*⁶, talvez por nele ter encontrado uma identificação com nossa cultura, simbiose da cultura africana e europeia. Feitiçarias, bruxedos, mau-olhado, quebranto, tem raízes profundas em África, como sabe. A africanidade prevalece também nas nossas relações sociais, na nossa solidariedade espontânea, na nossa maneira de estar no mundo (LABAN, 1992, p. 273).

e

⁶ Orlanda revela em entrevista concedida a Danny Spínola que as suas leituras da literatura brasileira sempre foram de homens, exceto a leitura de Cecília Meireles, que chegou a conhecer na cidade indiana de Goa “pois a literatura brasileira que eu fiz são de homens – Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge Amado (um pouco) e também a Cecília Meireles (que eu conheci em Goa)” (SPÍNOLA, 2004, p. 253).

Ana Maria Martinho, professora em Lisboa de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, acrescenta que é um discurso literário tributário do fantástico em narrativa intimista. Será? Não seremos nós os juízes destas conjecturas (CARVALHAL, 1999, p. 140).

A realidade que “começa a vacilar”, como propõe Laban, conflui com o que se entende por realismo fantástico, ou seja, no mundo dito normal/real ocorrerá inesperadamente um fato que colocará em oposição às leis do real e às convenções do normal. Apesar de Todorov criar uma teoria do fantástico “eminente restritiva”, o fantástico, no século XX, já vem despido de seus compromissos com a hesitação todoroviana entre maravilhoso e estranho. Mesmo contestando a marca do realismo fantástico, Amarilis abre um caminho para a compreensão desse aspecto em seus contos: a semelhança com a cultura brasileira, a leitura da literatura brasileira e a existência da simbiose cultural entre África e Europa. Sendo assim, o fantástico na obra da autora de *Jack-pé-de-Cabra*, “vem de fontes culturais crioulas, na mescla do misticismo das culturas africanas com os primitivos colonos portugueses que vieram ter ao arquipélago” (ABDALA JR. 2003, p. 293). À vista disso, o fantástico em toda a obra da contista é resultado da assimilação da realidade africana – onde o aspecto sobrenatural é dominante – tomando-o, assim, por real e natural e fazendo com que a ligação entre a cultura e a realidade sejam regidas por qualidades fantásticas.

Para Amarilis, narrar Cabo Verde, narrar a diáspora e a insularidade passa, inevitavelmente, pela vida das mulheres das ilhas. As que ficam no arquipélago, mães, tias, primas, avós e bisavós constroem um espaço feminino de sobrevivência às adversidades do meio, as que partem, certamente carregam a dor de estar longe de sua terra e procuram aproximação com seus emigrantes, formando as conhecidas comunidades de cabo-verdianos pelo mundo, pois “as populações diaspóricas formam comunidades e iniciam os processos de subjetivação através da memória e da identidade” (BONICI, 2009, p. 280). A vivência dessa realidade, para a escritora, ecoou no que escreveu⁷. Assim, o olhar feminino em sua obra

É também uma forma de articulação supranacional. Entretanto, sua perspectiva não se restringe aos horizontes mais circunscritos da chamada “literatura de gênero”, porque aspira ao sentido da totalidade – uma

⁷ “O universo feminino das mulheres que percorrem os vários contos desenvolvem-se a partir da urdidura de percursos femininos diversos, que partilham um traço comum: a extraordinária força de que estão investidas, qualquer que seja a função que lhes é atribuída pela entidade narrativa” (MAIA 2007, p. 276).

totalidade imaginada, conforme o desejo (potencialidade subjetiva) do neo-realismo. Sua óptica, entretanto, não deixa de ser de “gênero”: da maneira equivalente às produções paradigmáticas da tendência estético-ideológica do neo-realista, que procura discutir o geral através do particular, em tensões que se pretendem sejam problematizadoras, Orlanda Amarílis vê seu povo de migrantes através da mulher – da adversidade de sua condição olha para uma adversidade mais geral (ABDALA Jr. 2003, p.301-302).

A língua cabo-verdiana, por sua vez, também é uma das protagonistas dessas histórias, está presente em quase todas as narrativas. Como resultado providencial da necessidade de se criar uma língua para o comércio e as relações entre escravos e colonos, a língua crioula nasce da articulação do português arcaico com inúmeros dialetos africanos. É a convivência entre essa língua mestiça e a língua portuguesa tida como oficial, mas somente falada por um número irrisório da população do arquipélago, que tece o discurso narrativo dos contos de Orlanda. Assim como a insularidade, a diáspora e a condição da mulher, a língua crioula também se faz presente nesses contos, não em sua forma pura, mas mesclada ao português, revelando muito da maneira como Amarílis compõe sua escritura, ou seja, há na “imagem da costura ou tecedura (...) uma produção artesanal, restrita aos papeares domésticos”, que contribui para a comparação da articulação da linguagem oral com os antigos griots africanos⁸ (ABDAL Jr., 2003, p. 297).

Com o neorealismo, o espaço da narrativa reflete as transformações e os deslocamentos ao elencar novos ambientes antes nunca retratados, requerendo um cuidado mais delicado na sua abordagem, pois além de concentrarem os fatores de verossimilhança, somam-se a eles as motivações socioculturais, o que nos explica Carlos Reis:

Com efeito, o *espaço* constitui, em toda narrativa que se pretende realista, um âmbito merecedor de especiais cuidados, quer por propiciar a concentração de fatores de verossimilhança, quer pelas conexões que com ele estabelecem outros elementos diegéticos, quer pelas suas virtualidades de representação social e ideológica. Ora, no contexto do Neo-Realismo, essa importância surge reforçada e cruzada com as motivações socioculturais que presidiram à implantação do movimento e que naturalmente condicionaram tanto a seleção dos cenários como o tratamento a que eles foram sujeitos (REIS, 1983, p. 166).

⁸ “É particularmente intenso o efeito da reprodução de registros de oralidade, “recriados” de contextos e situações que mergulham as suas raízes numa voz profundamente popular, fecunda, um linguajar feito de modos de dizer, provérbios e ladainhas a par do papagueado ou das frases inacabadas, suspensas na ponta da língua e do silêncio, outro grande adjuvante na reconstrução do que designaríamos como uma ‘gestualidade verbal’” (MAIA 2007, p. 279).

1.3. Um Espaço Comum: as revistas e as antologias literárias

A respeito do desenvolvimento dessas escritas, é favorável destacar a grande participação de Orlanda Amarílis e Sophia Andresen nas antologias e revistas literárias desde a década de 40 até os anos 90. Essa intensa participação na cena literária portuguesa – em Orlanda também essa participação será maciçamente realizada em Portugal e não em Cabo Verde – durante quase cinco décadas, pode ser verificada nas inúmeras contribuições das autoras a essas organizações literárias, às quais recorreremos para atestar nossas formulações acerca da produção das duas autoras. Desse modo, as contribuições de Sophia em revistas e antologias literárias que aqui nos importam relacionam-se com a publicação de suas narrativas curtas, as demais colaborações serão ilustrativas do ponto de vista da ocupação por duas autoras de um mesmo espaço no panorama literário português das revistas e das antologias.

Ao recolhermos os documentos relativos às publicações avulsas da contista cabo-verdiana, averiguamos que há uma regra quanto a elas em revistas e antologias. Normalmente, Amarílis publicava primeiro as narrativas naqueles órgãos, e quando atingia um determinado número de contos, os reunia em livros. Podemos perceber desde o início de suas publicações avulsas esse processo de escrita e divulgação de seus textos. Sendo assim, ao acompanhar o percurso dessas publicações, pudemos organizar sequencialmente, ordenada pelas datas, as publicações de textos ficcionais de Amarílis, que listaremos na tabela a seguir:

Revistas/Antologias	Livro de Contos	Título do Conto	Ano de publicação do conto avulso e do conto em livro
Revista <i>Colóquio-Letras</i> . Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.	<i>Ilhéu dos Pássaros</i> . Lisboa: Plátano Editora, 1982.	<i>Canal Gelado</i>	1977 – 1982
Antologia <i>Escrita e Combate: Textos de Escritores Comunistas</i> . Lisboa: Edições Avante, 1977.	<i>Cais-do-Sodré té Salamansa</i> . Coimbra: Centelha, 1975.	<i>Desencanto</i>	1977 – 1975
Revista <i>África – Literatura – Arte e</i>	<i>Ilhéu dos Pássaros</i> . Lisboa: Plátano	<i>Luísa filha de Nica</i>	1978 – 1982

<i>Cultura. África</i> Lisboa: Editora, 1978.	Editora, 1982.		
Antologia <i>Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho.</i> Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.	<i>A casa dos mastros.</i> Linda-a-Velha: ALAC, 1989.	<i>Tosca</i>	1984 – 1989
Antologia <i>Contos- O Campo da Palavra.</i> Lisboa: Editorial Caminho, 1985.	<i>A casa dos mastros.</i> Linda-a-Velha: ALAC, 1989.	<i>Bico-de-Lacre</i>	1985 – 1989
Antologia <i>Fantástico no Feminino.</i> Lisboa: Edições Rolim, 1985.	<i>A casa dos mastros.</i> Linda-a-Velha: ALAC, 1989.	<i>Laura</i>	1985 – 1989
Antologia <i>Onde o Mar Acaba.</i> Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.	Não há Livro de Contos com essa narrativa publicada, somente a Antologia referida.	<i>Josefa de Sta Maria nas Ilhas de Cabo Verde achadas pelo piloto Diogo Gomes pelo Genovês Antoniotto Usodimare companheiro de Cadamosto no ano de 1460.</i>	1991 - ?
Revista <i>Oceanos.</i> Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.	Não há Livro de Contos com essa narrativa publicada, somente a Antologia referida.	<i>Josefa de Sta Maria nas Ilhas de Cabo Verde achadas pelo piloto Diogo Gomes pelo Genovês Antoniotto Usodimare companheiro de Cadamosto no ano de 1460.</i>	1992 - ?
Revista <i>Vértice.</i> N°55. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.	Não há Livro de Contos com essa narrativa publicada, somente a Antologia referida.	<i>Mutações</i>	1993 - ?
<i>Loreto 13:</i> Revista da Associação	<i>Ilhéu dos Pássaros.</i> Lisboa: Plátano	<i>Requiem</i>	1980- 1982

Portuguesa de Escritores, 1980, p. 33-36.	de Editora, 1982.		
---	-------------------	--	--

O texto “Mutações”, publicado na revista *Vértice*, nº55, do ano de 1993, é outro conto que não consta em nenhum livro de contos da autora, posterior à publicação de *Josefa de Sta Maria nas Ilhas de Cabo Verde achadas pelo piloto Diogo Gomes pelo Genovês Antoniotto Usodimare companheiro de Cadamosto no ano de 1460*, em 1991. Por isso é de extrema importância para a composição desta pesquisa, visto que propusemos abordar os textos dispersos da autora. Outro texto de suma importância para as análises a serem apresentadas sobre o *corpus* reunido refere-se ao conto “Alegoria”, publicado em sua forma manuscrita na antologia intitulada *O Texto Manuscrito*, 1975.

A primeira revista, após os *Cadernos de Poesia*, que faremos menção nesta pesquisa sobre publicações dispersas de Sophia Andresen, pois engloba dois de seus textos narrativos, é a *Colóquio, Revista de Artes e Letras* inaugurada em 1959 e extinta em 1970, pela Fundação Calouste Gulbenkian. Seus primeiros diretores foram Reynaldo dos Santos, Hernâni Cidade e Bernardo Marques, e posteriormente Fernando de Azevedo, José-Augusto França e Jacinto do Prado Coelho. O programa editorial da revista é como uma carta de intenções que salienta aquelas mesmas relações estabelecidas pelos *Cadernos de Poesia*: “sem dependências de escolas, de sectarismos ou de proselitismos” figurando como “um espelho da sociedade do nosso tempo” onde se pode observar a convivência harmoniosa entre “velhos e novos, antigos e modernos, conservadores e reformadores, tradicionalistas e inovadores”, desde que encorajados pelo lema da “tolerância, paz, mútuo e recíproco respeito” (SANTOS, 1959, p. 1). Nessa revista, que concorria favoravelmente com seus princípios de isenção às escolas, movimentos e períodos literários, Sophia publicará 13 textos, entre contos, poemas, traduções e ensaios. São eles: “Naufrago acordando” (poema), 1959; “Poesia e Realidade” (ensaio), 1960; “O Homem” (conto), 1961; “Homero” (conto), 1962; “Mundo” (poema), 1963; “Os sonetos de Shakespeare” (ensaio), 1964; “A piedosa oferenda” (ensaio), 1964; “Bach Segovia Guitarra” (poema), 1964; “As máscaras finais” (ensaio), 1964; “O primeiro monólogo de Hamlet” (tradução), 1964; “Manuel Bandeira” (poema), 1966; “Os reis magos” (poema), 1967; “Manhã de outono no palácio de Sintra” (poema), 1969.

A revista que demonstra a ocupação de um mesmo espaço editorial entre as duas autoras é a *Colóquio-Letras*, iniciada no ano de 1971, resultante do encerramento e cisão da antiga *Revista Colóquio, Revista de Artes e Letras*, que descrevemos acima. Teve como diretores Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho em seus primeiros números e procurou obedecer às mesmas diretrizes gerais da *Colóquio* antiga, mas adicionando a preocupação com as perspectivas e métodos atuais e salientando a preocupação na divulgação das literaturas de língua portuguesa, brasileira, africana, galega e portuguesa. Mostra, ainda, a preocupação com os processos da escritura, empenhando-se em “reproduzir com a maior fidelidade manuscritos, dactiloscritos, capas e páginas de primeiras edições, documentos e fotografias, no sentido de dar a conhecer directamente os processos de escrita e edição e de reconstituir os respectivos ambientes” (COLÓQUIO/LETRAS, 2006, p. 07).

No ano de 1977, em seu 39º número, é publicado o conto de Orlanda Amarílis, intitulado *Canal Gelado*. Esse número contou com a participação maciça de grandes nomes da literatura africana, tais como o próprio marido da autora Manuel Ferreira, Corsino Fortes, Gabriel Mariano e José Craveirinha. Na contra-capla da revista observa-se em nota “Novos colaboradores”, uma pequena biografia de Amarílis⁹. Esta é a única colaboração da escritora nessa revista. Já Sophia Andresen colabora na *Colóquio/Letras* com “Delphica III” (poema), 1971; “Navegações VI”, (poema), 1980; “Glosa So we'll go no more a roving” (tradução de Lord Byron), 1986; “Cesário Verde” (poema), 1986; “Elsinore” (poema), 1989; “Leitura no Comboio” (conto), 2002 e “O Cego” (conto), 2002.

A publicação seguinte que flagra a atividade literária das duas autoras é a antologia *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, de 1984. Essa publicação foi destinada a festejar os 40 anos de atividade docente de Jacinto do Prado Coelho, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e diretor das revistas *Colóquio, Revista de Artes e Letras* e *Colóquio-Letras*. No prefácio, David Mourão-Ferreira, discorre sobre os grandes feitos do professor, destacando a sua grande personalidade, que foi responsável por abolir as fronteiras entre os estudos linguísticos e os estudos literários em Portugal. Nessa antologia, dentre uns cem números de escritores como Agustina Bessa-Luís, Ana

⁹ Natural da ilha de Santiago (Cabo Verde), viveu na Índia e em Angola, estando agora fixada em Lisboa. Tem o curso do magistério primário e o de inspectores orientadores do ensino básico. Pertenceu ao grupo da revista cabo-verdiana *Certeza*. Em 1974 publicou o volume de contos *Cais-do-Sodré té Salamansa* (cf. recensão de Duarte Faria em *Colóquio/Letras*, nº26).

Hatherly, Eugénio de Andrade, Lúcia Jorge, Manuel Ferreira e Nuno Júdice, por exemplo, Sophia colabora com o poema “Navegações – Descobrimento-Encobrimento” e Orlanda Amarílis com o conto “Tosca”.

A *Loreto 13*, Revista da Associação Portuguesa de Escritores, teve por diretores Maria Velho da Costa (1978) e Casimiro de Brito (1979-1981) e recebeu esse nome por ter sua sede na Rua do Loreto, nº 13, em Lisboa. Sophia de Mello Breyner Andresen participou logo no primeiro número da revista, em 1978, com o poema “Destruição”, e depois no último número da primeira série em 1981, com “Três poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen”, sendo um deles, *Veneza*, um fac-símile do manuscrito autógrafa. Orlanda Amarílis, por sua vez, participou com o conto “Requiem”, no número 04 da revista, de 1980, posteriormente publicado no livro de contos *Ilhéu dos Pássaros*, 1982. A revista tinha como proposta abarcar todas as áreas da e sobre a literatura, assim desejava o editorial da revista, em 1979:

O que nós queremos é abrir, como diria António Ramos Rosa, “abrir não sei que espaço, romper, abrir”. E, no entanto, apesar do peso do acaso, julgamos saber o espaço. A área, todas as áreas da (e sobre a) literatura: o textos e os seus prefixos, referentes e fronteiras; os nomes e o uso que fazem da linguagem; as relações que através dela se tecem com o mundo, a história, o inconsciente; memórias e utopias; incontáveis variantes microcómicas, carregadas de sentido e som, mas ao mesmo tempo autónomas... Essa, entre outras, a área do literário. Procuraremos visita-la (dá-la a ler) em todos os sentidos (LORETO 13, 1979).

Essa revista foi composta pelos escritores da Associação Portuguesa de Escritores, de que faziam parte Sophia Andresen – que também chegou a ser presidente da Associação em 1973, Orlanda Amarílis e o seu marido, o escritor Manuel Ferreira. Tal associação foi precedida pela Sociedade Portuguesa de Escritores, inaugurada no ano de 1956 e nesse primeiro momento foi presidida por Aquilino Ribeiro. As decisões em participações internacionais como na COMES – Comunità Europea degli Scrittori – organismo criado em Nápoles no ano de 1958, que foi responsável por ativar o diálogo entre os escritores do leste e oeste europeus durante a guerra fria –, também passavam pelas reuniões e consequentes decisões dos membros da SPE. O ingresso de Manuel Ferreira como um dos diretores portugueses da COMES, também foi decidido em uma reunião da SPE, é o que mostra a carta de Sophia a Jorge de Sena do dia 29 de janeiro de 1963:

Quando estive em Florença propus o seu nome e o do Casais para membros da COMES (...) Não sei se sabe que por reunião havida da Sociedade de Escritores os membros portugueses da COMES impuseram a entrada de mais três vogais para a direção (...) entraram o Manuel Ferreira, Egito Gonçalves e eu (ANDRESEN, 2010, p. 71).

Sophia e Manuel Ferreira foram nomeados diretores portugueses da COMES, em 1963. Dez anos mais tarde, em 1973, quando da extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores e fundação da Associação Portuguesa de Escritores, Sophia, como presidente, em seu discurso proferido para a tomada de posse dos corpos gerentes, relata a especial dedicação de Manuel Ferreira para que a associação pudesse, enfim, “começar agora a sua vida” e permanecesse na mesma luta que a SPE se dedicou “para a defesa da liberdade de consciência e para a defesa da responsabilidade de escrever”:

A Associação Portuguesa de Escritores começa agora a sua vida. Todos sabemos que esta obra se deve ao trabalho e à dedicação da Comissão Promotora presidida pelo professor Rodrigues Lapa. Isto é: deve-se ao esforço de escritores que em vez de lutarem pelos seus interesses pessoais lutaram pelos interesses de uma comunidade. E de entre esses escritores não posso deixar de distinguir pela sua dedicação exemplar Manuel Ferreira e Alexandre Babo (APE, 1983, p. 09).

Em *Onde o mar acaba- Antologia de poesia e prosa sobre as descobertas*, de 1991, organizada pelo P.E.N Clube Português e cuja apresentação é assinada por Ana Hatherly, é uma publicação voltada para o tema dos descobrimentos, e formada pelos poetas e prosadores contemporâneos e membros do clube, que resultou de uma proposta oferecida pelo poeta Casimiro de Brito à sua direção. Ou seja, essa publicação testemunha a pertença de Orlanda e Sophia a um mesmo clube de escritores. A formação dessa antologia seguia o programa de celebração dos descobrimentos portugueses, mas permitia um alargamento do conceito de descoberta, permitindo englobar “múltiplos aspectos da criatividade traduzida em escrita” (HATHERLY, 1991, p. 11). Sophia Andresen colabora com o poema “Ondas”, abrindo a sessão de poesia e Orlanda Amarílis com o conto “Josefa de Sta Maria nas Ilhas de Cabo Verde achadas pelo piloto Diogo Gomes pelo Genovês Antonioto Usodimare companheiro de Cadamosto no ano de 1460”, abrindo coincidentemente a sessão de prosa.

Ainda no âmbito das celebrações dos descobrimentos, temos a *Revista Oceanos*, dirigida por António Mega Ferreira e José Sarmento de Matos, da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos. Em abril de 1992, no nº 10 da revista, Orlanda Amarílis publicará novamente o conto “Josefa de Sta Maria”, uma espécie de conto epistolar. Sophia publicará o poema “Navegações” no nº9, também do ano de 1992.

As aproximações aqui apresentadas, comprovadas nas publicações em revistas e antologias literárias, procuram confirmar a presença das duas autoras em um mesmo espaço destinado às letras em Portugal, que demonstra a convivência e a cumplicidade na relação que tinham com a literatura e com o papel do escritor. Há um momento, porém, em que uma delas menciona a obra da outra, que gostaríamos de acrescentar como símbolo de uma possível admiração e respeito pelo seu trabalho, que é o momento registrado pela palestra de Orlanda Amarílis na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 1997, no Seminário Internacional “Três Vozes da Expressão Portuguesa: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis”, em que a escritora cabo-verdiana verbaliza, em sua fala, a presença da leitura da obra de Sophia por ela:

E outras mulheres há que em outros meridianos nos fizeram companhia na nossa juventude e que contribuíram para o nosso desabrochar calmo, lento, frutuoso: Pearl Buck, prêmio Nobel de Literatura, Anne Frank, criança e mártir. Ainda Catherine Mansfield, esplendidamente traduzida por João Gaspar Simões. E outras e outras. Por exemplo, a grande Sophia de Mello Breyner, poetisa premiada em Portugal... (TUTIKIAN, 1999, p. 138-139).

Além disso, essa convivência nas antologias e revistas aponta-nos para uma significativa pista no que se refere às práticas de escritura, de leitura e divulgação dos textos das duas autoras. Orlanda e Sophia, na maioria das publicações referidas – pelo menos no que concerne às narrativas andreseanas e não aos poemas, trabalho que não nos cabe aqui nesta pesquisa verificar – preferiam publicar os contos inéditos naquelas compilações até constituírem ao longo dos anos um número relativo de textos para a reunião deles em livro. Ademais, há muita prática de leitura, que consiste em variantes de leitura – as modificações dos contos nas antologias e revistas – se compararmos os contos dispersos e aqueles agrupados em livros.

2. *Ondas tombando ininterruptamente*¹⁰: o processo de escritura em Sophia de Mello Breyner Andresen



Fotografia retirada do filme de José Monteiro, 1969.

LIBERDADE

Aqui nesta praia onde
 Não há vestígios de impureza,
 Aqui onde há somente
 Ondas tombando ininterruptamente,
 Puro espaço e lúcida unidade,
 Aqui o tempo apaixonadamente
 Encontra a própria liberdade.

Sophia de Mello Breyner Andresen

Maurice Blanchot, em seus estudos sobre as relações entre a morte e a literatura intitulados “A literatura e o direito à morte”, publicado em *A parte do fogo* (2001) e em

¹⁰ “Ondas tombando ininterruptamente”, verso retirado do poema “Liberdade”, *Obra Poética*, 2011, p. 324.

“A obra e o espaço da morte” publicado em *O espaço literário* (2001), afirma que o escritor só se realiza em sua obra, e que antes dela não é nada. O movimento da escritura – o ato de tornar o que antes era interior em realidade externa – associa-se à penetração num espaço livre de limites, que faz com que o escritor olhe para a sua própria face, mesmo que esse olhar seja dirigido para fora dele mesmo. Adentrar essa liberdade consiste em pisar um ambiente privilegiado em que interior e exterior coexistem, em que as ondas, como as palavras, “tombam ininterruptamente”, onde só há espaço, pois o “tempo encontra a própria liberdade” (ANDRESEN, 2011, p. 324).

À vista disso, o espaço da escritura, que rejeita o que é estático, pois é puro movimento, toma contorno pelos gestos da mão que, despreendendo energia corporal e intelectual, vai construindo a obra. Entretanto, não somente a obra pertence a essa dinâmica, mas também a construção do sujeito que a escreve, sendo ele próprio uma criação, sua própria ficção:

A obra é o círculo puro onde, enquanto escreve, o autor expõe-se perigosamente à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela. Daí resulta – pelo menos em parte – o júbilo prodigioso, imenso, que é o de uma libertação, como diz Goethe, de um confronto face a face com a onipotência solitária do fascínio, diante do qual se permanece de pé, sem o trair e sem fugir dele, mas tampouco sem renunciar ao seu domínio. Libertação que, é verdade, terá consistido em encerrar-se fora de si (BLANCHOT, 2011, p. 48).

O círculo puro da obra, esse espaço de libertação, que permite ao escritor ser outro fora de si, pode ser infiltrado por um leitor perspicaz, se a ele for possível perseguir determinados vestígios deixados pelos testemunhos da solidão criadora. Espreitar o escritor em plena atividade dentro de seu espaço de criação feito de um caos que obedece a sua própria lógica, só é possível conhecendo a face noturna da obra, que é, necessariamente, o seu manuscrito.

Por ser uma escritura que se faz para si, o manuscrito moderno gera a perspectiva de flagrar o escritor em plena atividade solitária. Todavia, os rastros foram deixados propositalmente para que essa ação fosse apreendida: um autor que pretende desfazer-se de um manuscrito, o faz – como o fez Sophia com seus famosos Cadernos Rasgados, dedicadamente colados pelo seu amigo António Calém – portanto, os que chegam a nós livres da destruição são aqueles legados pelos seus autores, é o que Gerard Genette resume na frase “Eis o que o autor consentiu em nos deixar conhecer sobre a maneira como escreveu este livro” (GENETTE, 2009, p. 148).

Sophia Andresen permitiu-nos uma aproximação muito estreita de sua oficina literária. Seu espólio constitui-se de aproximadamente 90 caixas, que guardam, cada uma delas, inúmeras possibilidades de conhecer os mecanismos de produção de sua vasta obra. Dentre milhares de chances de adentrarmos seu laboratório de criação, decidimo-nos por percorrer aquele caminho menos explorado, pouco desbravado, que é o de suas narrativas curtas. Incontestavelmente poeta, pois logo cedo – aos catorze anos de idade – descobriu que vida e poesia eram a mesma coisa, uma vez que são feitas da mesma matéria, também se aventurou pelas veredas da prosa, do teatro e das traduções. Embora tenha atingido a mesma excelência em todos esses gêneros, a curiosidade pela Sophia contista surgiu a partir da leitura de uma entrevista dada a Miguel Serras Pereira, em que revelava o seu sentimento diante daquele gênero literário:

Há certos contos onde surgem coisas que me fazem medo – e eu paro, porque começo a ter medo das coisas que aparecem enquanto escrevo. Às vezes consigo continuar a escrever o conto até o fim, como aconteceu com *A Viagem dos Contos Exemplares*. Mas fez-me um medo terrível escrever essa história. Foi qualquer coisa que se impôs. Antes, eu não sabia o que ia escrever. Depois, tentei passá-lo a limpo palavra por palavra, sem ligar a primeira à seguinte, sem seguir o sentido. Há uma noção de abismo que é imanente a toda experiência humana. A Terra é uma bola suspensa no espaço segundo um equilíbrio que não dominamos. E eu sei que há abismo também na poesia. Mas esta muitas vezes funciona como esconjuro do mal e da sombra e tem uma dimensão catártica que talvez seja o que faz com que o medo não me assalte do mesmo modo. Com a prosa, surge uma dúvida dentro de nós. Não sabemos nunca se estamos a esconjurar, se a convocar. É uma espécie de jogo muito estranho. Por que há esta diferença, não sei bem. Mas é o que se passa comigo. A poesia e a prosa são duas navegações diferentes (AMADO, 2011, p. 192-193).

Julgávamos saber dos medos que atormentavam a poeta: “tenho medo de tudo”, em especial de fantasmas e elevadores¹¹. A sua relação temerosa com o gênero foi o espanto necessário que precisávamos para despertar o desejo de estudar as suas narrativas curtas e encontrar nelas uma possível justificativa para aquele relacionamento abismal. A prosa não tinha para ela a presença de uma catarse que pudesse expurgar o mal, e ao contrário disso, temia a convocação dele, pois segundo ela “o mal não está enterrado” (AMADO, 2011, p. 177). Apesar de serem duas navegações diferentes, de acordo com Julio Cortázar, o conto e a poesia dividem uma mesma origem genética,

¹¹ O medo de fantasmas e elevadores está explicado no documentário realizado pela PANAVÍDEO em 2007, intitulado “O nome das coisas”.

sendo ele o “irmão misterioso” daquela, pois encontramos quase a mesma carga de intensidade e tensão, uma singularidade do ritmo que o romance pouco demanda. Talvez a necessidade de vislumbrar o abismo das experiências humanas e apurar quais males em si mesma não estavam enterrados e pudessem vir à tona no jorro da escritura justifique a escolha de Andresen pelo conto, e ainda mais, pelo parentesco com a poesia, gênero ao qual dedicou a maior parte de sua obra.

À vista disso, só é possível a nós contestar a diferenciação tão pragmática a que Sophia nos expõe quanto à diferença da escritura dos seus poemas e dos seus contos, quando temos em mãos seus manuscritos, que sinalizam a frágil linha que separa a abordagem que ela dispensa aos dois gêneros literários. Podemos antecipar que a Sophia contista estabelece uma relação de extrema proximidade com a Sophia poeta, contiguidade demonstrada nas etapas do processo de escritura dos seus contos, como axiomatizam as rasuras, as substituições de frases, de parágrafos e de palavras, por exemplo.

Da necessidade de compreender o quê, no momento da escritura da prosa, lhe causava medo, resultou a escolha da pesquisa nas caixas nº 09 e 10 do do arquivo da escritora doado à Biblioteca Nacional de Portugal. Tal triagem engendrou-nos numa epopeia bastante extenuante que pode ser descrita resumidamente pela dinâmica empregada em busca desses documentos: pesquisas bibliográficas, e-mails, viagens, chamadas telefônicas, herdeiros, permissões, burocracia institucional, burocracia privada, proibições, catalogação, definição dos manuscritos, estabelecimento do preçário e reprodução. As etapas seguintes, livres da exaustiva e necessária determinação para obter os testemunhos, foram as pacientes fases de releitura dos fac-símiles e da produção de uma leitura crítica que descrevesse e ao mesmo tempo pretendesse reconstruir a gênese desses textos, em busca das possibilidades em torno de um projeto, do que é, do que poderia ter sido e do que deixou de ser os contos andreseanos.

Para que fosse possível dinamizar o processo de investigação nos manuscritos, realizamos uma tentativa de ordenação dos testemunhos, comparando-os a sua versão definitiva e respeitando a ordem em que aparecem nessas edições. Assim, temos a sequência: *Contos Exemplares* (1962), *Histórias da Terra e do Mar* (1984) e *Quatro Contos Dispersos* (2006). Mesmo tendo analisado os manuscritos e datiloscritos e percebido que um conto publicado posteriormente a *Contos Exemplares*, pode ter tido seu processo de escritura concomitante ao processo de escritura das narrativas

publicadas naquele livro, respeitaremos a sequência das edições, com a finalidade apenas de ordenação do caos desses materiais, mas as observações relativas à datação serão acrescentadas em notas aos estudos críticos de cada testemunho.

A compreensão do processo de escritura de Breyner passa pela elaboração da leitura crítica de seus rascunhos, uma vez que se pode observar, dentre outras práticas, a mudança de nomes de personagens, inclusão e exclusão de parágrafos, atos falhos seguidos de rasuras, anotações às margens das páginas, que incluem dúvidas, comentários e descrições muito ricas para o desenvolvimento das análises propostas para a fase posterior do desenvolvimento desta pesquisa.

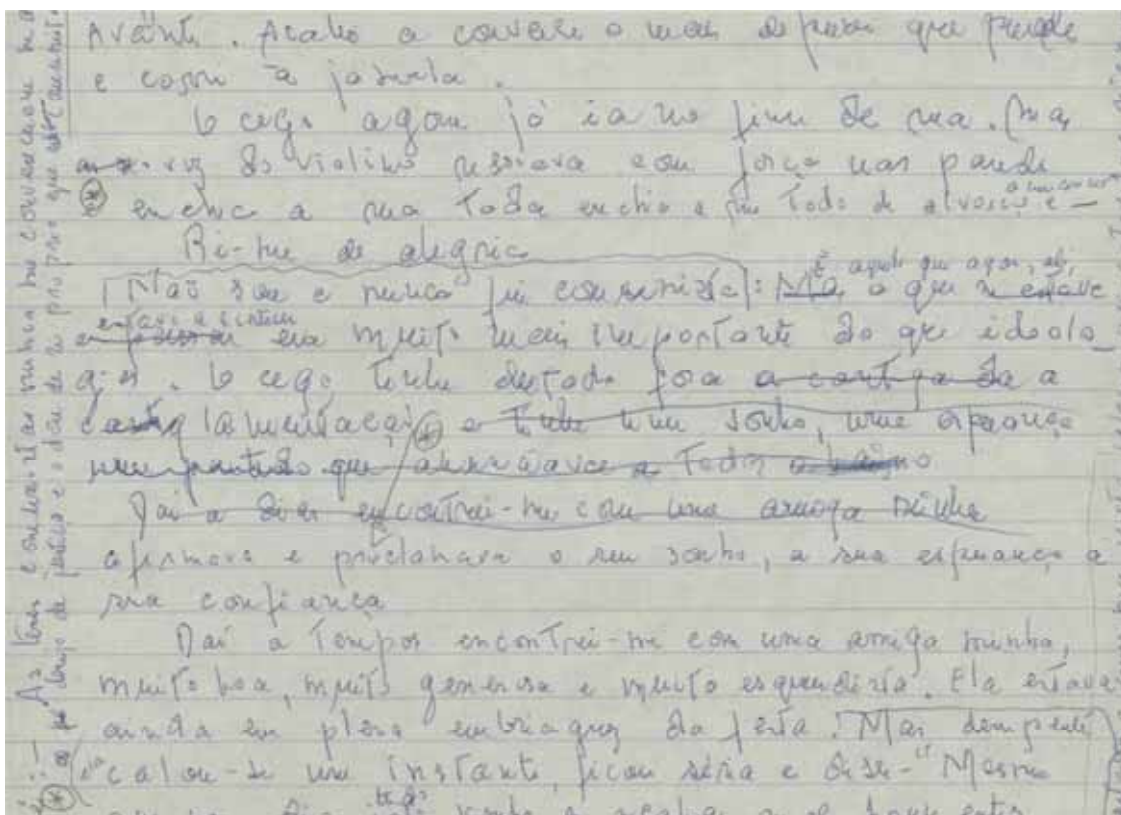
Ao lidar com a construção de um projeto criativo, resultado dos prolongamentos do corpo e da mente de um artista, o pesquisador dos manuscritos acaba por retomar as questões que rodeiam a morte e a ressurreição do autor. Decerto ele não está morto, pois deixa nas veredas que percorre pistas suficientemente claras de sua existência e vida. As correspondências, os cadernos de anotações, as inúmeras versões de um projeto de escritura, com suas rasuras, substituições, hesitações, recomeços, desistências e escolhas corroboram para que não tomemos este artífice por um desconhecido, já que surge dessas ações um sujeito que demonstra a sua posição diante do mundo, revelando por sua vez a sua concepção ética e estética.

O autor sob esse ponto de vista é, portanto, parte da obra e de suas indagações e não o centro desse universo. Focalizando o processo – nem a obra e nem o autor – é possível conceber que o mesmo sujeito que escreve/cria, lê o que produz como um crítico exigente, com um olhar que é de outro. Resultado disso são as “variantes de escrituras” e as “variantes de leituras”¹², uma vez que o autor é ao mesmo tempo aquele que escreve e aquele que lê em primeira mão, é o seu primeiro receptor, nas palavras do autor de Octaedro é “o primeiro a se surpreender com a sua criação, leitor sobressaltado de si mesmo” (CORTÁZAR, 1974, p. 235).

Assim, estar dentro desse processo é experimentar ser ele mesmo e ser o outro, é transformar-se numa ponte entre o que lhe é interno e o que lhe é externo, extravasando as possibilidades e deixando à mostra os caminhos que se bifurcam sem que haja ali uma escolha definida por um deles, mas simplesmente a possibilidade de percorrê-los todos.

¹² GRÉSILLON, Almuth. 2007, p. 335.

2.1. *Espero que comprendas a minha péssima letra*¹³



Excerto do Manuscrito de Sophia Andresen, do projeto de escritura do conto “O Cego”, 1993-1994.

Eu deixo aos numerosos futuros
(não a todos) meu jardim de
veredas que se bifurcam.
Jorge Luís Borges

A epígrafe acima, retirada do conto “O jardim de veredas que se bifurcam”, de Jorge Luís Borges (1941), ilustra genialmente as inúmeras possibilidades geradas pelos manuscritos literários. Em suma, o conto todo é uma metáfora primorosamente elaborada e dedicada aos diversos porvires que os manuscritos modernos disponibilizam àqueles que decidem encarar a obra literária fora do cansaço da fixação de uma edição definitiva, mas sim como parte de um processo sempre inacabado e inesperado. Assim sendo, tudo o que está diretamente ligado à abordagem do manuscrito caótico do chinês

¹³ Em carta a Jorge de Sena datada de 26 de novembro de 1971, Sophia escreve a frase “Espero que comprendas a minha péssima letra”. Utilizamo-la aqui como parte da intromissão de uma terceira pessoa na comunicação desse epitexto confidencial. Ver GENETTE, 2009, p. 328.

Ts'ui Pên – as relações do escritor com a escritura, o que remanesce aos herdeiros e as atitudes deles em relação ao legado, a escrivantina como caixa de charão, as correspondências como pistas para a decifração da escritura, a ordenação do caos manuscrito e a ideia de livro como labirinto – descreve o trabalho delicado e árduo do pesquisador que se debruça sobre a reconstituição das etapas do processo de criação de uma obra.

Dialogando com a ideia central do labirinto de Ts'ui Pên, Louis Hay explica que há – no universo dos fatos da escritura – atos de expressão que acionam os poderes próprios da escrita, quais sejam: o poder sobre o tempo, o poder sobre o espaço e o poder sobre os signos. A todos eles procede-se o poder da crítica, que procurará decifrar os manuscritos de acordo com conhecimentos sobre as manifestações objetivas do ato de escrever e o conhecimento histórico. Sob essa perspectiva, ele é ao mesmo tempo objeto material (suporte, instrumento, escrita, espaço gráfico e tipos de reescritura), objeto cultural (patrimônio nacional) e objeto de conhecimento (crítica textual). Por essa razão é que a expressão manuscrito autógrafo abarca a presença do texto e do autor e, por isso, implica no caráter material e intelectual do manuscrito, pois “a materialidade do documento nos informa sobre suas características culturais: instrumentos, papéis. A escritura, ao contrário, remete à pessoa: identidade do escrevente, práticas de escritura, etapas de uma vida” (HAY, 2007, p. 120). Obedecendo às demandas acima descritas, na tentativa de elucidar a presença dessas etapas do processo de criação dos contos de Sophia Andresen, aplicar-nos-emos na busca pela remontagem da história desses textos.

O manuscrito moderno como objeto material pode ser representado por parâmetros como: propriedades do suporte, propriedades do instrumento, a escrita e a sua disposição no espaço gráfico e os tipos e rituais de reescritura¹⁴. Procuraremos respeitar essa ordem, a seguir, ao tratar sobre os manuscritos definidos em tópico anterior, do Espólio de SMBA¹⁵. Não obstante, procuraremos realizar essas descrições de forma genérica neste tópico, visto que cada um dos testemunhos que formam o corpus desta pesquisa será explorado devidamente em capítulo posterior, quando das abordagens sobre as narrativas andreseanas.

A partir do século XIX, o papel passa a ser utilizado em larga escala, devido à fabricação industrial, e por essa razão torna-se, por excelência, o suporte dos

¹⁴ Os parâmetros que utilizaremos durante toda a pesquisa estão de acordo com os estipulados pelo ITEM – Institut des Textes et Manuscrits Modernes. Ver GRÉSILLON, 2007.

¹⁵ SMBA, abreviação do nome da poeta que utilizaremos em todo percurso deste texto.

manuscritos modernos. O uso do papel costuma ser de grande importância para os estudiosos quando se pretende reconhecer determinadas práticas de escritura de determinado autor – busca-se identificar se o escritor utiliza ou não o verso da folha, se tem o hábito de paginá-las, se tem preferência por folhas soltas, ou blocos ou ainda cadernos, qual a importância dada à espessura, à cor, ao formato – ou quando se procura elementos materiais que identifiquem uma data precisa, fornecida pela fabricação do papel. A esse respeito, Sophia Andresen foi já muito clara em entrevista a Eduardo Prado Coelho e a José de Vasconcelos: “Escrevo com papel de riscas quando posso e às vezes onde calha, mas em geral em cadernos” e “em grandes cadernos pretos de capa de oleado¹⁶” (AMADO, 2011, p. 176, 201).

A preferência de Sophia por cadernos é evidente, dado a grande quantidade deles em seu espólio. No entanto, em alguns manuscritos, nos quais pesquisamos, foram bastante utilizadas as folhas soltas “de riscas”, ou mesmo sem elas, e blocos da marca Açor, cujo logotipo é o pássaro de mesmo nome, que aparece na bandeira dos Açores, pois advém dele o nome daquelas ilhas. O bloco foi fabricado pela Tipografia Açor, que fica localizada na Angra do Heroísmo.

Tendo estabelecido o suporte dos manuscritos de Sophia, que variam dentro das possibilidades aqui apresentadas, podemos complementar com informações sobre o uso desse suporte. A autora de “Retrato de Mônica” aproveitava, de maneira equilibrada, os versos das folhas, muitas vezes utilizados para organizar parágrafos e incluir modificação e substituição de frases, ou seja, o verso da página era usado predominantemente como espaço de anotações, formando paralelamente à escritura em processo, uma escritura em programa: à medida que obedecia ao seu método sempre textualizante de iniciar um projeto, ocorria por vezes de o verso da página conter notas diretivas, ou seja, um programa daquilo que pretendia modificar ou mesmo retomar em um momento futuro.

A predileção de Sophia pelo lápis – “durante muitos anos escrevi a lápis, depois a esferográfica”¹⁷ – está documentada no filme de João César Monteiro onde, por meio de uma lúcida fotografia cuja plasticidade pictórica remete à tradição dos retratos de artistas, podemos perceber a escritora sentada em uma cadeira, lateralmente e à frente de uma enorme janela, um caderno sobre a mesa pequena e redonda contrasta com um

¹⁶ “(...) Ainda tenho muitos – alguns que em tempos rasguei mas que o António Calém recolou”.

¹⁷ Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, In: AMADO, 2011, p. 176.

cesto de frutas posicionado no centro e um copo com água próximo às páginas abertas do caderno, na mão esquerda um cigarro aceso, cujo cinzeiro é um grande búzio, na mão direita o lápis e está escrevendo. A focalização permite ainda vermos que a janela está de frente para o mar, e que há nele um barco a velas. De acordo com Jacques Aumont a janela pictórica se abre para o mundo sempre no mesmo sentido e o cinema torna-a “o lugar do mistério” e do “in-visto”, a transforma em sobrequadro (AUMONT, 2004, p. 122). É, portanto, um retrato da escritora que vislumbramos no documentário de Monteiro e, por isso, também comporta a característica de um paratexto, capaz de contribuir qualitativamente para as investigações acerca dos processos de escritura da autora.

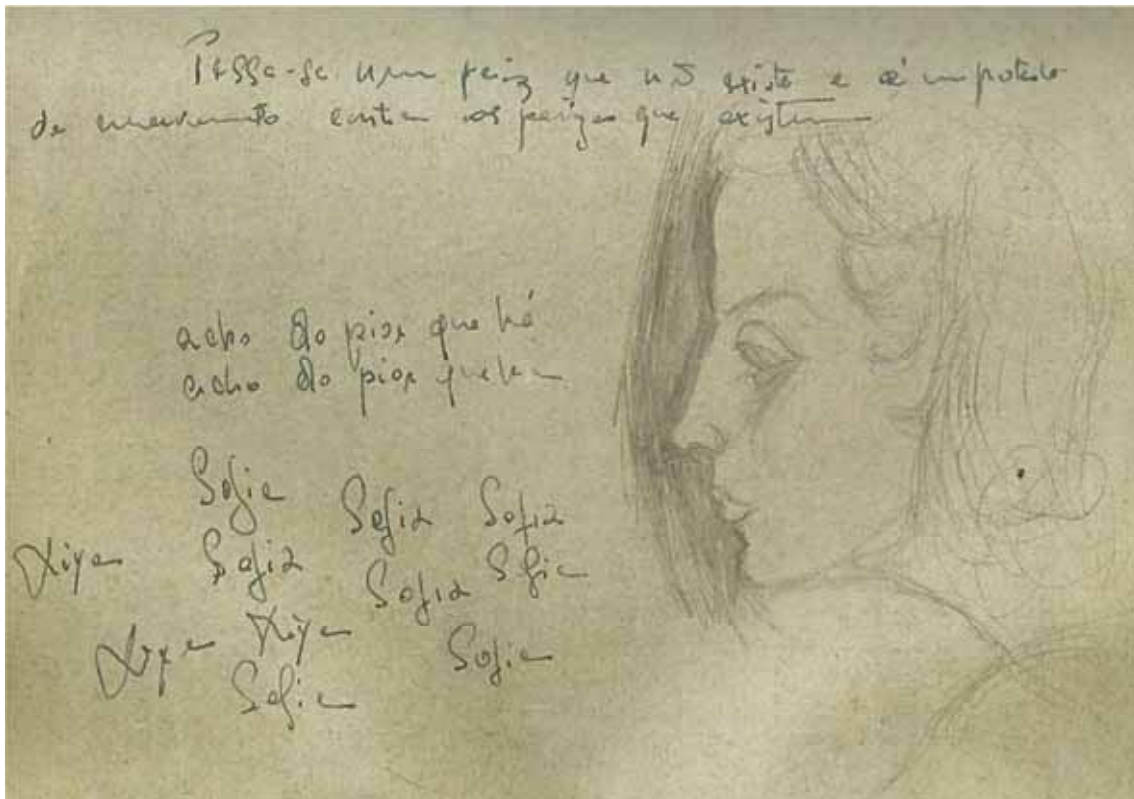
Aproximando mais a câmera da sua mão, podemos ver o caderno com linhas encher-se de letras formando palavras que não nos é possível ler, mas a imagem captura o ato e o momento da escritura. Os gestos da mão, firmes e ao mesmo tempo delicados, que ora entregam-se ao jorro da escrita ora hesitam numa pausa ansiosa que acompanham o olhar da escritora para o horizonte, nos mobiliza em torno da questão dos movimentos do pensamento. Apesar do epíteto midiático ser útil – principalmente no caso das entrevistas – os momentos de simulação do filme-documentário fornecem ao público-espectador uma ilusão, ou melhor, uma representação do autor enquanto ele mesmo. Há, portanto, certo nível de falsidade na encenação desse papel, que a autora de *Dual* representa tão dramaticamente.

No entanto, a metáfora visual fornecida por Monteiro serve como um trampolim que torna executável a composição de um quadro que envolve todos os elementos de que falamos quando tratamos da prática de escrita de Sophia, e mais, de seus gostos, obsessões e necessidades. A janela de frente para o mar mostra as ondas que tombam ininterruptamente, metáfora da escrita de um jorro que predomina na autora de *Arte Poética*. Os testemunhos referentes às narrativas curtas encontrados no espólio da poeta são em sua maioria compostos por um espaço gráfico que comporta uma escritura linear e fluida, com algumas páginas apresentando exploração das margens, algumas páginas inacabadas e ainda algumas que demonstram um espaço dialógico entre o discurso e o metadiscurso, o que será devidamente apresentado nas páginas seguintes quando trataremos das análises de cada um dos testemunhos.

Os documentos pertencentes à caixa 09 do espólio de SMBA, que foram autorizados para reprodução, correspondem ao todo a quatro projetos de escritura referente aos contos: “Era uma vez numa praia Atlântica”, “Leitura no comboio”, “O

Cego”, “O Carrasco”. Os contos em questão foram todos publicados postumamente, compondo o livro *Quatro contos dispersos* (2008), sob a organização da Prof^a Maria Andresen de Sousa Tavares, e fizeram parte de publicações dispersas em revistas literárias, tais quais: *Colóquio-Letras*, 2004 – tendo os contos sido escritos na metade da década de setenta: “O Cego” e “Leitura no Comboio”; “As Escadas não têm Degraus”, nº 5, Lisboa, Cotovia, 1991: “O Carrasco” e “Expo98”, 1997: “Era uma vez numa praia Atlântica”.

2.2. O ser pressentido ou tornar-se uma página em branco



Autorretrato, experiências de assinaturas (“Sophia” e “Xixa”), e frases soltas para um conto. Contracapa de um caderno da Faculdade de Letras (cadeira de Grego). 1940.

A PURA FACE

Como encontrar-te depois de ter perdido
 Uma por uma as tardes que encontrei
 Ó ser de todo o ser de quem nem sei
 Se podes ser ao menos pressentido?

Não te busquei no reino prometido
 Da terra nem na paixão com que eu a amei
 E porque não és tempo não te dei
 Meu desejo pelas horas consumido

Apenas imagino que me espera
 No infinito silêncio a pura face
 Pr'além de vida morte ou Primavera
 E que a verei de frente e sem disfarce.

Sophia de Mello Breyner Andresen

Sabendo que um documentário é um epitexto público de caráter midiático, que consiste em parte em entrevistas – que podem, por muitas vezes, subtrair ao autor o domínio sobre o seu discurso, compondo uma “armadilha” da qual ele não pode fugir das responsabilidades daquilo que pronuncia, ou seja, tudo o que é transmitido tem a qualidade de ser infalsificável, o que foi dito está e não poderá ser remediado – ele pode vir a contribuir para o entendimento da obra ou de aspectos da obra de um autor e por essa razão constitui-se como um documento paratextual.

O epitexto midiático referente ao documentário de César Monteiro nos fornece muito sobre o modo de compor de Sophia, mas também demonstra-nos que Sophia tinha grande capacidade de representação dramática frente às câmeras. Por vezes esse “falso diálogo” irrompe da tela e é muito perceptível a desmedida dramatização da nossa emergente atriz. A artificialidade de Sophia diante das câmeras, porém, é delatada pelo próprio filho Xavier, quando a mãe está sentada no sofá da sala de sua casa, lendo a ele um livro de sua autoria, a *Menina do Mar*. É-nos imprescindível também recuperar a relação entre mãe e filho nesta cena, em que o menino reclama a mãe natural das leituras de histórias, que parece, irrefutavelmente, muito mais atraente que aquela atriz distante e demasiadamente técnica que se exhibe no documentário.

A artificialidade da encenação exposta quando o filho Xavier lhe responde não gostar da leitura de sua história, concentra-se na voz de Andresen, que ao questionar o filho sobre o gostar ou não do que foi lido, se lhe impõe a incapacidade de voltar atrás do dito e encarar a consequência da fala sincera e pungente do menino: “Gostastes Xavier?”/ – “Sim, mas poderia ter posto uma voz mais natural”/ – “Uma voz mais natural? Como é que era?”/ – “Inventou uma voz?”/ – “Inventei uma voz?”/ – “Não é sua!”/ – “Não é minha?!” (MONTEIRO, 1969,). E assim sorri desconcertada e a cena é cortada. Como seria a voz natural da Sophia-mãe? Diante da câmera Sophia inventava uma voz que não era a sua e longe daquela parafernália cinematográfica, somente os filhos foram capazes de conviver com o ser espontâneo, que punha flores na cabeça e dançava, falava sozinha pela casa, fazia sombra nas paredes e delas arrancava histórias, com voz natural.

Independentemente da falsidade da representação que um papel requisita frente às câmeras, há momentos nos quais brotam espontaneidade na relação mãe-filhos durante o documentário. É o momento em que Sophia concentra-se nas respostas do entrevistador, é que ocorre o que anos antes revelara nas *Correspondências* a Jorge de Sena: é interrompida pelos filhos, que estão rindo e colocando discos para tocar em

pleno diálogo sobre poesia. De repente a poeta despe-se de seu papel e da voz artificial que inventara e desconcertada deixa escapar um desoprimido: “Ai, eu não posso com isso, não posso de maneira nenhuma!... Francisco mas o que é isto?!”¹⁸. Neste ponto, podemos falar dos inúmeros papéis simultâneos e concomitantes que representava: poeta, mãe, atriz, esportista, esposa, militante política, dentre muitas outras subcategorias.

Unindo as ferramentas auxiliares presentes no documentário de Monteiro ao que testemunhamos na longa atividade epistolar entre Andresen e Sena – que fluiu de 1959 a 1978 até a morte do poeta nos Estados Unidos – podemos mensurar a atividade da escritura da mulher, de acordo com seus vários papéis e nisso diferenciá-la em relação a uma escritura masculina. Esses elementos de exogênese proporcionam o contato com uma grande gama de possibilidades para percebermos que as condições da mulher durante o processo criativo lhe impõem outro ritmo e outras saídas para o problema das sobreposições de um papel a outro. Isso posto, vemos surgir entre a dispersão e o desânimo, o atrelamento entre vida doméstica e vida de poeta, momentos fugazes que permitiam a ela resolver todos os embates resultantes de seus diversos papéis. As soluções urgiam e a composição de um poema poderia acontecer em meio a uma feira movimentada:

Há dias aconteceu-me isto: a escrever um poema à tarde, mas fui tão interrompida que desisti. À noite tentei acabá-lo mas estava cansada demais e dispersa em mil bocados. No dia seguinte de manhã fui com a cozinheira à praça. E de repente no meio dos peixes, das couves e das galinhas pensei que precisava de parar um minuto, um minuto de férias sem cálculos nem contas. Então mandei à cozinheira que fosse ela comprando os legumes e 'fugi' para o café lembrei-me do poema da véspera e pedi ao empregado que me emprestasse um papel e um lápis. Foi assim que consegui acabar o poema num misto de pausa e euforia. Depois fui correr comprar a fruta! Isto é a minha vida! Mas às vezes fica tudo mal escrito e mal vivido (ANDRESEN, 2010, p. 77).

Esse seria o exemplo de uma das saídas encontradas para atrelar as diversas atividades desempenhadas pela autora. As peculiaridades trazidas pela pausa e euforia durante esse processo criativo que permite uma “fuga” em meio às couves, galinhas e peixes é muito diferente daquele retratado no documentário de Monteiro, em que Sophia aparece emoldurada por uma janela imensa de frente para o mar, com papel e lápis nas

¹⁸ MONTEIRO, 1969, 7:40min.

mãos e um semblante repleto de concentração e inspiração. Se se pensar que aquela situação *sui generis* é parte daquilo que foi a sua vida e que foi impossível a ela dissociar vida e poesia, entramos no campo da experiência e da prática da escrita, assim como ela acontecia, sem máscaras e encenações.

Questionando sobre a existência de uma escrita feminina, é possível problematizar alguns trechos das cartas enviadas por Sophia que registram uma singularidade no processo de escritura e que se ausenta nos registros epistolares de Jorge. Desse modo, Sophia expõe desesperadamente ao amigo a sua tripla tarefa, em carta do dia 10 de junho de 1963, e após este relato que se segue, desabafa pasmada “Espanto-me como você pode trabalhar tanto”:

Vivo entontecida, afogada em problemas familiares, sem tempo para escrever, desmemoriada de tudo. O Francisco e eu estamos bastante exaustos da vida dura. Eu começo a sentir-me incapaz de fazer tudo o que quero fazer. Ser ao mesmo tempo poeta, mulher do D. Quixote e mãe de cinco filhos é uma tripla tarefa bastante esgotante. Eu nunca aceitei que fosse preciso escolher entre a poesia e a vida pois ambas me parecem a mesma coisa. Mas agora sinto-me completamente incapaz de fazer tudo, de cumprir tudo o que me aparece (ANDRESEN, 2010, p. 77).

De acordo com Bibian Pérez Ruiz, em seus estudos sobre a mulher, a maternidade e a escrita, percebemos que durante muito tempo a escritora esteve presa entre preconceitos, dos menos escandalosos aos mais aberrantes – como seriam as proibições e o papel social da mulher, a necessidade de um pseudônimo masculino até a exclusão do valor literário de textos de mulheres-mães – pois maternidade e literatura, muitas vezes eram tidos como termos excludentes:

Nancy Huston es de la opinión que maternidad y aventura son términos antagónicos, por lo que sostiene que las mujeres que escriben muchas veces lo hacen desde una posición de hija desobediente. Dicha postura resulta problemática ya que, a la larga, la escritora puede convertirse a su vez en madre y, al suceder esto, sus intereses estarían divididos entre la imaginación y la vida real, la cual tratará de hacer más sólida y estable para sus hijos. Huston sostiene que, mientras que la ética es estupenda para el discurso pedagógico, ético, filosófico o político, resulta fatal para la literatura y explica el que las mujeres sean menos proclives que los hombres a la experimentación formal en la literatura por el hecho de que siempre han sido las encargadas - como madres reales o potenciales -, de guardar la moral del grupo la cual, junto con el instinto maternal, se consideran innatos en la mujer. Por otro lado, en la literatura que aborda en qué consiste ser madre también encontramos enfoques diversos. Para Huston no juzgar es cualidad indispensable en una novela de calidad. Sin embargo, mientras que las

madres quieren que el mundo sea mejor para sus hijos y por ello tienden a interpretarlo de manera optimista para protegerles y proporcionarles esperanza, uno debe estar preparado para aceptar el sinsentido, afrontar la fealdad, describir el horror y entender la tradición y la pérdida si quiere escribir literatura de peso (RUIZ, 2012, p. 106-107).

Além do papel de mãe-escritora, vemos surgir, também – atrelada às demais figuras – a Sophia do partido socialista, que deixava à mostra a sua grande preocupação com o governo e seus governantes, o que a convocava a exercer a sua faceta militante na tentativa de humanizar o que era desumano, o que muitas vezes relegara-a a um profundo estado melancólico. Com isso, o desânimo registrado no final dos anos 50 e durante os anos 60 deve-se à luta contra a ditadura, “esse ambiente exterior, uma luta em que se perde força e tempo” (ANDRESEN, 2010, p. 33).

É nesse período que escreve *No Tempo Dividido*, o livro de poemas que marca a presença de um mundo muito diferente daquele vislumbrado na Grécia, apresenta-nos a total ruptura com as coisas. Serão da mesma época as narrativas de *Contos Exemplares* 1962, onde a autora esgarça os poros de uma classe social que ela considerava ridícula, mostrando a disparidade entre os seres humanos, e o distanciamento do homem da unidade e integração com o real. Devido a essa cisão percebida por ela, declara em carta a Sena, de janeiro de 1960:

Estou muito dispersa mas às vezes não sei como escrevo “uma coisa” muito construída em que não tinha quase pensado. Foi assim que acabei O Cristo Cigano. Lembra-se? Está pronto, nem sei como. É diferente das minhas outras coisas. O mundo da Poesia, do Dia do Mar, do Coral morreu e o mundo do Mar Novo foi ultrapassado. Por que é que escrevo versos? Aliás agora não faço versos como dantes. Faço “uma coisa” (ANDRESEN, 2010, p. 33-34).

No espólio, podem-se vislumbrar algumas cartas dos muitos amigos da autora, tais como Eugénio de Andrade, Teixeira de Pascoaes, Pedro Homem de Melo, Agustina Bessa-Luís, Fernando Lopes Graça, Alberto de Lacerda, Almada Negreiros, Ruy Cinatti, Herberto Helder, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Sena, dentre outros. Não é necessário examinar todo os autógrafos para testemunhar a “amizade apaixonadamente crente no seu próprio valor” como foi a que se estabeleceu entre Sophia e Jorge de Sena (ANDRESEN, 2010, p. 17). É plenamente viável recorrer ao conteúdo édito, na publicação da editora portuguesa Guerra e Paz, intitulada

*Correspondência 1959 – 1978*¹⁹, para reconhecer em todo o seu conteúdo, a grande troca de ideias intelectuais e artísticas que foi a atividade epistolar entre os dois. As *Correspondências* tiveram nova edição no ano de 2010, pois foram acrescentadas cinco cartas e quatro postais antes inéditos, sete desses documentos são de Jorge de Sena e dois de Sophia. Essa inclusão foi realizada pela esposa do poeta, Mécia de Sena, que foi quem propôs a Andresen ainda em vida a publicação das cartas, e pela filha de Sophia, a professora da Universidade de Lisboa Maria Andresen de Sousa Tavares.

Datadas de 1959 a 1978, as cartas marcam a época em que Jorge de Sena impôs-se a um exílio, decorrente da falta de liberdade e de justiça determinada pela situação política em que Portugal se encontrava com o salazarismo e do qual o poeta enojava-se a ponto de renunciar à sua terra natal, vindo a se estabelecer no Brasil. Neste país, iniciou a sua vida acadêmica nas Faculdades do interior de São Paulo, que agradece profundamente pela oportunidade de poder falar, por não haver a cisão que havia em Portugal entre a sua profissão e o seu desejo de comunicar, liberdade essa que lhe custou a habituar.

Após as publicações dos *Cadernos de Poesia*, Sena parte para o exílio, e mesmo permanecendo atuante e produtivo – leciona em universidades do Brasil e Estados Unidos – participa de congressos e palestras, publica poesia, prosa e textos de teoria literária demonstrando, assim, uma intensa atividade intelectual. O autor de *Perseguição* deixa a cena literária portuguesa e a sua ausência, enquanto pioneiro dessa nova geração que os anos de 1940 viu florescer, pode ser amenizada com a leitura de suas correspondências. É com elas que, apesar da espionagem dos correios que se tornou comum na época da ditadura, Sena encontrará uma maneira de se comunicar com seus conterrâneos no momento em que os acontecimentos históricos vão se desenrolando e ele, de fora do espaço dominado pela falta de liberdade, examina a cena que deixou.

De acordo com Gerard Genette, as cartas são uma espécie de “paratexto” que permitem atingir uma “genética suprema”, formando um laboratório propício para a descoberta da gênese de uma obra literária. O arcabouço epistemológico conserva, em seu estado bruto, a corrente emocional que guiou o autor na escrita seja em forma de lamentações, inconstâncias de humor, tom, rispidez. Todavia, há aqueles que utilizam o gênero epistolar pensando em um público maior do que aquele que se fixaria apenas no destinatário declarado.

¹⁹ 1ª Edição 2006; 2ª Edição 2006 e 3ª Edição 2010.

As cartas de Jorge de Sena e Sophia Andresen, no entanto, incluem outros raros destinatários, geralmente o marido ou a esposa e amigos muito íntimos. Contudo, essa relação epistolar ocorreu durante um período no qual não havia a possibilidade de resguardar a própria intimidade e privacidade, pois a vigilância permanente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE – quando não se infiltrava diretamente nos serviços do correio, realizava buscas desses materiais nas casas dos amigos e da família do perseguido político. Essa ação foi a regra durante o período, o que ocasionava a leitura do conteúdo por terceiros em busca de contravenções ao governo de Salazar. No que concernia à leitura dos autógrafos dos escritores portugueses pela PIDE, Jorge de Sena, ainda não a par de que essa modalidade de espionagem era executada com sua própria correspondência, declara à Sophia em carta do dia 20 de Dezembro de 1962:

Não foi, pois, por desinteresse que tenho estado calado, mas por humana impossibilidade. Espero que esta carta lhe chegue às mãos e se demore nelas. Nunca imaginei que a P[IDE] se tentasse com os meus autógrafos... restamos a consolação de pensarmos que ficaram sabendo o que já sabiam ou o que até bom seria que soubessem (ANDRESEN, 2010, p. 83).

Sendo as cartas de Sena inúmeras vezes detidas pela PIDE, restava-lhe o pensamento de que nada do que tinha sido escrito por ele seria de grande espanto para aquele (des)governo. Ainda, a afirmação de que “até bom seria que soubessem”, pressupondo esses demais destinatários, configura a sua intenção em se fazer ouvir para além do exílio. Era dessa maneira que Sena disparava toda a sua revolta contra os governantes do Estado Novo. A indignação diante dessa operação da polícia política portuguesa consta também na carta de Sophia do dia 07 de novembro de 1962, na qual ela revela que a polícia em uma busca em sua residência, acabou levando toda a correspondência do amigo encontrada sob sua posse: “Afinal só agora, por prudência, mando a carta. Como a PIDE levou de minha casa todas as suas cartas tenho medo que o correio esteja muito vigiado agora” (ANDRESEN, 2010, p. 66).

Ao pressupor demais destinatários, e esses fazendo parte do lado contrário a sua ideologia política, Sena intensifica as críticas ao governo, e ao mesmo tempo, teme a perseguição dos que recebem suas cartas. Sophia, como sua correspondente, recorre à prudência ao escrever ao seu amigo, restringindo e contendo aquele fluxo emotivo que guiaria a carta se ela fosse apenas para a leitura de Jorge e quiçá da esposa dele, Mécia. Assim, a única maneira de comunicar-se e de expressar sua angústia frente à situação

implicou em uma cisão entre o fazer-se comunicar indiretamente e o resguardar da vida daqueles que amava. A preocupação frente ao caos que essa ação do governo acarretou em seu cotidiano aparece na carta de 12 de Julho de 1964:

Pelo intenso trabalho, as terríveis preocupações destes últimos meses, e também as interferências (que agora duplicaram...) nos serviços postais, a minha correspondência, e também consigo, entrou em completo colapso (ANDRESEN, 2010, p. 83).

A despeito dessas questões de cunho histórico, o epistolário de Sophia e Sena abarca aspectos importantes no que se refere à colaboração dedicada que cada um faz em relação aos escritos do outro, tornando possível reconstruir alguns momentos do percurso criativo de cada um, a fim de restituir-lhes o que seria o esboço de uma gênese das suas obras. Conseqüentemente, a carta, de acordo com Diaz, pode permitir o acompanhamento do processo de criação da obra, assim:

Antes de ser um objeto postal, assinalado ao longo de sua trajetória por uma série de impressões alógenas que lhe marcarão para sempre o próprio corpo, a carta chamada missiva é texto, e mais frequentemente, autógrafo (...) a carta atinge a dignidade genética suprema: a de participar na qualidade de paratexto – crucial, pois estritamente datado – da elaboração de alguma obra canônica, cujos desvãos cativam naturalmente aqueles que mergulham nos segredos do ateliê literário (DIAZ, 2007, p. 132).

A autora de *Livro Sexto* expressa na carta de Abril/Maio de 1964, o reconhecimento da importância do intertexto na obra *Metamorfoses* de Sena, especialmente as reminiscências vindas de William Shakespeare. Além da relação que estabelece entre o amigo e o dramaturgo inglês, Andresen pontua uma situação que promove a sua identificação com Jorge: “tenho estado derrubada de trabalho, pois estou a traduzir o Hamlet e o Much Ado About Nothing” (Andresen, 2010, p. 79). Em meio à atmosfera shakespeariana, a poeta encontra um espaço para relacionar as traduções que realizava – não apenas pelo prazer de reconstruir nos versos do inglês suas próprias singularidades de criação poética, mas também pelas “preocupações materiais” que a obrigavam a entregar-se às traduções como meio de sobrevivência – e as *Metamorfoses* de Sena.

Constrói-se, portanto, a partir desse ponto de encontro entre suas traduções de Shakespeare e a obra de Jorge de Sena, uma observação ao livro desse último, que assevera a sua necessidade de identificação com o amigo bem como a capacidade crítica e de reflexão acerca da poesia como experiência, evocando os *Cadernos de Poesia* e extraindo todo o significado que existe na frase “A poesia é só uma”:

É um bellissimo livro onde reconheço tudo. Não creio em subjectivismos: há uma experiência que é comum e que é “a” experiência e por isso a reconhecemos dita de obra em obra, aprofundada de obra em obra. E creio mesmo que é esse o sentido do seu livro onde a obra dos outros é retomada como experiência própria. O livro é todo ele extremamente denso, numa grande unidade, sem desigualdades, numa coesão tecida palavra a palavra. É por isso difícil dizer o que prefiro: mas tenho uma especial simpatia pela “Gazela Ibérica”, pela “Eleanora de Toledo” e pela “Ofélia”. E este livro, pelo muito que tem de shakespeariano fez-me pensar no teatro que você escreveu e escreverá (ANDRESEN, 2010, p. 79-80).

As traduções de Sophia eram realizadas por ela com o intuito de fazer com que um poema continuasse a ser um poema. Desse modo, na dedicação atenta da poeta é provável entrever outras preocupações acerca da criação do poema, pois ao escrever sob o signo da poesia-experiência, permite também experimentar ser o outro e ao mesmo tempo ela própria quando traduz, conseguindo ter a mesma excelência nas demais línguas a que se propôs trabalhar que a que possuía na língua materna. Não é por menos que, em carta datada do dia 10 de junho de 1963, revela ao amigo que talvez a sua obra-prima fosse a tradução do *Purgatório* de Dante Alighieri: “Vou-lhe mandar uma das minhas cópias dactilografadas da minha tradução do Purgatório do Dante. É, de certa forma a minha obra-prima mas a crítica não disse uma palavra sobre o assunto!” (ANDRESEN, 2010, p. 78).

Ainda no terreno das traduções, atividade muito presente na vida de Sophia, que soube verter para a língua portuguesa diversos escritores da literatura ocidental, deparamo-nos também com a contramão: a poeta, num esforço de divulgação do amigo-ausente, transpôs os versos da língua portuguesa para a língua francesa, a fim de que o editor André Frénaud se encarregasse da publicação da obra poética de Sena na França. Com esse exercício, Sophia aponta-nos os passos dados frente às dificuldades do tradutor de literatura, em especial, das saídas precisas, ou alguns “truques”, para a tradução de um poema:

Primeiro tive a maior dificuldade em traduzir os seus poemas mas depois encontrei uma espécie de fio condutor e também um truque: isto é: escolhi os poemas de frases muito curtas. Mas creio que a seleção que fiz é bastante significativa. Tentei traduzir sonetos das Evidências mas desisti vencida por mil dificuldades. Acima de tudo eu quero que um poema continue a ser um poema (...) Fiz estas traduções com grande empenho e entusiasmo e muito trabalho e alegria e sonho poder conseguir fazer um pequeno livro só com poemas seus se em França arranjar para tal editor (ANDRESEN, 2010, p. 91).

Quanto a sua própria obra, Andresen, em carta de maio de 1964, compartilha com Sena a sua estupefação ao encontrar a si mesma e a sua escrita numa viagem à Grécia. A presença desse país em Andresen de muito já se falou, pois é evidentemente um tema constante em seus escritos ou, mais que isso, em Sophia a Grécia firma-se como um modo de pensar a poesia, uma maneira de estar no mundo em comunhão com o que a cerca, principalmente na proposta de união entre o homem e o mundo natural. Essa característica fenomenológica que sua obra transpira teve origem nesse modo de pensar o espaço grego e é o que as cartas vêm confirmar:

Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. Foi como se me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia da criação num lugar desde sempre pressentido. Sobre a Grécia só o Homero que me tinha dito a verdade: mas não toda. O primeiro prodígio do mundo grego está na Natureza: no ar, na luz, no som, na água. É uma natureza mitológica onde as montanhas e as ilhas têm um halo que não é imaginado, mas sim fenómeno físico objectivo que segundo me disse o Padre Antunes (...) já era um fenómeno notado e discutido na antiguidade. Sob o sol a pique, numa claridade azul indescritível, o ar é tão leve que nos torna alados e o menor som se recorta com uma intensa nitidez. As enormes e constantes montanhas povoam tudo de solenidade. Cheira a resina e a mel e há uma embriaguez austera e lúcida. Mas tanto como a natureza – e ligada à natureza – espantou-me a incrível religiosidade de tudo (...) É uma atitude de ligação com o real que está presente em todas as coisas (ANDRESEN, 2010, p. 80).

O encontro consigo mesma que marca essa carta de 1964 foi resultado da viagem feita na companhia de Agustina Bessa-Luís à Itália (Turim, Milão, Veneza, Pádua, Verona, Ravena, Rimini, Termoli, Pompeia, Nápoles, Roma, Florença) e à Grécia. A experiência que a poeta retira de Homero não é suficiente para lhe contar como se apreende a unidade das coisas: é pelo sentir a Grécia, em toda a sua luminosidade de um sol a pique, que a experiência a faz concreta e há um momento de unificação com o universo:

De certa maneira encontrei na Grécia a minha própria poesia “o primeiro dia inteiro e puro - banhando os horizontes de louvor”, encontrei um mundo em que eu já não ousava acreditar. Agora tenho o espanto de o saber real e não imaginado. O que eu sabia da Grécia adivinhei-o através de pedras, pinhas, resinas, água e luz. Mas apenas como fragmentos dispersos que a minha imaginação reuniu. Ali encontrei as coisas todas inteiras e presentes na sua unidade. Não estou a falar só de coisas, mas da ligação com as coisas (...) o que há ali, além de tudo o mais, é uma intensa felicidade de existir que nos lava de tantas feridas (ANDRESEN, 2010, p. 82).

A viagem à Grécia possibilita à poeta lavar-se de todas as feridas que fazem parte da vida, de experimentar “o primeiro dia da criação” e, principalmente, de reconhecer nesse universo a sua própria criação artística. Desse modo, a carta de maio de 1964 é um testemunho inadiável para o entendimento do modo de pensar a arte em Sophia, é o maior instrumento para a compreensão de toda a sua obra. Em verso e em prosa a criação artística de Sophia passará inexoravelmente por esse mecanismo de pensamento:

Aqui minha fala se quebra como a quem
 Viu em sua frente um deus visível
 E vai sem imaginação, perdidas as palavras
 No real indicível (ANDRESEN, 2010, p. 81).

O testemunho de 1964 funciona, portanto, como um “diário da obra”, em que são apontados os momentos de aproximação e retração da autora com a essência de sua escrita. Os versos acima anexados à carta não deixam de evidenciar o processo criativo de Andresen: exaltação de espírito pelo reconhecimento de si e de sua obra em um espaço físico real, que até então só existia no plano imaginário e era perseguido pelas adivinhações de pedaços dispersos dos elementos naturais existentes naquele ambiente. A importância dessa carta deve-se ao fato de sintetizar em poucas páginas, como em um esquema-rascunho, todos os versos e frases pensados por Sophia. A esse respeito, Diaz esclarece que

Esse caráter de “diário da obra” também existe nos casos – menos favoráveis, porém mais corriqueiros – nos quais uma simples carta ilumina, como que por acaso, uma frase particular da gênese: menção a fontes, escrúpulos de expressão, escolha do título ou do editor, e até mesmo do frontispício ou do corpo (...) Aqui, deve-se distinguir entre os diversos ofícios genéticos, aquele que a carta pode ocupar, e isto de acordo com uma escala que vai da simples menção implícita da obra em proto ou em curso, ao envio pelo correio de seus fragmentos e até mesmo de um plano, de um

roteiro ou de uma redação mais ou menos avançada, com o intuito de fazer o destinatário participar da sua gestação (DIAZ, 2007, p. 124-125).

O encerramento da atividade epistolar entre os dois poetas aconteceu no ano de 1978, com a morte de Jorge de Sena por um câncer, ocorrida na cidade de Santa Bárbara, na Califórnia, Estados Unidos, onde se estabeleceu como professor de Literaturas de Língua Portuguesa. Diante da morte, Sophia recorreu à poesia, essa Musa em comum e espectadora íntima da amizade entre os dois, e escreve em 1979, o poema *Cartas a Jorge de Sena*, além de um texto, que ela mesma diz não ser de caráter crítico, pois admite não ser “um crítico literário nem ensaísta” sobre a obra do amigo, intitulado “Texto de Homenagem de Sophia de Mello Breyner Andresen a Jorge de Sena”. O verso escrito em homenagem à amizade funde-se a um lamento profundo, do findar das correspondências de dezoito anos, sublinhando a ausência definitiva e a certeza de que nunca mais virão cartas com poemas, notícias, sugestões e observações cuidadosas, sepultando a interlocução e apagando a esperança de uma provável volta:

Há muito estavas longe
 Mas vinham cartas, poemas e notícias
 E pensávamos que sempre voltarias
 (...)
 E havia uma veemente emoção
 em tua grave amizade
 (...)
 E agora chega a notícia que morreste
 A morte vem como nenhuma carta
 (ANDRESEN, 2010, p. 158-159).

O fascínio das *Correspondências* está no contato possível com toda a sinceridade expressa nas palavras trocadas entre Jorge e Sofia, no poder recorrer a esses testemunhos com a finalidade de acompanhar o percurso que ambos traçaram, muitas vezes conjuntamente. Ao debruçamo-nos sobre as cartas, à procura de comentários de uma obra em processo de criação, é possível acompanhar as diversas fases da vida do autor e de seus projetos de escritura. Desse modo, essa abordagem das correspondências presta-se a concretizar esse acompanhamento, permitindo ver que Sophia permeia toda a sua escrita com elementos trazidos à tona quando de sua viagem à Grécia. Essa relação não está somente em seus versos, mas em toda a sua obra, o que implica no conteúdo de suas narrativas.

Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, Maria Armanda Passos, Miguel Serras Pereira e José Carlos de Vasconcelos²⁰ é possível observar a preocupação de Sophia Andresen com o espaço, tanto nos seus poemas quanto nas suas narrativas. De acordo com a entrevista dada a Eduardo Prado Coelho, o espaço CASA é o mais destacado em toda a sua obra, e que marca a sua relação com a sua infância:

Tenho muita memória visual e lembro-me sempre das casas, quarto por quarto, móvel por móvel, e lembro-me de muitas casas que desapareceram da minha vida, como por exemplo a casa dos meus avós que foi leiloadada, vendida, as coisas dispersas... eu penso que há em todo o homem, em todo poeta, uma tentativa para conservar uma eternidade que está latente nas coisas, porque no fundo, todos nós amamos as coisas sob um olhar de eternidade mesmo que depois vejamos as coisas desfazerem-se... eu tento representar, quer dizer, “voltar a tornar presentes”, as coisas de que gostei e é isso o que se passa com as casas; quero que a memória delas não vá à deriva, não se perca (...) A “Casa do Mar”, (...) foi a casa sobre a qual eu mais escrevi, era a casa onde passávamos o verão e era uma casa relativamente pequena. Outras eram casas enormes como a casa da minha avó no Porto, que aliás também aparece em contos para criança e no conto “Saga” de *Histórias da Terra e do Mar* (AMADO, 2011, p. 167).

O espaço da casa é inúmeras vezes revisitado nos contos da autora de *Praia*, como uma maneira de eternizar as coisas que fizeram parte um dia de seu presente, como os móveis, as paredes, os quartos, os retratos entre outras coisas. Muito explorada na *Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, a casa nas narrativas de Sophia, mais do que um espaço de intimidade e acolhimento, muitas vezes se torna um espaço que adquire vida própria, respira, fala e atua como uma personagem. Mais uma vez, a “Casa do Mar” se destaca como concentração dos aspectos mnemônicos presentes nos contos andreseanos, se consolida para a autora como “o paraíso terrestre da minha infância e da minha adolescência”, e de fato, a história da casa do mar transborda-se de memória.

Fora do espaço ficcional, adentrando o espaço que cria as condições que levam à escritura, a casa é ambiente favorável ou desfavorável para a constituição da escrita:

Por exemplo, no quarto onde eu escrevo falta-me imenso espaço. Eu gostava de escrever numa sala enorme, porque o espaço ajuda (...) quando eu escrevo não vejo nada senão outra coisa. Mas também até para ver outra coisa é preciso não estar “empurrada”. Quer dizer, é preciso vazio e isto é

²⁰ Entrevistas encontradas respectivamente em: ICALP – Revista, nº6, Agosto/Dezembro 1986, p. 60-77; JL – Jornal de Letras Artes e Ideias, nº26, 16 de Fevereiro de 1982; JL – Jornal de Letras Artes e Ideias, nº135, 5 de Fevereiro de 1985 e reunidas em *Sophia de Mello Breyner Andresen – Uma vida de Poeta*, AMADO, 2011, p. 165- 206.

fundamental a todo escritor, penso eu. E ao lado desse vazio exterior é necessário um vazio interior. Aliás o Proust diz uma coisa muito bonita a respeito dos museus: era a moda, naquele tempo, criar-se à roda de um quarto um ambiente da sua época, pondo móveis, cadeiras, cómodas e mesas da época. Ele dizia que isso era errado, e que o que era preciso era recriar, á volta do quarto, o vazio em que o pintor se tinha colocado para o fazer. E eu penso também que um quadro, se não tiver espaço à volta, não se vê. O espaço torna o mundo mais visível e mais habitável (AMADO, 2011, p. 168).

Da casa, espaço de memória e da tentativa de sua eternização, Sophia maciçamente recorre ao espaço marítimo em toda a sua obra, seja em verso ou em prosa. O Atlântico na escrita andreseana é ambiente genesíaco e purificador, onde não se escutam ruídos e impera o silêncio, mas também é lugar da memória feliz da infância, vivida junto do mar, a que declara sobre sua ótima infância: “graças ao meu pai e a minha mãe, ao mar, às praias”. Porém, os únicos inimigos desses espaços e dessa obra são a cidade e o tempo, que são comparados, respectivamente, a um monstro – o tempo que divide e abraça acontecimentos dispensáveis – e a um polvo, cujo “excesso ruidoso e tentacular” a impõe ao exílio da casa (ANDRESEN, 2010, p.).

Apesar de todas essas recorrências aos paratextos e epitextos, que aqui expusemos na tentativa de encontrar a face daquele que escreve, daquele sujeito pressentido nos manuscritos, nas cartas, nas entrevistas e nos documentários, pouco é sólido, apenas algumas pegadas semiapagadas na areia deixam entrever o mistério que há naquele que habita o espaço da escrita. E retomamos, agora nas palavras de Sophia, a questão do silêncio, do vazio e da morte, essa última nos termos de Blanchot²¹, necessárias ao autor:

Para escrever é preciso ser impessoal. A arte é uma simples mimesis que só se dá quando o artista põe o seu eu entre parêntesis. É um bocado, de facto, uma teoria da despersonalização. Além disso não gosto de falar de mim própria, coisa que não leva a nada, porque a pessoa que escreve procura, de facto, intuitivamente, tornar-se uma página em branco, criar em si própria um certo vazio (AMADO, 2011, p. 203).

²¹ “Orfeu é o ato das metamorfoses, não o Orfeu que venceu a morte mas aquele que morre sempre, que é a exigência do desaparecimento, que desaparece na angústia desse desaparecimento, angústia que se faz canto, fala que é puro movimento de morrer. Orfeu morre um pouco mais do que nós, ele é nós mesmos, portador do saber antecipado da nossa morte, aquele que é a intimidade da dispersão” (BLANCHOT, 2003, p. 153).

3. *Mulheres espreitando sorratamente*: o desbravar da escrita em Orlanda Amarílis



Fotografia da autora desta pesquisa, quando de sua viagem a Cabo Verde, premiada pelo concurso promovido pelo Memorial Resende Barbosa (Assis/São Paulo) em setembro de 2014, intitulado *Concurso Fotográfico Mais que Mil Palavras*. A foto retrata uma mulher e seu filho moradores do Tarrafal, cuja casa está localizada em frente ao Campo de Concentração de Presos Políticos. A série de 10 fotografias premiada pelo concurso é relacionada diretamente à obra da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis.

Chuang Tzu sonhou que era uma borboleta. Ao despertar não sabia se era Tzu que havia sonhado ser uma borboleta ou se era uma borboleta e estava sonhando que era Tzu.

Chuang Tzu

Em entrevista a Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho²², publicada na *Revista Faces de Eva*, no ano de 2001, Orlanda Amarílis relata que encontrou no conto a medida certa

²² Professora Doutora da FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, amiga de Orlanda Amarílis, a quem agradecemos pelas informações sobre o estado de saúde em que se encontrava Orlanda em Setembro de 2013: “acometida por uma grave doença que a impossibilita

para o que queria dizer, confessando a impossibilidade de ter sido outra coisa que não o que foi de melhor: contista. De seu único romance, inacabado, só temos a escassa menção em mesma entrevista – “não, nunca o acabei” (MARTINHO, 2001, p. 186). Conseqüentemente, a sua escolha por aquele gênero literário passou pela intensidade da relação que manteve com o processo da escritura, que sobreveio da sua capacidade de sintetização da “batalha fraternal” entre “a vida e a expressão escrita dessa vida” que tem como resultado, inexoravelmente, o conto (CORTÁZAR, 1999, p.350).

A medida exata a que a autora de “Ilhéu dos Pássaros” remete, é justamente a junção do caráter impactante a um espaço e a um tempo concentrados, que estruturam o gênero e o irmana à poesia. Assim, o conto, esse “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” aproxima-se daquela “substância palpitante” que em Sophia Andresen, em certos momentos, faz medo: no jorro da escritura podem aparecer determinadas conjunturas que se impõem ao autor, eclode a noção do abismo inerente a toda experiência humana, a dúvida e o mistério. Nas palavras do escritor argentino Júlio Cortázar, retiradas de sua *Obra Crítica*, podemos examinar com precisão essa relação:

Coração e palpitação não são duas coisas, mas duas palavras. Um coração vivo palpita, um palpar é um coração que vive. A intensidade do conto é esse palpar da sua substância, que só se explica pela substância, assim como esta só é o que é pela palpitação. Por isso ao se falar de intensidade não se deve entender a obrigação de que o conto contenha acontecimentos exageradamente intensos num sentido factual (...) certos contos serão intensos porque defrontam o homem com a circunstância em conflitos trágicos, de máxima tensão, ou porque põem em cena seres em que se concentram certas faculdades em seu ponto mais alto, certas fatalidades misteriosas, certas conjeturas sobrenaturais, certo heroísmo na busca de um fim (CORTÁZAR, 1974, p. 125).

Por essa razão, irrompe um ingrediente especial, que é capaz de reunir todas aquelas particularidades para que se formule uma pista sobre a gênese daquele gênero literário. Tal substância é o tema aliado, obviamente, às ideias de intensidade e tensão, visto que de nada serviria a escolha pura e simples de um tema sem o labor literário necessário para que o conto viesse a se constituir como um escrito de valor. Assim,

de comunicar”. Mais tarde, de acordo com as informações da prima da escritora, Ana Fernandes, obtivemos a informação de que Amarílis veio a falecer no dia 1º de fevereiro de 2014, por complicações da doença de Alzheimer e que já há algum tempo estava desconectada da realidade, segundo ela “Esvaziou, mas mesmo nas horas que se dizia que não estava cá tinha um discurso que me deixava a pensar em que dimensão estaria”. Agradecemos ainda a Helena Gil, das Edições Colibri, pelo envio digitalizado da entrevista realizada por Ana Maria Martinho à Orlanda Amarílis presente na *Revista Faces de Eva* n° 5 – visto que esse número já se encontrava fora de comercialização.

destacam-se como componentes da gênese de um conto as técnicas empregadas sobre o tema que se fixa sobre sua relação com a intensidade e a tensão. Portanto, tal qual a poesia, o conto nasce de um “regime alterado da consciência”, no qual imperam “a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos” (Idem).

Orlanda Amarílis optou por alguns temas, tanto excepcionais quanto cotidianos, relacionados diretamente à memória das vivências em Cabo Verde e as preocupações sociais no tocante à colonização e ao colonizado, as diferenças entre as classes e a posição da mulher nessas esferas da sociedade. No entanto, a literatura produzida por Orlanda está longe de ser uma literatura de tese, aquela em que se visa um *exemplum*, figura da retórica clássica que procura, por meio da persuasão por indução ou mesmo da argumentação por analogia, transmitir uma moral. Assim, os contos amarilianos, apesar de figurarem na esteira do neorrealismo, não se constituem como literatura panfletária ou de tese, ao contrário disso, são, hoje, estudados como a produção mais rica da literatura cabo-verdiana, senão da produção feminina da África de língua portuguesa:

Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países (TUTIKIAN, 200, p. 239).

Na entrevista dada a Ana Maria Martinho, Orlanda toma conhecimento, pela entrevistadora, das inúmeras dissertações e teses a respeito de sua obra no Brasil e na Itália, especificamente: “tem teses sobre a sua obra, tem traduções em muitas línguas. No Brasil, nomeadamente (...) em Itália, sei que há muitas Universidades que recomendam textos seus” (MARTINHO, 2001, p. 182-183). No Brasil não se tem notícia de nenhuma publicação nacional da obra de Orlanda, no que concerne a Itália, há uma coletânea dos contos amarilianos publicados sob o título *Soncente – Racconti d’oltremare*, traduzidos por Maria Teresa Palazzolo, da editora Guaraldi-Aiep, do ano de 1995.

Sendo assim, o grande interesse por sua obra, ressalta que as narrativas da autora de *Cais-do-Sodré té Salamansa*, são, incontestavelmente, consideradas verdadeiras máquinas literárias de criar interesse:

Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra (CORTÁZAR, 1974, p. 122-123).

Apesar de estabelecer determinados temas essenciais que se relacionam com a vida em Cabo Verde, Amarílis emprega quase sempre forças sobrenaturais, aproximando sua literatura da chamada fantástica, mas também projeta a sua escrita na tentativa de que formem, quando unidos os contos em livro, uma unidade de conjunto, à moda de Edgar Alan Poe:

Um livro de contos, para mim, terá de ter uma determinada unidade de conjunto. Por exemplo, num livro de Edgar Poe, sabendo que em princípio são de terror, em cada um deles sente-se uma ténue ligação entre os contos. Ou estarei enganada? Além da do tema em si (LABAN, 1992, p. 274).

Além de procurar uma unidade de conjunto, que estruturaria os seus livros de contos, a escritora em entrevista a Michel Laban, no ano de 1992, declara muito rapidamente sobre o processo de escritura de seus contos, que são feitos “com pequenas interrupções para respirar, mas todos de um jacto. Com o *Ilhéu dos Pássaros* aconteceu o mesmo. Fi-los de seguida” (LABAN, 1992, p. 273). Sem mais informações precisas sobre a forma como escrevia, os instrumentos que utilizava se preferia à máquina ou à mão e quais papéis, Orlanda apenas nos dá pistas durante a sua fala no *Seminário Internacional Três Vozes da Expressão Portuguesa*, de 1997, sobre a presença das memórias na sua escrita, e da catarse que consegue quando pratica sua profissão:

A escrita impele-nos para atitudes menos cruciais por vezes. Por exemplo, quando os outros somos nós. Sobreposições ao longo do tempo, do vivido na nossa memória, da saudade do que se não disse, do que se não fez. É o irrecuperável, quantas vezes!, daquilo que as próprias circunstâncias alteraram. E é a confissão de sensações acumuladas e que acabam por brotar apenas sob a pressão de um clique no nosso subconsciente. Mas será que se disse tudo? Ou se vem a tudo confessar? O discurso literário para onde nós transferimos a nossa vivência, neste caso específico, a diáspora, a condição insular, a estiagem, a emigração, a cabo-verdianidade, talvez somente através dele, qualquer de nós, escritores desses espaços, tenhamos podido ou conseguido libertarmo-nos dos nossos pesadelos e fantasmas oníricos, ânsias de querer partir e ter de ficar (TUTIKIAN, 1999, p. 139).

A partir dessa fala, percebe-se a relação de Orlanda com as memórias e as roturas, que se instauraram em sua escrita, quando ela, ao praticar tal ato, passa a ser o outro, que são todos os cabo-verdianos, perdendo a sua própria identidade para identificar-se com aquele todo coletivo. Diante dessa explicação podemos perceber a grande quantidade de personagens femininas em suas narrativas, que nada mais são que o resultado desse deslocar-se de si mesma, ou seja, a coletividade de que faz parte, é necessariamente o saldo resultante de todas aquelas interferências que atingem o seu país de origem: as sobras, o que resta são as mulheres lutando em um ambiente desfavorável. Sendo desse modo, Orlanda surpreende-se ao entregar-se ao jorro da escrita, que dele apareçam as tias, avós, mães, irmãs que saltam ao espaço ficcional para figurarem como as protagonistas dessas histórias:

No desbravar da escrita quase tudo nos surpreende, sem jamais avaliarmos ou adivinharmos se erupções suspeitas no discurso literário ou se do envolvimento da gama de mulheres espreitando e, sorrateiramente, intrometendo-se no espaço ficcional, seriam, na verdade, aqueles seres que queríamos dele fizessem parte. Transbordam no instante em que somos impelidas para a devassa de vidas, de emoções, quando clareiras inesperadas nos surgem sob o nosso olhar. A nós próprias, surpreende ainda, no percurso do deslizar da pena, sem jamais cuidar que, pela calada, confissões insuspeitas espreitarão no comenos de alguma desordenação, chamemo-la assim, indo emaranhar-se no seio das nossas conjecturas. E somos atirados, nós mulheres e homens escritores, para a confissão de sensações e verdades sobrepostas no escorrer de anos, de dias, de estar e conviver (TUTIKIAN, 1999, p. 139).

Muitas vezes questionada sobre a escrita de autoria feminina, Orlanda recorre ao espaço da casa como se esse ambiente fechado e íntimo fosse a marca de uma pegada que nos levaria a adentrar o universo feminino da escrita:

Bem, durante muito tempo, quase que não aceitava que chamassem literatura feminina a uma determinada literatura, porque ninguém se refere à literatura masculina. É a feminina que tem esse destaque, não sei por que razão. Eu pensava que não havia motivo, mas, entretanto, tenho pensado muito nisso (...) e descobri uma coisa engraçada: que há certas situações na literatura que os homens não são capazes de as conhecer desse modo, e eu notei algumas situações típicas, como, por exemplo, num dos contos em que ela [Catherine Mansfield] fala da impertinência das criadas que o homem, em geral, não aborda porque a vivência dele é fora de casa; mesmo em Cabo Verde e em qualquer lado é mais fora de casa do que dentro de casa. E quando ele está dentro de casa, aqui e agora neste tempo, ele agora já ajuda um bocadinho, faz parte um pouco mais do universo feminino (...) E é por isso que eu digo neste momento, realmente há literatura feminina, no olhar feminino, pela vivência,

contacto pelo interior da casa, que é uma vivência que o homem não tem normalmente (SPÍNOLA, 2004, p. 253- 254).

Muitas análises têm sido feitas por diversos pesquisadores das literaturas africanas de língua portuguesa sobre o fator do bilinguismo e do uso do crioulo em Orlanda Amarílis. No entanto, apenas recorreremos ao que a própria autora relata sobre o uso e os mecanismos de composição de sua escrita, no que tange ao costurar das línguas portuguesa e cabo-verdiana. A diferenciação dessa linguagem original presente nas narrativas amarilianas não está vincada num uso excessivo da língua africana, mas no modo como se fala o português nas ilhas, com um ritmo próprio, com pequenas inclusões de algumas palavras daquela nova língua, assim, afirma Orlanda em entrevista a Ana Maria Martinho:

Nunca escrevo em crioulo, mas há muitas maneiras de dizer que são típicas de lá. Aplico certas palavras como o faria em crioulo, embora use o português. Por exemplo, prefiro dizer *engoniada* do que *agoniada* ou *aborrecida*. E a própria estrutura das frases sai com uma fluidez diferente, o tom recriado vem do crioulo. No fundo nós falamos muito assim e as pessoas identificam-se com os meus textos também por isso, creio. No nosso contexto está certo (MARTINHO, 2001, p. 186).

Em entrevista a Danny Spínola, Orlanda, novamente questionada sobre o uso da língua cabo-verdiana em suas narrativas breves, explica que a inclusão da sua língua materna foi a maneira mais imediata que encontrou de manter contato com Cabo Verde, de não perder as memórias da sua terra-mãe:

Bem, essas expressões, usai-as de saudade. Sabe, alguém que está há 20 anos sem ir à sua terra, então o reencontro com o crioulo, fui escrevendo e envolvendo alguns vocábulos para sentir mais a minha escrita. É uma coisa terrível estar muito tempo longe da terra, terra-mãe como nós dizemos. E depois voltar lá algumas vezes, pronto, vem a tranquilidade; parece que é o mar que se acalmou depois das ondas bravias soltarem-se, e que é um desassossego (não sou Fernando Pessoa, não é?). Depois, pronto, acalmamos. E eu sinto que em outras escritas que eu tenho feito (chamo-as escritas, não sei o espaço que elas ocupam), mas de qualquer maneira eu já me realizei com esses três livros e tenho ainda outras coisas. Agora a vontade de falar crioulo é muito forte, porque o crioulo é a nossa língua-mãe. É a língua que nós herdamos das amas e dos pais, porque em casa só falamos o crioulo. Só se fala português nas escolas com os professores, porque, de resto, se estamos no pátio das escolas a brincar, falamos o crioulo, que é o que nos sabe bem, que nos dá satisfação plena, completa. E para uma criança ou uma jovem, cortar-lhe o crioulo, seria amputá-la” (SPÍNOLA, 2004, p. 265).

Além dessas explicações acerca do uso da língua cabo-verdiana, Amarílis ainda em mesma entrevista a Ana Maria Martinho e posteriormente a Danny Spínola, contribui para determinados esclarecimentos sobre a construção de suas personagens, do discurso de suas narrativas e do modo como escreve. Evidente é a presença de um personagem-narrador em todos os seus contos, evitando assim, um discurso em primeira pessoa: “São sempre personagens que vivem acontecimentos e existem em dimensões paralelas” (MARTINHO, 2001, p. 186). Acerca das personagens e de seu modo de escrever um conto, se faz planos de escrita ou não, a autora esclarece que:

Não tenho um plano. Quando começo a escrever, tenho duas pessoas, dois personagens. Depois eles, até pela sua própria psicologia, que se projeta nos textos, é que fazem aparecer as coisas. Nunca fiz um plano. Há pessoas que dizem que fazem plano, mas eu acho esquisito (SPÍNOLA, 2004, p. 261).

O fio condutor de todos os contos de Amarílis está no discurso dessas narrativas, destacando em seu mecanismo a focalização, dessa forma, concedendo o poder da fala aos mortos e silenciando os vivos dentro de suas próprias limitações, assim, “os mortos movimentam-se nesse espaço” e “os outros, os vivos, podem viver num tempo de semiloucura” (TUTIKIAN, 1999, p. 145). Essa ação de dar fala aos mortos é interpretada pelos críticos de sua obra como uma transgressão, que é a identificação do fantástico em suas narrativas:

Há muitas transgressões, aquelas transgressões que aqui as pessoas chamam fantástico, mas que são coisas do nosso dia-a-dia em Cabo Verde (...) o meu lado, a que chamam fantástico, eu não acho fantástico, acho a coisa mais natural porque o espiritismo existe em Cabo Verde (SPÍNOLA, 2004, p. 263-264).

Independentemente de afirmar que a presença do sobrenatural na sua obra é fruto da amálgama entre as culturas europeia e africana – “a Orlanda passou de textos sobre as consequências da emigração para o domínio da construção de mundos alternativos, próximos do fantástico”²³ – certamente sua escrita transita entre o real e o fantástico, quando transforma sua personagem, por exemplo, em um inseto, à maneira de Kafka, não deixando, todavia, de ter essa mudança um significado calcado no colonialismo e paternalismo da sociedade cabo-verdiana da época retratada no conto pela autora. Por

²³ MARTINHO, *Entrevista a Orlanda Amarílis*, 2001, p. 187.

consequente, a confusão causada pela metamorfose dada ao final do conto *Maira da Luz*²⁴, reforça a presença dessa aura kafkaniana ou mesmo tzuniana, que se traduz na literatura fantástica. Ademais, essa tênue linha que separa um estado de outro coloca em dúvida a identidade da personagem, a menina teria se transformado em um inseto ou seria o contrário, como o que ocorre com o chinês Chuag Tzu²⁵?

²⁴ *A casa dos mestros*, 1989.

²⁵ CASARES, Bioy. *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 150.

3.1. *Espalharam-se as cinzas do vulcão que foi a minha vida*²⁶: estar em terra longe e buscar o *petit pays*



Fotografia de Orlanda Amarílis e o marido Manuel Ferreira, n/d. Arquivo da Família.

Quando se deixa a terra onde se nasceu e, por razões óbvias, não se retorna à pátria durante umas boas dezenas de anos, o nosso equilíbrio emocional sofre roturas.

Orlanda Amarílis

²⁶ (LABAN, 1992, p. 263).

Orlanda Amarílis deixou sua terra natal em 1946, partindo para Goa, onde permaneceu por seis anos. Depois, em Angola, mais dois anos, onde testemunhou a grande efervescência dos encontros de intelectuais e escritores, sempre muito politizados, que liam muito e sabiam de tudo o que se passava nos outros países. Nesse período a escritora concluiu o magistério, escreveu peças de teatro que posteriormente foram premiadas e deu aulas no colégio Calvet de Magalhães.

Apesar de ter passado a maior parte de sua vida fora de Cabo Verde, Orlanda escreveu toda a sua obra tomando como referência seu país de origem. E foi lá que iniciou a sua profissão, nos anos 40, com a primeira publicação, na *Revista Certeza*. Das suas memórias e das relações delas com a sua obra é possível identificar determinados paratextos que servem para iluminar alguns pontos de sua obra, auxiliando nas leituras de seus contos. O conto “Canal Gelado”, por exemplo, partiu de uma experiência que a marcou profundamente e que a impulsionou a escrever sobre uma frustração infantil:

A criança poderia ter sido eu. Pela simples razão de que nunca me foi permitido atravessar o Canal Gelado, talvez tenha sido por isso que fiz o conto. O percurso que não me foi possível na infância, completei-o assim, através desse discurso. Por outro lado, era bem patente a miséria e a carência em último grau nessa área dos trabalhadores da companhia de carvão (LABAN, 1992, p. 268-269).

Das lembranças da miséria que é a marca daquele conto, às descrições de momentos passados junto da família, na casa de uma bisavó²⁷, unimos recursos para a recuperação dessas memórias no momento da escrita. Dessa maneira, é possível identificar a presença de uma casa primitiva, também em Orlanda Amarílis, que recai, sobretudo, na presença dos mortos, que em suas narrativas, muitas vezes, estão mais vivos que os viventes. A descrição pormenorizada da casa e do ambiente da infância é recriado em seus contos como que para eternizá-los:

Havia tantas histórias que é impossível não resultarem em literatura. Sim, lembro-me bem da casa em que vivíamos. Era grande, com um rés-do-chão alto, duas salas enormes e atrás tinha quatro quartos de cama. Depois em cima havia mais três quartos enormes e um “hall” de entrada. No quintal tínhamos um poço, e a minha tia vendia água, era cada lata um tostão, para a construção de casas. Dez latas, dez tostões, era muito. A água de beber era tratada e ia-se buscar, vinha de Santo Antão. Hoje está tudo fechado (MARTINHO, 2001, p. 185-186).

²⁷“Sim, era uma casa de família, do tempo pelo menos da minha bisavó, sempre cheia de gente” (MARTINHO, 2001, p. 186).

A casa, porém, não é somente o ambiente seguro do local construído como moradia, mas também é trabalhada nos contos amarilianos como a terra, como a “mátria”, nas palavras da autora. Relembrar o *petit pays*²⁸ é, portanto, revivê-lo em terra longe, ou seja, é efetuar um resgate das vivências e histórias que marcaram o cotidiano e transformá-los em literatura.

Assim, a literatura de Orlanda é uma literatura da vivência das memórias, da reconstrução do passado no presente, trazendo às páginas situações que desejaria ter vivido, como explicado anteriormente sobre o conto *Canal Gelado*, a experiência do espiritismo na casa da bisavó, resultando na construção de mundos paralelos, o que confere aos mortos a oportunidade de falar:

Talvez por ter vivido numa casa onde eu vi morrer muita gente. A nossa família era enorme e nós tínhamos uma casa com dez divisões, cheias de gente – primos, primas, avós, bisavós. E, talvez por isso, eu vi morrer muita gente naquela casa. Foi de tal maneira que, quando a penúltima que morreu naquela casa (era a minha tia-avó), eu disse a uma tia: “Vocês, quando dividirem a essa herança, eu não quero nem um bocadinho daquela casa, eu já vi gente demasiado morrer lá dentro”. E acontece isso com muita gente em Cabo Verde. (...) Parece que as paredes... há sombras de qualquer coisa... sombras, quer dizer, imaginadas por nós, não é? Sombras que ensombram o nosso cotidiano (SPÍNOLA, 2004, p. 259).

A constante instabilidade emocional trazida pela diáspora, tendo como suas representantes máximas as personagens femininas:

Para terminar, diríamos que a diáspora envolve a emigração, o ir para a terra longe. E nesse estar longe, um mundo de mulheres pode, inesperadamente, invadir o *corpus* de supostas confissões. É um mundo feminino, não deliberadamente escolhido. Mulheres saltam para a escrita à revelia. E nesse estar em terra longe repetimos o que o emigrante menos suspeita pode lhe cercear todas as conjecturas sonhadas (TUTIKIAN, 1999, p. 145).

Questionada sobre a escrita feminina e a presença do feminismo em sua obra, Orlanda aponta características da obra de Catherine Mansfield e Pearl Buck, que se apresentam nos espaços da casa e que diferem da escrita de autoria masculina. Quanto à presença de elementos femininos na sua própria escrita, a contista responde:

²⁸ Dentre muitas metonímias usadas para representar Cabo Verde uma delas é *petit pays*, que se encontra também na morna cujo título é aquela expressão, cantada por Cesária Évora e que aborda a questão do exílio.

Dizem... eu tenho uma escrita daquilo que sinto, daquilo que desejo, daquilo que me impressiona, e a minha escrita é ondulante, anda às voltas, se bem que não o faço de propósito; vou escrevendo como as coisas aparecem, e depois vou encavalitando na escrita... não sei, como, por exemplo (...) já tive preocupações políticas na escrita, quando fizemos a *Certeza*. O meu primeiro artigo que eu fiz para um jornal, foi sobre a mulher, acerca da mulher, pensar no problema da mulher que não estava resolvido nessa época (SPÍNOLA, 2004, p. 256).

Orlanda Amarílis cessou sua produção literária, pelo que as suas publicações evidenciam, no ano de 1993, com a publicação de “Mutações”, conto publicado na Revista *Vértice*. Em entrevista a Michel Laban, a autora explica, apesar de ressaltar que se precisasse expor em detalhes quais as razões implicaram na sua renúncia à escrita, “seria uma conversa muito comprida”. Contudo, deixa entrever apenas um dos fatores que a fez estacionar a sua atividade literária nos anos 90 do século XX:

Olhe, meu amigo, as feministas lutam por igualdade de oportunidades, por acesso a cargos e outras atividades onde os homens estão em maioria e ainda por remunerações ideais em trabalhos onde há discriminação salarial. Neste momento eu queria apenas isto: ser homem em Portugal para poder, ao voltar do trabalho, não ter de me preocupar com tachos e panelas. Talvez com esse problema resolvido eu pudesse produzir um pouco mais (LABAN, 1992, p. 277).

Levantando uma questão que até o presente momento se faz pertinente, que trata, especificamente, da luta das mulheres por salários iguais aos dos homens, Orlanda apresenta em sua fala um tom de pessimismo e desânimo e, sobretudo, de conformismo diante da situação da mulher presa entre os tachos e panelas. De difícil aceitação essa revelação, visto que, desde tenra idade a autora figurou entre os homens da academia *Cultivar* em Cabo Verde, depois em Goa com os prêmios recebidos pelas suas peças de teatro sobre a mulher e as castas na Índia – textos nos quais não nos foi possível pesquisar, mesmo tendo entrado em contato com o *Jornal O Herald*²⁹, sua frequente atividade literária em Portugal e a sua atuação como professora em todos os países em que viveu.

Apesar da sua desistência precoce, Orlanda nos legou uma literatura de valor incontestável e é no trabalho com essa literatura que compreendemos o que nos deixou em seu testemunho: “Não sei qualificar a minha escrita. Só sei que estas são as coisas que tinha que escrever. É assim” (MARTINHO, 2001, p. 187).

²⁹ Jornal de Goa onde Orlanda diz ter publicado as peças teatrais e que não encontramos exemplares que contivessem tais textos.

4. Do Rumor do Mar ao Primordial Projeto³⁰



Ceci n'est pas une pomme, 1964. René Magritte.

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.

Arte Poética III, Sophia Andresen.

³⁰ Expressões retiradas dos versos do poema “Como o Rumor”: “Como o rumor do mar dentro de um búzio/ O divino sussurra no universo/ Algo emerge: primordial projecto” (ANDRESEN, 2011, p. 609).

A epígrafe acima, retirada de *Arte Poética III*, é um marco para a compreensão da espacialidade na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. Fazendo parte do discurso proferido na Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do *Grande Prémio de Poesia* atribuída a *Livro Sexto*, 1962, o excerto explica as relações de posicionamento entre as coisas dentro do espaço criado pela autora em sua obra. A perseguição do real, confirmada em seus escritos, parte do espaço físico, da busca atenta e, escrever – como veremos nas análises que se mostrarão a seguir – tanto poemas quanto narrativas “foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (ANDRESEN, 2011, p. 841).

A preocupação de Sophia Andresen com o espaço é incontestável em toda a sua obra, seja na poesia, no teatro, nos contos infantis e nas narrativas de temas adultos. Possivelmente essa evidência seja fruto da época, que “seria talvez de preferência a época do espaço (...) do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”, todavia, não abolindo o tempo, mas considerando-o como “um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço” (FOUCAULT, 2013, p. 414-416).

A casa, o mar, a praia, o jardim, a varanda, o quarto são locais insistentes em toda a sua escrita. Isso se dá porque o espaço proporciona “relações precisas, objectivas, não subjectivadas, sem ponto de vista que não seja anónimo” (PRADO COELHO, 1980, p. 22). O espaço, portanto, na obra andreseana oferece uma realidade nua, sem deixar de ser, simultaneamente, “alucinada”, pois ela é “dada num excesso de luz” que a torna veemente (PRADO COELHO, 1980, p. 22). Desse modo, o excesso de luz faz com que o objeto representado seja recortado no espaço, mostrando ao mesmo tempo sua precisão e sua ambiguidade. O quarto, o mar e a maçã do fragmento de *Arte Poética III* não estão separados por outros objetos: “do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável” concomitantemente vemos o mar, em toda a sua luminosidade (“brilho do mar”), e a maçã na sua intensidade vermelha (“do vermelho da maçã”), como se estivessem recortados no espaço e agigantados (ANDRESEN, 2011, p. 841). Justamente por oferecer essa imagem é que Eduardo Prado Coelho³¹ reconhece em Sophia semelhanças com a obra do pintor belga René Magritte.

³¹ PRADO COELHO, Eduardo. *Sophia: A Lírica e a Lógica*. In: *Revista Colóquio-Letras*. Ensaio, nº57, Set. 1980, p. 20-35.

A *mimesis* profunda ou *mimesis precluída*, de acordo com Eduardo Prado Coelho – quando reflete a respeito da crítica de Fernando Gil³² sobre a pintura de Magritte – parte da ideia de “recontextualização no abstracto” onde o real é “produzido alucinatoriamente (...) com uma nitidez abstracta e passional”, resultando numa obra “feita sobre conceitos, partindo sempre de um princípio de abstração, e obcecada pela ideia de dar nomes” (PRADO COELHO, 1980, p. 22-23). Dessa forma, a “obstinação magritteana” de Sophia pode ser explicada a partir da determinação da escritora em nomear as coisas (*Idem*).

A maçã, destacada e flutuante que se pode observar na obra *Ceci n'est pas une pomme*, reproduzida acima, explica visualmente a *mimesis precluída* e ainda faz compreender o “caligrama desfeito”³³: traz para a tela a representação pictórica e escrita da maçã, nega as representações quando acrescenta o “não” (“Isto não é uma maçã”), retomando as três funções que regem o caligrama, mas não para manter “as correspondências tradicionais da linguagem e da imagem”, mas para pervertê-las:

Do passado caligráfico que sou obrigado a lhes atribuir, as palavras conservaram sua pertinência ao desenho e o seu estado de coisa desenhada; de forma que devo lê-las sobrepostas a elas mesmas; elas são na superfície da imagem os reflexos das palavras que dizem que isso não é um cachimbo. Texto em imagem. Mas, inversamente, o cachimbo representado é desenhado com a mesma mão e a mesma caneta que as letras do texto: ele prolonga a escrita mais do que vem a ilustrá-la e suprir sua ausência (...) A invisível e prévia operação caligráfica entrelaçou a escrita e o desenho; e quando Magritte recolocou as coisas em seu devido lugar, cuidou para que a figura permanecesse escrita e que o texto não passasse jamais da representação desenhada dele mesmo (FOUCAULT, 2013, p. 255).

A perversão das funções do caligrama em Magritte, que brinca no espaço da tela com desenho e palavra, pode ser empregada na escrita de Sophia, na medida em que há uma confusão entre os espaços representados em seus contos. Em “Silêncio”, conto pertencente ao livro *Histórias da Terra e do Mar*, 1984, podemos criar uma imagem – já que ela não se apresenta fisicamente e sim mentalmente – semelhante ao quadro de Magritte: “A forma das coisas era uma grafia, uma escrita” (ANDRESEN, 2006, p. 58). Desenha-se, portanto, ao redor dos objetos que preenchem a casa, a imagem das

³² Conceito que pode ser consultado em: GIL, Fernando. *Mimesis e Negação*. Edições IMCN: Lisboa, 1984.

³³ Conceito trabalhado no ensaio de Michel Foucault em homenagem a René Magritte, falecido em 1967, em que analisa o quadro “Ceci n'est pas une pipe”, de 1928 (FOUCAULT, 2013, p. 251-259).

palavras, a grafia das coisas. Sendo assim, a confusão entre os espaços nas narrativas de Sophia Andresen acontece entre a representação do espaço e o espaço da linguagem.

Entendemos aqui como representação do espaço aquele cuja existência é comprovada no universo extratextual, e que atua como “cenário, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” em que prevalece sobre a narração, a descrição (BRANDÃO, 2013, p. 60). Conseqüentemente, nesse plano de representação espacial, será desenvolvida a *mimesis* precluída, ou seja, o real alucinado, agigantado sob o efeito do excesso de luz. Contudo, simultaneamente à construção (descrição) do espaço como representação de um universo extratextual, ter-se-á a exaltação do espaço da linguagem, numa espécie próxima de um caligrama desfeito, aquele que permite que flutuem ao lado das coisas os seus nomes, desobscurecendo a necessidade de nomear, favorecendo a prisão do pássaro no círculo da “leve escrita acinzentada do lápis” (ANDRESEN, 2013, p. 79).

Dessa maneira, os elementos espaciais fornecidos por Sophia na epígrafe, observados nos advérbios “em frente de”, “dentro do qual”, “em cima de” não demarcam a distância do quarto ao mar, a suposta janela que deveria dividir a imagem da maçã dentro do quarto em cima da mesa, separando-o do mar, não existe no texto de Sophia. Daí a alucinação do olhar, a ausência de limites que possa ordenar cada espaço: o interior (quarto) e o exterior (mar) confundem-se, ou como preferimos, formam uma interseção entre os dois espaços onde só há mar e maçã: “o elemento quarto e o elemento mar vão-se (con)fundir de tal modo que a imagem seguinte é a de uma maçã poisada em cima do mar” (PRADO COELHO, 1980, p. 22). É dessa maneira alucinada, recortada e brilhante que será representado o espaço nas narrativas de Sophia Andresen. A casa, o mar, a praia, o jardim e o quarto serão regidos, como na obra de Magritte, pela iluminação excessiva da palavra, que rompe os limites entre um espaço e outro.

E de que forma estará presente nos contos aquele que escreve? De acordo com Sophia, o escritor é aquele que “põe o seu eu entre parêntesis”, que procura ser “uma página em branco”, que se esvazia em função da escritura. Logo, a presença do escritor nas páginas dos seus contos estará na brancura da cal, na brancura de sal, na brancura da toalha, na brancura do muro e das paredes das casas, nos grandes espaços vazios. E essa brancura, esse vazio, instaura outra interseção espacial: aquela que opera entre o espaço da vida e o espaço da morte. O ser anônimo, que enfrenta a eternidade, que olha para a noite à beira de um abismo, partilha da morte perfeita, que é justamente “a passagem do tempo comum para o tempo fora do tempo” (PRADO COELHO, 1980, p. 28). Habitar a

totalidade do tempo só é possível àquele que escreve, àquele “eu esvaziado e virado para a fascinação do exterior” (PRADO COELHO, 1980, p. 31) e que tem em seu interior “uma atenção voltada para fora”³⁴ (ANDRESEN, 2011, p.).

Assim sendo, a abolição do tempo é representada nas narrativas de Sophia por meio de *heterotopias*, ou seja, espaços extratextuais que remetem a “outros espaços”. O jardim, o navio, a casa do mar, a praia são espaços dentro de outros espaços, tempos dentro de outros tempos que abrigam o esvaziamento do escritor. Já a atenção às coisas, a procura pela linguagem, fará do silêncio seu principal meio para alcançar o desenho das palavras, ele desempenhará o papel de pilastra onde se assentarão o atemporal e o não-lugar.

Os contos a serem analisados foram dispostos de maneira que possamos acompanhar o desenrolar dessa obsessão espacial de Sophia. Partindo da noção de heterotopia proposta por Michel Foucault em *Des espaces autres*, 1967, pois é uma “possível ciência”³⁵ do espaço literário que abarca as noções de espaço real, não utópico, em que é estudado, em contra proposição à obra do filósofo Bachelard, o espaço exterior: “O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história” (FOUCAULT, 2013, p. 417).

A escolha da teoria e da metodologia para trabalhar os contos de Andresen partiu da leitura de sua obra e da percepção da existência de vários espaços sobrepostos em uma mesma narrativa e, principalmente, das questões que relacionam espaço e linguagem, o ato de nomear e a despersonalização de quem escreve, esse último aspecto relacionado diretamente à suspensão do tempo:

Esta desqualificação do sujeito em benefício da função ou do objeto produzido implica uma recusa da temporalidade (que também encontramos em Sophia nos termos da uma recusa do tempo da história e da memória das cidades). Como

³⁴ Verso retirado do “Poema”, do livro *Geografia: A minha vida é o mar o Abril a rua/ O meu interior é uma atenção voltada para fora/ O meu viver escuta/ A frase que de coisa em coisa silabada/ Grava no espaço e no tempo a sua escrita/ Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro/ Sabendo que o real o mostrará/ Não tenho explicações/ Olho e confronto/ E por método é nu meu pensamento/ A terra o sol o vento o mar/ São a minha biografia e são meu rosto/ Por isso não me peçam cartão de identidade/ Pois nenhum outro senão o mundo tenho/ Não me peçam opiniões nem entrevistas/ Não me perguntem datas nem moradas/ De tudo quanto vejo me acrescento/ E a hora da minha morte aflora lentamente/ Cada dia preparada” (ANDRESEN, 2011, p. 525). Grifo nosso.*

³⁵ “Seria possível supor, não digo uma ciência porque é uma palavra muito depreciada atualmente, mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objetivo, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar heterotopologia” (FOUCAULT, 2013, p. 419).

diz Jean-Pierre Vernant, “o ideal da acção é, para os Gregos, chegar a uma coincidência perfeita do agente e do seu acto, agente e acto identificando-se num puro presente, abolida qualquer distância temporal ou qualquer separação” (PRADO COELHO, 1980, p. 33).

Ademais, vivificado pela obra de Maurice Blanchot, o também filósofo francês propõe uma *poética do exterior*, em seu livro *Les Mots et les Choses*, 1966. Como determinou Eduardo Lourenço em um texto introdutório que se apresenta na edição portuguesa de *As Palavras e as Coisas*, sob o título *Michel Foucault ou o Fim do Humanismo*, datado de 1967, o sucesso desse estudo “constitui uma surpresa e um enigma, pois não é obra fácil”, pois “sustenta-a a ideia que a Linguagem é ‘linguagem do exterior’, fala sem sujeito, complicação da relação do homem com a espacialidade, relação finita, quer dizer, idealmente configurada pela morte” (LOURENÇO, 2014, p. 07).

Em “Questionação a Foucault e a algum Estruturalismo”, texto introdutório da obra *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault, 1966, Virgílio Ferreira recorda ecos de Heidegger em Maurice Blanchot e em todo o livro do autor de *História da Loucura*. Tais ecos relacionam-se ao Heidegger final, aquele que questionava o ser por trás da obra: “Compreendemos assim que ao referir-se à viragem cultural dos fins do século XVIII, reflectida nas três zonas analíticas da Economia, Ciências Naturais e Filologia, Foucault nos frise a inacessibilidade da origem desta viragem, nos diga heideggerianamente que a invisibilidade do ‘coração’ das coisas se nos furta à medida que o procuramos – e utilize um termo típico de Heidegger ao falar-nos, sobre tais coisas, da sua inacessível ‘reserva’. O jogo entre o visível e o invisível, entre a claridade e a sombra, a superfície e a profundidade, é o jogo em que para Heidegger se opõe o ente e o Ser, a verdade e a não verdade, ou o Mundo e a Terra na sua elucidação da problemática da Arte” (FERREIRA, 2013, p. 29). Compreendemos em *Sophia* também esse eco de Heidegger, ao que ela mesma confessa em carta a Jorge de Sena (18 de Dezembro de 1969): “De qualquer maneira, sinto-me muito heideggeriana” (ANDRESEN, 2010, p. 116).

Segundo Foucault, “o estruturalismo, ou pelo menos o que se reúne sob esse nome em geral, é o esforço para estabelecer, entre elementos que podem ter sido dispersos através do tempo, um conjunto de relações que os faz aparecer como justapostos, opostos, comprometidos um com o outro, em suma, que os faz aparecer como uma espécie de configuração; na verdade, não se trata com isso de negar o tempo;

é uma certa maneira de tratar o que se chama de tempo e o que se chama de história” (FOUCAULT, 2013, p. 414).

Não caberia aqui, todavia, uma explicação exaustiva e complexa sobre o Humanismo e o Estruturalismo, somente a apropriação de determinados conceitos que favorecem a análise do espaço na literatura propostas por Foucault quando permite a investigação de *outros espaços*, não para qualificá-los, mas para descrevê-los quanto às suas “diferenças em relação aos espaços instituídos” (BRANDÃO, 2013, p. 76).

Desse modo, recorreremos às suas *heterotopias* para abordar os espaços nos contos de Sophia, que aceitam as descrições que realizamos neste tópico. São eles: “Praia”, “Homero”, “Era uma vez numa praia atlântica”, “Silêncio”, “História da Gata Borradeira”, “A Casa do Mar” e “Saga”, assim dispostos, pois facilita a leitura das heterotopias, desde as suas designações “heterotopia de desvio”, “feliz e universalizante”, “do tempo que se acumula infinitamente”, “crônica”, “de festa” até alcançar a “heterotopia por excelência” (FOUCAULT, 2013, p. 419-424).

4.1. Praia



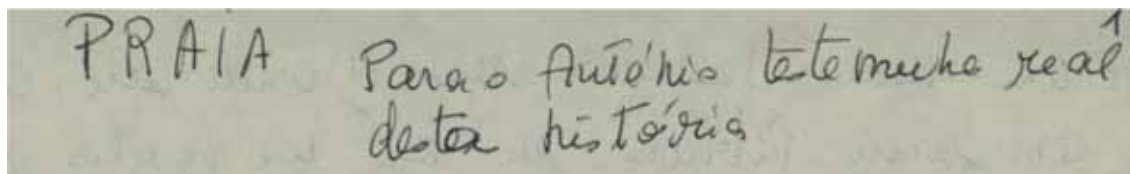
Tormenta sobre Peñalara, Joaquín Sorolla y Bastida, 1906.

A memória longínqua de uma pátria
Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos.
“A memória longínqua de uma pátria”, Sophia
Andresen

O conto “Praia” apresenta em seu prototexto (manuscrito) uma dedicatória que é suprimida na primeira edição do livro (1962) e demais edições. Essa dedicatória é feita a António Calém, amigo que com “amor e paciência” colou o caderno de poemas rasgado com “fúria e desespero”³⁶ por Sophia, num momento de descrença. Esse caderno formará posteriormente o livro *No Tempo Dividido*, 1954. Um dos poemas desse caderno é “A memória longínqua de uma pátria”, que serve de epígrafe a este

³⁶ Expressões retiradas do poema “Caderno II”, pertencente ao livro *O nome das coisas*, 1977: “Quando me perco de novo neste antigo/ Caderno de capa preta de oleado/ Que um dia rasguei com fúria e desespero/ E que um amigo recolou com amor e paciência” (ANDRESEN, 2011, p.636-637).

tópico. Na dedicatória, Sophia aponta António Calém como uma das testemunhas reais da história que será narrada em “Praia”:



37

O conto “Praia” pertence ao livro *Contos Exemplares*, 1962, e inicia-se com a definição de um lugar, em uma cidade de veraneio, que “era uma espécie de clube de Verão, um grande casarão quadrado, pintado de amarelo e com grades verdes na varanda que dava para a avenida” (ANDRESEN, 2006, p. 117). Nesse clube de verão, a porta estava sempre aberta, e havia grupos de pessoas, divididos entre claros e escuros: “havia três grupos escuros de homens e dois grupos mais claros de senhoras de uma certa idade” (ANDRESEN, 2006, p. 117). A divisão entre escuro-claro, opera de acordo com a percepção da narradora ao adentrar o hall do clube de verão, onde os homens vestiam-se de roupas escuras e as mulheres geralmente vestiam-se de roupas mais claras. Ali, a narradora descreve que somada a um grupo de pessoas ria, dançava, conversava, mas nos intervalos dos músicos costumavam, ela e seu grupo, encostarem-se às janelas que davam para uma rua em que ninguém passava e que “em frente havia uma casa com paredes brancas onde o luar ficava azul, e onde se desenhavam trémulas, inquietas e vivas, as sombras das folhas cheias de gestos” (ANDRESEN, 2006, p. 119). Nesse clube as pessoas que o frequentavam pareciam esperar pelo passado e não pelo futuro, “pois ali se falava muito no passado”, e “às vezes, de repente, no fundo dos espelhos havia um brilho que era o brilho de uma hora antiga” (ANDRESEN, 2006, p. 120).

³⁷ Esse conto possui pouca diferença quando comparado a seu prototexto, somente a presença da dedicatória e algumas substituições de palavras e rasuras que são insuficientes para uma análise mais minuciosa. No entanto, o manuscrito pode ser descrito como um dos materiais finais do processo de escritura do conto, visto que apresenta pouca rasura e substituições de palavras ou, também, pode representar uma escritura de um jorro só, mais fluida e com menos reparos a serem feitos. Por esse motivo não será necessária a reprodução de demais fragmentos dos manuscritos referentes a esse conto no corpo do texto.

A suspensão do tempo presente e a volta ao passado, justapondo um tempo sobre o outro, faz do clube de verão uma *heterotopia crônica*, que une “festa” e a “eternidade do tempo que se acumula”, pois é um local de passagem, onde se dança, ri, conversa, mas que também permite, ao se olhar pela janela, apreender toda a essencialidade primitiva de um tempo antigo, guardado nas paredes caiadas da cidade rústica à beira-mar, nas pedras das ruas, no atravessar do mar por toda a sua longinquidade, o que suspende o tempo, “mas é também todo o tempo que se encontra, é toda a história da humanidade que remonta à sua origem em uma espécie de grande saber imediato” (FOUCAULT, 2013, p. 422). Esse tempo flutuante é flagrado “nas avenidas, nas tílias (...) no mar igual a um búzio repetindo o ressoar de passados temporais” e poderia ser dito que “o tempo perdido ia surgir e ser tocado” (ANDRESEN, 2006, p. 120).

No clube de verão, local de risos e festa, também frequentavam seres humanos que estavam “à espera da morte”: “Os jogadores pareciam condenados à morte que tentavam entreter com calma as suas últimas horas” e “na sala de jogo só já quatro jogadores esperavam a morte” (ANDRESEN, 2006, p. 117, 118, 121). Há, pois, uma tensão entre vida e morte, entre presente, passado e futuro, uma convivência entre opostos dentro do clube de verão. Por ser um espaço complexo, o clube abriga também uma figura simbólica, que está entre a vida e a morte, entre o vivido e o não vivido, entre o passado e o presente:

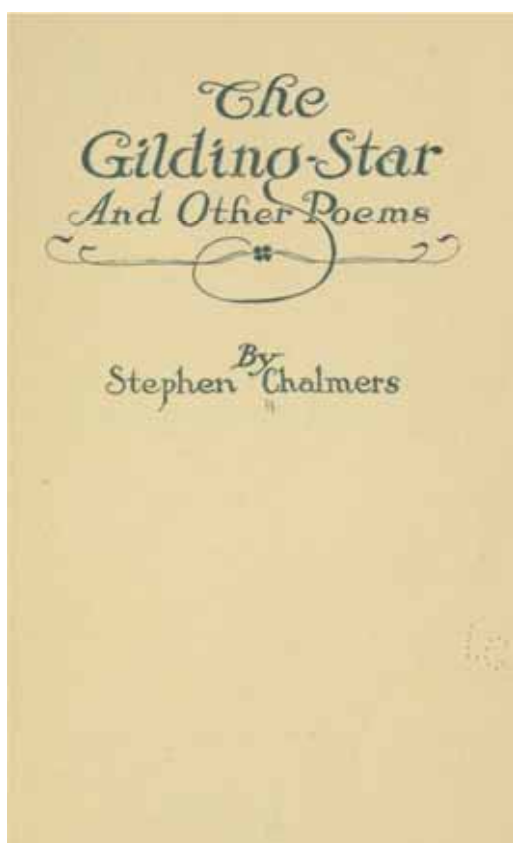
Era difícil dizer de que tempo ele vinha; pois dos personagens das histórias de um tempo antigo ele tinha a voz, o olhar e os gestos. Mas não o destino, nem a vida vivida. Era como se ele tivesse rejeitado todo o destino, toda a vida vivida, como uma coisa alheia, exterior e falsa e lhe bastasse aquele momento, aquele bar, aquela mesa, aquela conversa, aquele copo. Era como se ele tivesse querido guardar o seu ser à margem do vivido, por não haver na vida acto nenhum onde o ser pudesse ser cumprido e a existência concreta fosse apenas deturpação, falsificação, profanação (ANDRESEN, 2006, p. 121).

O homem que não era de tempo nenhum e de lugar nenhum tinha a capacidade de misturar em sua fala o tempo, a noite, o mar e a brisa, e dessa mistura nascia uma

grande imagem que se ia abrindo e desdobrando em *inumeráveis espaços*. A sua sensibilidade era tão perfeita que até na própria madeira da mesa a sua mão pousava com ternura. Enquanto falava, abria espantosamente os seus olhos, que eram azuis como o azul de uma chama de álcool. E o seu olhar era desmedido e impessoal como se para além de nós ele olhasse outra coisa. Talvez: *A memória*

*longínqua de uma pátria/Eterna mas perdida e não sabemos/Se é passado ou futuro onde a perdemos*³⁸ (ANDRESEN, 2006, p. 122).

O homem atemporal e não-espacial é o poeta, que quando fala, a imagem que nasce de suas palavras torna-se “interior à alma daqueles que o escutam”, não é um deus, mas um “limite” e um “marco”, que determina que o mar não é mais navegável daquele momento em diante (ANDRESEN, 2006, p. 122). A narradora³⁹, entra em contato com aquelas palavras mais uma vez, quando o homem após um “longo tempo calado”, debruça-se sobre a mesa, em frente a ela, e declama mais uma vez: “*There is a sea,/ A far and distant sea/ Beyond the farthest line,/ Where all my ships that went astray,/ Where all my dreams of yesterday/ Are mine*⁴⁰” (ANDRESEN, 2006, 123).



³⁸ O poema do excerto acima que na 36ª edição (2006) aparece em itálico e em letras menores na 1ª edição do livro *Contos Exemplares* correspondem aos versos do poema pertencente ao caderno rasgado e colado por António Calém, somente publicado em 1954 no livro *No tempo dividido* e com o título *Poemas de um livro destruído* em 1972.

³⁹ Chamamo-la assim visto que na página 123 do conto a frase “Eu estava *sentada* na frente dele”, marca o feminino. Grifo nosso.

⁴⁰ Um mar longínquo e distante/ Para além da linha mais remota/ Onde todos os meus navios que se desviaram/ Onde todos os meus sonhos de outrora/ São meus. Tradução livre. O poema em inglês foi retirado da obra poética de Stephen Chalmers, do livro “The gilding star”, 1916, cujo fac-símile da primeira edição reproduzimos acima, contendo o poema completo. O poeta escocês nascido em 1880 escreveu além de poemas, novelas históricas e ficção científica.

Toda a estruturação do texto que permite a percepção da convivência de tempos e espaços distintos, e mesmo da presença da vida e da morte de que o poeta de olhos azuis como a chama do álcool é porta-voz, está relacionada com a disforia causada pela 2ª guerra mundial, só explicada nas páginas avançadas do conto: “Cidades e cidades bombardeadas, navios, canhões, aviões, máquinas de guerra, e o ridículo Führer, capitão da estupidez, da bestialidade e da desgraça, conduzindo seu povo” (ANDRESEN, 2006, p. 124).

A suspensão do tempo propiciada pelo clube de verão é então cortada pelo tempo histórico que surge das fotografias: “_ Olha _ disse ao meu lado um dos meus amigos, mostrando-me as páginas de uma ilustração aberta”, no entanto, a guerra para a narradora “parecia irreal e abstracta como se estivéssemos falando das invasões dos bárbaros ou dos flagelos do ano 2000. A guerra estava longe” (ANDRESEN, 2006, p. 124). As imagens da guerra não foram suficientes para trazer a realidade histórica à narradora, somente a partir da escuta de um *nome* é que a guerra se torna real: “E de repente, para mim, pelo poder de um nome, a guerra tornou-se real” (ANDRESEN, 2006, p. 124).

“Rommel no deserto recuava” (ANDRESEN, 2006, p. 125). Essa frase, ouvida pelo rádio que o “homem do relógio” ligou, conectou a narradora ao tempo histórico. A conexão com aquela realidade parte da ação de um homem que tem o tempo marcado no braço (“o homem do relógio”) e pela voz que anuncia e nomeia a guerra: “Rommel”⁴¹. A partir desse momento a guerra estava nomeada, ela passou a existir. Como consequência da apreensão dessa terrível realidade, ao lançarem-se para fora do clube, a narradora e seu grupo são envolvidos pelos espaços marinhos:

o grande sopro do mar cobriu-nos, rodeou-nos, invadiu-nos (...) o nevoeiro tinha transfigurado tudo (...) só se viam muros brancos no nevoeiro branco. Tudo estava imóvel e suspenso. Só a voz do mar se ouvia, espantosamente real, recriando-se incessantemente. E parecia que os grandes, verdes e violentos espaços marinhos, como sendo o nosso próprio destino, nos chamavam (ANDRESEN, 2006, p. 125).

O espaço marinho penetra no interior da personagem-narradora, a voz do mar fala e chama-a para o seu destino: como a brancura do nevoeiro e de todo espaço suspenso ao seu redor, deveria tornar-se ela mesma a brancura, para escutar atentamente

⁴¹ Erwin Rommel foi um marechal do exército alemão durante a segunda guerra mundial, conhecido como a “raposa do deserto”. Rommel recua as suas tropas em 1941, no Egito (□).

a voz do exterior que se recria incessantemente, que é o “infinito manancial”. O mar, portanto, é o puro exterior, de onde a “linguagem anterior à linguagem” recria-se ininterruptamente:

É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala (FOUCAULT, 2013, p. 49).

4.2. Homero



Pablo Picasso, *El Vell Pescador*, 1895.

Escrever o poema como um boi lava o campo
Sem que tropece no metro o pensamento
Sem que nada seja reduzido ou exilado

Sem que nada separe o homem do vivo.
 “Homero”, Sophia Andresen

A história de “Homero” de Sophia Andresen, por mais que tenha algo de “exemplar”, pois faz parte de seus *Contos Exemplares*, 1962, apesar de permear-lhe algo de um cristianismo espreitando nas varandas, com suas esmolas e com sua compaixão ao pedinte, ao homem sem posses, sem casa, sem família, não exclui e sim reforça certa *teofania* e certo *teomorfismo* grego:

No caminho da sua vida, cada homem vai ao encontro de um deus. Cada encontro é onde o homem se confronta com o cruzamento de um deus e do mundo. Tudo o que é natural existe pela presença dos deuses. Esta presença imediata dos deuses, esta coincidência entre acreditar e conhecer, é o que Walter Otto chama a *teofania*. Há uma co-naturalidade entre os deuses e os homens. Vivendo no eterno, no tempo fora do tempo, eles nada perdem do sangue e da respiração da vida (PRADO COELHO, 1980, p. 34).

Assim, o Búzio, como era chamado o velho louco e vagabundo⁴² que às vezes passava pela praia, é um homem que, descobrindo a sua essência e o seu corpo como divinos, torna-se monumento vivo:

O Búzio era como um monumento manuelino: tudo nele lembrava coisas marítimas. Sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabos de navio. O seu corpo parecia um mastro e o seu andar era baloiçado como o andar dum marinheiro ou dum barco. Os seus olhos, como o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes, e às vezes mesmo os vi roxos. E trazia sempre na mão direita duas conchas (...) ter pena dele seria como ter pena de um plátano ou de um rio, ou do vento. Nele parecia abolida a barreira que separava o homem da natureza” (ANDRESEN, 2006, P. 129-131).

A noção de co-naturalidade entre os deuses e os homens, chamada por Walter Otto de *teofania*, compreende a experiência teórica do ver, “em que a presença do

⁴² Muito expressivas são as designações “louco” e “vagabundo” para caracterizar um homem que é um monumento. A representação do louco, no conto de Sophia traz à tona a ideia do que seria o normal, o aceito, e repercute na marginalidade do Búzio, na hostilidade com que o tratam os demais habitantes da cidade de praia por onde ele passava com seu cachorro. Pessoas que não o queriam próximo, que nem mesmo chegavam a demorar-se na varanda por onde jogavam as moedas, as esmolas. O louco de Sophia, não tinha nada ao mesmo tempo era a terra inteira, é personagem principal, protagonista, comparado ao poeta grego Homero. Ao fazer de um louco vagabundo o criador da palavra, Sophia requer que seja revisto o conceito de normalidade sublinhando, assim, o preconceito, o desdém, a ojeriza. Encaixa-se aí, talvez, a presença de Miguel de Cervantes, no que se pode determinar um cariz “exemplar” do conto, criticando a sociedade burguesa, grande alvo de Andresen em quase todas as narrativas de *Contos Exemplares*.

mundo se experimenta na relação com a divindade” e constitui-se como um espaço anterior àquele dominado pelos sacrifícios, pelas orações e antes que a “liturgia se instale no espaço do santuário”, assim, configura-se como

Momento privilegiado em que os homens que se sentem esta presença dos deuses, se transformam eles próprios no monumento vivo da sua presença. O seu próprio corpo dá a ver a forma dos próprios deuses. Para toda uma tradição, diz Hegel, a experiência religiosa dos deuses conhece um lugar privilegiado: a estátua monumental. O essencial, o mais profundo, o Grego atinge-o pelos olhos: tem o dom de ver plasticamente e as figuras que esculpe na pedra ou no mármore, basta-nos olhá-las para sentirmos através delas a presença do infinito e do divino caminhando entre os homens [...] entre os homens e os deuses a reciprocidade é perfeita e um só olhar activo descobre ao mesmo tempo a expressão autêntica do divino e a figura original do homem (*apud* COELHO, 1980, p. 34).

Dessa maneira enxergava-o a narradora do conto, que na época em que se passou essa história era uma menina que costumava brincar “sozinha no jardim” na casa que “ficava à beira da praia”: “Na parte da frente, virada para o mar, tinha um jardim de areia. Na parte de trás, voltada para leste, havia um pequeno jardim agreste” (ANDRESEN, 2006, p. 131). Perto da casa, havia um “lugar selvagem e deserto, longe de casas e estradas”, onde a narradora escondeu-se para poder observar o Búzio. Ali, “a luz recortava uma por uma todas as covas da areia” e atrás dos rochedos escuros “quebravam incessantemente, brancas e enroladas e desenroladas, três fileiras de ondas que, constantemente desfeitas, constantemente se reerguiam” (ANDRESEN, 2006, p. 133).

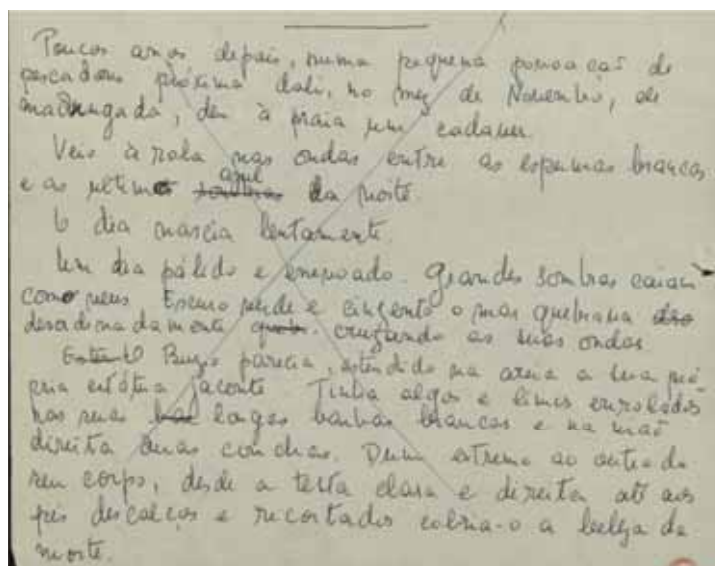
A casa da praia e a própria praia, com seu jardim selvagem, são heterotopias crônicas, do tempo que se acumula infinitamente, pois como o clube de verão de “Praia”, são locais de passagem, mas ao mesmo tempo locais do encontro com a origem de toda a história da humanidade, encontro com o natural, com o primitivo. Por ser justamente uma heterotopia que permite o contato do homem com as ondas incessantes, brancas, constantemente desfeitas, constantemente reerguidas, ininterruptamente, corrobora simultaneamente para o encontro com o espaço do exterior, de onde surge a linguagem. Para tornar veemente o surgimento da palavra, a “grafia das coisas”, retoma-se a *mimesis* precluída, a alucinação do espaço, o recorte das coisas pelo excesso de luz:

No alto da duna o Búzio estava com a tarde. O sol pousava nas suas mãos, o sol pousava na sua cara e nos seus ombros. Ficou algum tempo calado, depois

devagar começou a falar. Eu entendi que ele falava com o mar, pois o olhava de frente e estendia para ele as suas mãos abertas, com as palmas em conchas viradas para cima. Era um longo discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, com a luz, recortar e desenhar todas as coisas (...) eram palavras moduladas como um canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso. Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas. Palavras brilhantes como as escamas de um peixe, palavras grandes e desertas como praias. E as suas palavras reuniam os restos dispersos da alegria da terra (ANDRESEN, 2013, p. 133).

E a partir da *mimesis* precluída empregada na descrição dos espaços reais, chega-se àquela espécie de caligrama desfeito: “palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso”. Habita, nesse excerto, a grafia das imagens e o desenho das palavras, ou seja, os objetos flutuantes de Magritte, com sua grandeza desproporcional, com sua falta de estarem pousados, apoiados em qualquer outro objeto do espaço que lhes dê estabilidade, ao contrário, eles flutuam, com toda a sua forma, sua densidade e seu peso, alucinadamente reais, erguem-se no espaço.

O projeto de escritura do conto “Homero”, assim como a sua primeira edição de 1962, apresentam quatro últimos parágrafos não inclusos na edição mais recente, de 2006. O conto, na versão de 2006, respeitaria o manuscrito quando com um traço horizontal e dois Xs, a escritora separa e descarta os quatro últimos parágrafos, permanecendo a cena do nomear as coisas pelo Búzio a cena final da edição de 2006:



Excerto do manuscrito do projeto de escritura do conto “Homero”⁴³.

⁴³ Poucos anos depois, numa pequena povoação de pescadores próxima dali, no mez de Novembro, de madrugada, deu à praia um cadáver.

No entanto, a narradora teria retomado a história após o nomear, decidindo por mostrar a morte do Búzio. A decisão de incluir os parágrafos finais do projeto de escritura implica na reafirmação do Búzio como monumento, agora já teomorfizado em estátua: “O Búzio parecia a sua própria estátua jacente” (ANDRESEN, 1962, p. 146). Mas sua morte não é uma morte por degradação, e sim uma morte bela, a morte ocorrida na água do mar, sob o recorte da luz, a morte que permite a metamorfose da vida, a eternização pela escrita. Foucault explica, a respeito da morte, do nascimento da linguagem e o que o poeta grego, que nomeia o conto, nos deixou como legado, que:

Homero nos delineia a figura ao mesmo tempo a mais originária e a mais simbólica, e que constitui para nós como um dos grandes acontecimentos ontológicos da linguagem: sua reflexão em espelho sobre a morte e a constituição a partir daí de um espaço onde a palavra encontra o recurso infinito de sua própria imagem e onde infinitamente ela pode se representar logo ali atrás de si mesma, também para além dela mesma. A possibilidade de uma obra de linguagem encontra nessa duplicação sua dobra originária. Neste sentido a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro): no dia que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantástico em que se aloja e se esconde nossa linguagem de hoje (FOUCAULT, 2013, p. 49-50).

A morte bela, a morte perfeita⁴⁴ se dá, sob o efeito da luz e do mar, a mesma luz que recorta os objetos e traz as suas grafias para o campo do quase visível e o mesmo

Veio à rola nas ondas entre as espumas brancas e as [últimas] <azul> da noite.

O dia nascia lentamente.

Um dia pálido e enevoadado. Grandes sombras caíam como véus. Escuro verde e cinzento o mar quebrava [deso] desordenadamente [quebr] cruzando as suas ondas.

[Esten] O Búzio parecia, estendido na areia a sua própria estátua jacente. Tinha algas e limes enrolados nas suas [long] longas barbas brancas e na mão direita duas conchas. De um extremo ao outro do seu corpo, desde a testa clara e direita até aos pés descalços e recortados cobria-o a beleza da morte.

⁴⁴ A ideia de morte perfeita, reminiscência dos gregos, junto à luz e ao mar aparece nos versos de “Barco”, do livro *Coral*, 1950: “Margens inertes abrem os seus braços/ Um grande barco no silêncio parte./ Altas gaiotas nos ângulos a pique./ Recém-nascidas à luz, perfeita a morte. /Um grande barco parte abandonando/ As colunas de um cais ausente e branco./ E o seu rosto busca-se emergindo/ Do corpo sem cabeça da cidade./ Um grande barco desligado parte/ Esculpindo de frente o vento norte./ Perfeito azul do mar, perfeita a morte/ Formas claras e nítidas de espanto” (ANDRESEN, 2011, p. 250).

mar que detêm toda a linguagem anterior à linguagem. O Búzio morre e renasce, eterniza-se na escrita, na narração da menina que o seguiu uma vez porque queria vê-lo sozinho, escutar e ver as palavras que ele dizia, receber o seu legado: “Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas” (ANDRESEN, 2006, p. 134).

4.3. Era uma vez numa praia atlântica

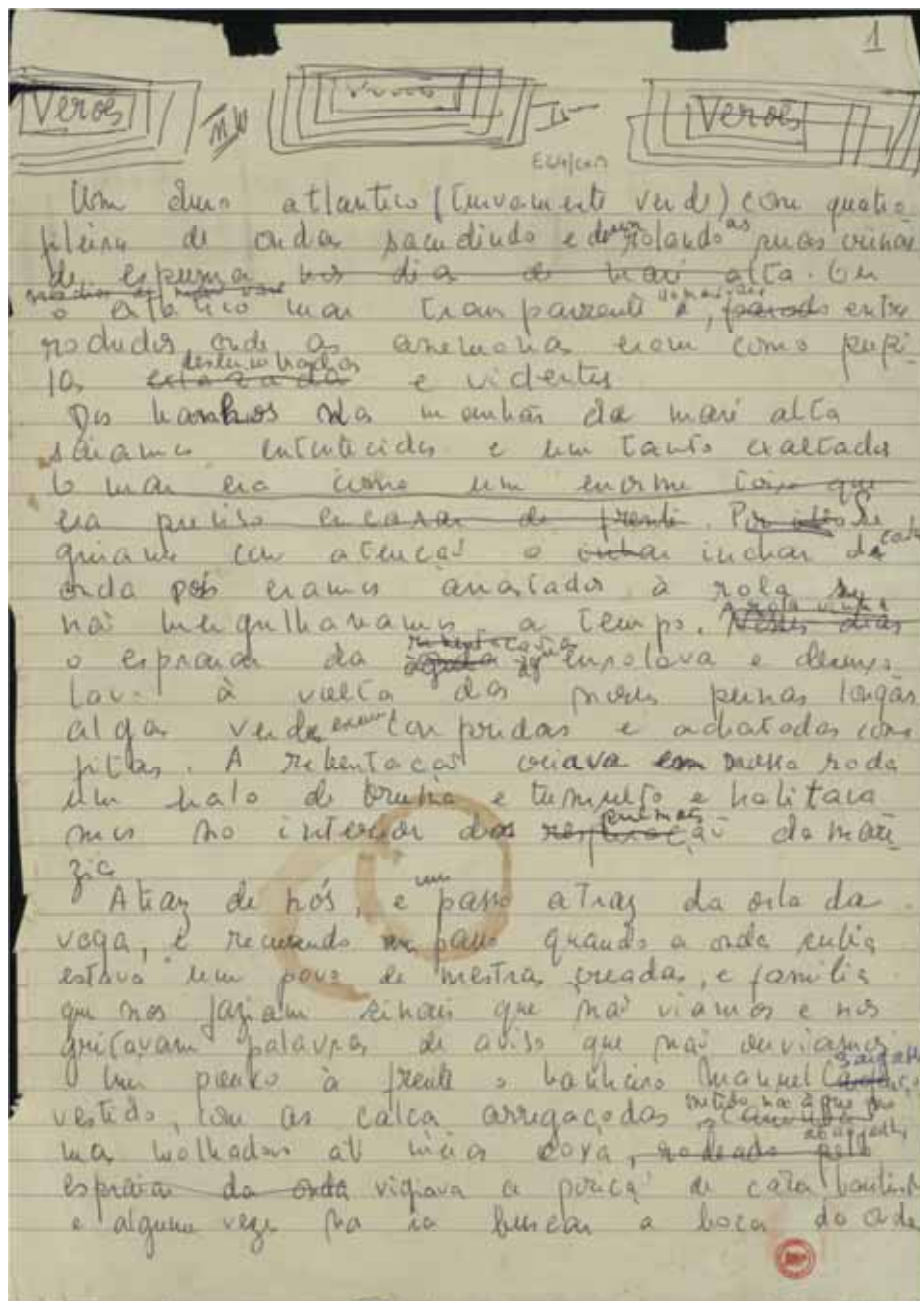


Niña en la playa, 1910, Joaquín Sorolla y Bastida.

Mar,
Metade da minha alma é feita de maresia.
“Atlântico”, Sophia Andresen.

O projeto de escritura de “Era uma vez numa praia atlântica”, apresenta como título “Verões” e possui aproximadamente oito versões que permitem identificar que a

escritura ocorreu entre os anos de 1996 a 1998, sendo publicado nesse mesmo ano por conta da comemoração da EXPO98, em Lisboa. Posteriormente o conto foi incluído no livro *Quatro contos dispersos*, 2008.



Primeira página de uma versão manuscrita de “Era uma vez numa praia atlântica”, datado de 1997⁴⁵.

⁴⁵ “Verões” possui aproximadamente oito versões, que foram consultadas por nós na Biblioteca Nacional de Portugal. Dentre elas alguns possuem variações que gostaríamos de informar: em um documento de mesmo título, “Verões”, há, antes do texto em prosa um poema que se inicia pelo verso “Tão longe contemplar do largo mar”, possui apenas duas páginas e consta a data de 1996. O documento “A praia Atlântica”, apresenta nas páginas 2A e 4A anotações no verso: 2A: “cara[s] risonh[...] es sorrindo até as orelhas com gra[...]des sorriso[s] esfuziante e sinistro” e 4A: “O sol tinha subido no céu, tinha aquecido a terra e a pedra mas o ar continuava fresco e so[...] o mar havia ainda o frio brilho do inverno. A maré alta descia devagar e a onda quando estava no cimo, mesmo certa de quebrar tornavam-se [...] transparente e verdes. Ana que tinha o hábito de falar só, [...] e [...] livre”, acrescenta indicações com sinais meta-

De um monumento manuelino a outro: de “Homero” a “Era uma vez numa praia atlântica”, de 1960 a 1997, mesmo 37 anos de distância da construção de uma estátua para a outra, reconhecemos a vida e a morte, o animado-humano e o inanimado-estátua. No entanto, agora se muda de um louco-vagabundo, não mais precisando do elemento crítico emprestado de Cervantes, para um salva vidas que atua na praia onde a narradora-personagem⁴⁶ passa os verões. Manuel Bote é novamente o “homem-monumento-manuelino, mas agora somado às características simples e rudimentares de um barco de pescadores:

Mesmo envelhecido era um homem belo, alto, de ombros largos e costas direitas. Tinha os olhos de um cinzento nebuloso como o mar de Inverno, mas às vezes um sorriso os azulava e então pareciam muito claros na pele queimada. A sua estatura, o seu porte de mastro, as suas veias grossas como cabos e os anéis da barba e do cabelo, a aura marítima que o rodeava, davam-lhe um certo ar de monumento manuelino mas, simultaneamente, tinha a beleza tosca e tocante de um barco de pescadores, construído com as mãos, pintado com as mãos e deslavado por muito mar e muitos sóis (ANDRESEN, 2006, p. 40).

Apesar da descrição de Manuel, homem muito semelhante àquele que vislumbramos em “Homero”, a atenção, neste conto, não está à volta desse personagem, e sim de sua esposa Ana Bote. Era ela uma das mestras que cuidavam dos banhos das crianças após a saída do mar, era a contadora de histórias dos usos e dos costumes, dos nomes das pessoas, das coisas e dos lugares reais e não de contos de fadas e princesas. Apesar de carregar consigo tantas histórias e tantos nomes, Ana conseguia conviver com seu passado intensamente: “Pois ela vivia com todo o seu passado, que não lhe era morte nem saudade, mas *espaço e presença*⁴⁷, como uma grande pintura animada, viva e

escriturais (flechas) para as páginas anterior e posterior – datado de 1996. No documento “Verões Parte II”, composto por 22 páginas, na 4ª, risca o nome “Cecília” e o substitui a lápis por “Sophia B. [...]” – risca o nome “Sophia” com caneta de tinta azul. Na página 12 risca a frase datilografada “que está tão desesperado”, com caneta de tinta azul e a substitui à mão por “para não gritar sozinha”. Na página 13 troca a palavra “amor” por “sabedoria”. Na página 15, acrescenta um diálogo entre o 1º e o 2º parágrafos: “_Se precisarem de alguma coisa estou ali na sala dos advogados, do outro lado do pátio, na última porta à direita”. Na página 16, acrescenta uma fala à Ana: “_a um café que eu conheço e lá falaremos com sossego./ Tu que achas_ perguntou Ana à sobrinha./_Eu não sei disse Cecília um tanto hesitante.”. Na página 22, acrescenta à caneta de tinta azul a frase: “Falava sozinha”. No documento “Verões/A praia Atlântica”, 22 páginas, na 11ª, a autora coloca em dúvida a pertinência da passagem “Primeiro ela tinha sido o actor que vivera a peça agora era apenas a varredoura do teatro” e entre parênteses indaga: “deixar ou não este parágrafo”. A anotação está localizada ao lado esquerdo e ao pé da página, em tinta azul, datado 1996.

⁴⁶ Novamente a presença da narradora, assim flexionada no feminino, percebida durante a narração em primeira pessoa: “Eu era minuciosamente interrogada”; “Quando me considerava suficientemente enxuta”; “Eu estava sentada à sombra” e nos diálogos: “_ Adeus, minha linda, até amanhã”; “_ Que bem que cheira a minha filha!” (ANDRESEN, 2006, p. 43-45).

⁴⁷ Grifos nossos.

inspiradora” (ANDRESEN, 2008, p. 43). Assim, era ela a própria “positividade fundamental”, a vida em sua forma mais vibrante, conciliadora do passado com o presente:

E simultaneamente vivia todo o seu presente. No seu sorriso havia sempre um fundo de surpresa e as coisas comuns que eu lhe contava eram acolhidas com espanto e entusiasmo, como se o mundo, todos os dias, através de gestos, objetos, encontros, confirmasse a sua positividade fundamental (ANDRESEN, 2008, p. 43).

Ana Bote não tinha filhos, mas vivia com a sobrinha órfã Cecília⁴⁸, que como a tia parecia “viver em contínuo regozijo, um regozijo que para mim, se confundia com a grande *feira*⁴⁹ do Verão” (ANDRESEN, 2008, p. 44). A praia atlântica, pois, configura-se, novamente, como uma heterotopia crônica, que une a da festa e a da eternidade do tempo que se acumula infinitamente, pois

Diante dessas heterotopias, que estão ligadas à acumulação do tempo, há as heterotopias que estão ligadas, pelo contrário, ao tempo no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma de festa (...) muito recentemente, inventou-se uma nova heterotopia crônica, que são as cidades de veraneio (...) unem-se a da festa e da eternidade do tempo que se acumula (FOUCAULT, 2013, p. 422).

Assim, o contato com o natural, com a nudez das praias, o ressoar antigo do mar, põe o ser humano em contato com a origem da história da humanidade, mas ao mesmo tempo, é uma festa, um momento passageiro, que só ocorre no verão. A personagem-narradora refere-se à festa, pois era um momento de celebração, de afastamento da fragmentação da cidade, e que ela vivia como se vida fosse “celestemente terrestre” onde “cheirava a maresia e a jardim” e “o perfume da felicidade invadia o mundo” (ANDRESEN, 2008, p. 46). Além da presença da praia como heterotopia crônica, ainda há a presença do jardim, heterotopia feliz e universalizante, representante de um microcosmo. Assim sendo, a imagem criada por essas heterotopias no início do conto são positivas, felizes, de celebração da vida.

Entretanto, como em alguns contos de Sophia, a felicidade fracassa, é atingida pelas sombras, pela morte que, ao contrário do conto “Homero”, aqui é uma morte que

⁴⁸ No manuscrito do qual possuímos uma cópia, de 1997, a personagem Cecília, que já fora em outros documentos manuscritos nomeada “Sophia B.”, aparece com o nome “Júlia”.

⁴⁹ Grifo nosso.

divide o ser humano apartando-o de sua unidade. O rudimentar monumento manuelino transforma-se de fato em estátua: “Depois, teria eu então onze ou doze anos, houve um Inverno em que o Manuel Bote morreu” (ANDRESEN, 2008, p. 46). Como se determinasse o fim da vitalidade de Ana, a ausência de Manuel relegara-a a um silêncio profundo:

Encontrámos uma mulher tão diferente que era como se tivesse mudado, não de situação, mas de identidade. Uma mulher inerte, distraída de nós e das coisas. Tinha envelhecido e emagrecido e o azul dos seus olhos estava deslavado e um tanto cego. Falou apenas da morte do marido, mas falou como se estivesse sozinha e falasse consigo própria para reexaminar e entender o que tinha acontecido. Ela, antes tão atenta a tudo, agora não atendia a mais nada. Dizia: - Eu estava ali de pé. De repente, caiu aqui ao comprido. Foi um estrondo. Foi como se rebentasse o mundo (ANDRESEN, 2008, p. 48).

De fato, seu mundo foi mesmo rebentado, pois “O seu mundo era uno e não aceitava uma falha. O escândalo tinha invadido o real até seus últimos confins. A praia, a luz, o perfume da hortelã tinham perdido o sentido, já não lhe diziam respeito (ANDRESEN, 2008, p. 48). Assim, Ana seguiu até encontrar abrigo na irrealidade que o álcool lhe proporcionava e passou a beber “de longe a longe”, perdendo-se pelas praias desertas, onde Cecília partia para buscá-la todas as noites e, questionando sobre o porquê de ir ao mar, Ana lhe respondia: “Vim fazer pranto com ele, para não gritar sozinha” (ANDRESEN, 2008, p. 49).

As noites prestavam-se, desse modo, ao extravasamento da loucura que a consumia por dentro, seus “combates com a fúria⁵⁰” (ANDRESEN, 2008, p. 49). De acordo com Blanchot, “na noite, encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. Mas essa *outra* noite é a morte que não se encontra, é o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso” (BLANCHOT, 2011, p. 178). Portanto

Aí está o mistério da noite do distanciamento dos deuses. No dia, os deuses têm forma de dia, iluminam, conduzem o homem, educam-no, cultivam a natureza em figura de escravos. Mas, no tempo da noite, o divino torna-se o espírito do tempo que se volta, que arrebatava tudo; (...) é o espírito da região dos mortos” (BLANCHOT, 2011, p. 301).

⁵⁰ Em “Arte Poética I”, temos a presença das “fúrias”: “Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido” (ANDRESEN, 2011, p. 838).

A presença da noite e da fúria faz eco no mito de Orpheu, muitas vezes retratado na poesia andreseana⁵¹, mas sempre desconstruído e renovado. Aqui, a impossibilidade do amor, mediante a morte de Manuel e a incessante procura de Ana pelo esposo morto, concretiza a renovação do mito, na inversão dos papéis feminino-masculino, pois é Ana quem procura e lamenta a morte de Manuel.

É possível experimentar no conto “Era uma vez numa praia Atlântica” a união dos dois lados da vida: a claridade e a escuridão, o equilíbrio e o caos, a certeza e o mistério. Ana divide-se entre o grito noturno e o silêncio diurno, contudo, as atividades realizadas à luz do dia são feitas sob uma espécie de dormência. Após a morte de Manuel, Ana passa pelos dias adormecida na angústia e na memória: o passado, enfim, se torna saudade e morte. Instaure-se, portanto, um tempo dividido, onde só existe noite: “lembrança sem repouso”; onde o tempo devora a si próprio:

A memória arranca-nos os limites do tempo, os seus contornos esbatem-se difusos, as suas fronteiras diluem-se no fluir encantado da recordação, que se torna vitória do perene sobre o efêmero. Através da memória desse tempo perdido e reencontrado, se conquista a imagem da eternidade (MALHEIRO, 2008, p. 29).

Habitando esse tempo dividido, Ana Bote vai aos poucos se entregando à morte, pois a ausência de Manuel age sobre ela como a amputação de uma parte dela mesma, da sua vida vivida. A ferida causada pela amputação teria que ser estancada e cicatrizada, mas ela está aberta e abrindo-se a cada dia. Ana estabelece, então, uma comunicação com o mar, pranteia com ele a perda e retorna vezes e mais vezes para junto das ondas à procura de respostas. Sorve-o como em um ritual de purificação das coisas mundanas:

Descalçou-se e poisou os sapatos com as meias lá dentro no degrau da escada, atravessou o caminho de terra e pedrinha solta, entrou na praia, desceu para o mar. Atravessou a linha de algas, cascas de ouriços, búzios, conchas, pedaços de madeira, pedaços de cortiça. A areia molhada luzia. Então Ana arregaçou um pouco as mangas bem acima do cotovelo, arregaçou um pouco a saia comprida e entrou na orla da onda quebrada. Curvou-se e, com as mãos em concha cheias de água, lavou e esfregou a cara três vezes seguidas. Quando as mãos lhe trouxeram a quarta concha de água, bebeu-a (...) respirou fundo

⁵¹ Vemos a inversão e renovação de Orpheu e Eurydice em “Eurydice”, poema de *No tempo dividido*: “A noite é o seu manto que ela arrasta/ Sobre a triste poeira do meu ser/ Quando escuto cantar do seu morrer/ Em que o meu coração se gasta/ (...) Fala-me de tudo quanto morre/ E devagar no ar quebrou-se triste/ De ser aparição água que escorre” (ANDRESEN, 1970, p. 60).

para sorver bem o cheiro da maresia e ficou um tempo quieta, enlevada como sempre no inchar, no desabar e no espraiair-se das ondas. Enquanto assim estava, uma onda mais forte molhou-lhe a saia até os joelhos. Ela riu-se (ANDRESEN, 2008, p. 58).

O espaço habitado da memória proporciona a ela o retorno ao ambiente vivido, à celebração da vida, fazendo com que ela não pertença a nenhum tempo e a nenhum espaço, que vague os dias adormecida e as noites envoltas na irrealdade, pois nas lembranças

de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável, (...), é árduo (...) nosso relacionamento com o espaço aberto à prática tanto quanto à percepção (RICOEUR, 2012, p. 157).

Assim como o Búzio, Ana passa a estar só e a não possuir nada: Manuel está morto, o terreno onde ficava a horta de sua casa lhe foi tirada pelos parentes do marido. A tentativa de uma nova estabilidade interna e a reconstrução de seu “mundo uno”, como sublinha a narradora do conto, flagra-se na busca do espaço exterior:

Sentada, olhava lá para fora através do vidro da janela, um vidro um tanto fosco de sal, mas onde o vai e vem do mar tremeluzia. E, no azul das águas, no brilhar irisado da luz, no quadrado da janela, no tremular das ervas selvagens da duna tentava encontrar uma saída para o seu remorso, uma abertura (ANDRESEN, 2008, p. 62).

A partir da observação desse espaço, Ana encontra a resposta que pedia ao mar: “Sabem vocês, só viver aqui já é uma felicidade. Para que quero eu a horta se tenho isto tudo?” (ANDRESEN, 2008, p. 67). Convencendo os amigos e a si própria, livrou-se da angústia das brigas na justiça pelo seu terreno, mas a morte do marido, a solidão que sentia atravessou-a de maneira que já não havia cura. E, assim, Ana passou a ser reconhecida como louca “falava sozinha, discursava no vento, interpelava as pessoas que passavam, ameaçava com seu pau os desconhecidos” (ANDRESEN, 2008, p. 67).

A sua morte evidentemente se deu após algum tempo, e podemos julgá-la uma morte degradante, pois é uma morte derivada da divisão, da quebra: “_ Quem diria que

uma mulher como a minha tia ia quebrar desta maneira? Mas quebrou” (ANDRESEN, 2008, p. 47). Diferentemente do Búzio, Ana morre por consequência da perda, pois não sabia mais “como viver de novo a alegria una” (ANDRESEN, 2011, p. 881).

4.4. Silêncio



Vista da varanda da Travessa das Mónicas⁵², 1964, óleo sobre madeira. Pintura de José Paulo Moreira da Fonseca, escritor, poeta, ensaísta, teatrólogo, pintor e crítico de arte brasileiro. Acervo da família de SMBA.

Deito-me tarde
 Espero por uma espécie de silêncio
 Que nunca chega cedo
 Espero a atenção a concentração da hora tardia
 Ardente e nua
 É então que os espelhos acendem o seu segundo
 brilho
 É então que se vê o desenho do vazio
 É então que se vê subitamente
 A nossa própria mão poisada sobre a mesa

 É então que se vê o passar do silêncio

⁵² A casa em que Sophia morou em Lisboa, na Travessa das Mónicas, de acordo com Maria Andresen de Souza Tavares, é a casa descrita no conto “Silêncio”, e que propiciou a experiência de muitos episódios ruins no período da ditadura salazarista. Essas informações estão presentes no documentário *O nome das coisas*, produzido pela PANAVÍDEO, em 2007.

Navegação antiquíssima e solene.

“Espera”, Sophia de Mello Breyner Andresen

Inicia-se o conto “Silêncio”, de Sophia Andresen, com descrições do cotidiano de uma mulher que está organizando a cozinha após um jantar. A primeira frase do conto “Era complicado” expressa a inteira dedicação da personagem com a ordem em que deveria começar a limpeza: “Primeiro deitou os restos de comida no caixote do lixo. Depois passou os pratos e talheres por água corrente debaixo da torneira” (ANDRESEN, 2006, p. 55). Tudo segue um ritual de organização, uma lei que deveria ser obedecida por ela para que se chegasse à limpeza perfeita. Tal perfeição é uma exigência de Joana, pois para ela o exterior era tão significativo que determinava o seu estado interno: “Mas sentia dentro de si uma grande limpeza como se em vez de estar a lavar a loiça estivesse a lavar a sua alma” (*Idem*).

Há entre Joana e a casa uma lei de ordem, de limpeza e de poder: “Ia abrindo e fechando as portas, abrindo e fechando as luzes. Os quartos desapareciam no escuro e surgiam do escuro na claridade” (ANDRESEN, 2006, p. 56). A ela obedecem as portas, as luzes, ela põe ordem em todos os objetos e há entre eles e Joana uma comunhão. A presença do silêncio na casa é reveladora ao mesmo tempo do vazio e do preenchimento do espaço, pois ele traz às coisas sua verdadeira beleza, sua essência:

um doce silêncio pairava como uma sede estendida. O silêncio desenhava as paredes, cobria as mesas, emoldurava os retratos. O silêncio esculpia os volumes, recortava as linhas, aprofundava os espaços. Tudo era plástico e vibrante, denso da própria realidade. O silêncio como um estremecer profundo percorria a casa (...) O silêncio agora era maior. Era como uma flor que tivesse desabrochado inteiramente e alisasse todas as suas pétalas (...) E em roda deste silêncio os astros da noite exterior giravam lentamente e o seu movimento imperceptível tomava em si a ordem e o silêncio da casa (ANDRESEN, 2006, p. 56-57).

O silêncio figura nessa narrativa como delineador das coisas dentro do espaço da casa, trazendo à tona o “puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente” (FOUCAULT, 2013, p. 228). Eis o espaço onde aparecem as palavras, aparece a escrita: “A forma das coisas era uma grafia, uma escrita” (ANDRESEN, 2006, p. 58). Portanto, o silêncio desenha, cobre, emoldura, esculpe, recorta, aprofunda o real e oferece à Joana “uma escrita que ela não entendia, mas reconhecia” (ANDRESEN, 2006, p. 58), ou seja, o silêncio exalta o real, desenha uma grafia que ainda não é palavra, pois só será palavra

pela ação do escritor. O silêncio propicia a percepção profunda do real, que faz com que quase salte dos objetos seus nomes. Novamente evoca-se a *mimesis* precluída, a luminosidade e o recorte das formas, ligadas diretamente aos seus nomes, à escrita que elas desenham.

Da relação da personagem Joana com o silêncio, estendemo-nos à relação dela com a noite. A noite abre-se para Joana como exterior e presença, assim como foi para Orfeu: “a noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite” (BLANCHOT, 2011, p. 186). É justamente acolhimento que a noite oferece à Joana quando ela debruça-se “na janela aberta em frente do puro instante azul da noite”: “E ela habitava essa unidade, estava presente e viva na relação das coisas e a própria realidade atenta a abrigava em sua imensa e aguda presença” (ANDRESEN, 2006, p. 58-59). O abrigo fornecido pela realidade que ora foi propiciada pela contemplação da noite e percepção de que ela e o universo constituíam uma unidade decorre da releitura de Orfeu, e da relação do mito com a obra: “o mito grego diz: só se pode fazer a obra se a experiência desmedida da profundidade – experiência que os gregos reconhecem necessária à obra, experiência em que a obra é a prova de sua incomensurabilidade – não for prosseguida por si mesma” (BLANCHOT, 2011, p. 187).

Tanto há a presença do mito no conto, no que se refere à escrita, à obra literária, que de repente, sem nenhum aviso ou índice de ser um texto próximo ao realismo maravilhoso, “apita” uma sereia (ANDRESEN, 2006, p. 59):

as sereias são a forma inapreensível e proibida da voz sedutora. Em seu todo, elas são apenas canto. Simples sulco prateado no mar, oco da onda, grotta aberta entre os rochedos, praia de brancura, o que são elas, em seu próprio ser, senão o puro apelo, o vazio feliz da escuta, da atenção, do convite à pausa? Sua música é o contrário de um hino: nenhuma presença cintila em suas palavras imortais; somente a promessa de um canto futuro percorre sua melodia. Aquilo com que elas seduzem não é tanto o que fazem ouvir, mas o que brilha no longínquo de suas palavras, o futuro do que elas estão dizendo. Seu fascínio não nasce do canto atual, mas do que ele se propõe a ser (FOUCAULT, 2013, p. 238).

A sereia que pula para dentro do conto de Sophia, único elemento maravilhoso, justifica-se na busca pelo canto, endossa o espaço da casa e da noite exterior (janela aberta, estrelas íntimas e distantes) como elementos necessários à busca pela nomeação das coisas, expõe o vazio que antecede o ato da escrita. Os espaços interno e externo, a

casa e os espaços que estão mencionados na narrativa que pertencem ao fora da casa (universo inteiro, rio, torre) participam de um uníssono: formam com a protagonista um único centro, uma unidade. Assim, interno e externo não se opõem, não há tensão entre esses dois tipos de elementos espaciais e sim harmonia. No entanto, o que sustenta a convivência harmônica desses espaços é o silêncio noturno, portanto, essa união está sujeita a mudanças, é um espaço formado a partir de um elemento que se pode romper, desmantelando o centro.

É justamente o desmantelamento do centro que ocorre quando Joana escuta “um longo grito agudo, desmedido” (ANDRESEN, 2006, p. 59). Esse grito, soando várias vezes, com intensidades variantes, do sussurro ao uivo do uivo à fúria, raiva, desespero e violência, abre uma grande fenda, uma ferida, como quando se abre um rombo no casco de um navio e a água penetra o ambiente enxuto. O universo está dividido, e pela divisão entram o terror, a desordem e o pânico no interior da casa.

A divisão desse universo pode ser definida também pela oposição entre os espaços público (cidade/ rua) e privado (casa/jardim), pois o grito atravessou a casa, vindo da rua. O jardim, de acordo com a noção de *heterotopia* proposta por Michel Foucault, “é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante” (2013, p. 421). A cidade é a saída do homem da natureza – representativa da perda da união do ser humano com o mundo natural – e o jardim é o *outro* espaço que marca a existência da natureza na cidade.

A oposição do espaço interior e exterior em Sophia se dá, ou apresenta forte tensão, à medida que o espaço exterior é um espaço construído pelo homem, representando sujidade, divisão, terror, violência. As cidades, muitas vezes comparadas a polvos na poesia andreseana, são quase exclusivamente esse objeto de tensão também em suas narrativas. Porém, algumas cidades, as que pertencem à antiguidade, estão a salvo da ojeriza sentida e narrada pela autora. Isso ocorre na narrativa, porque a heterotopia *jardim*, local de contemplação, figurando como “o umbigo, o centro do mundo em seu meio” (FOUCAULT, 2013, p. 421), essa espécie de microcosmo, resultando, pois, em um recorte do tempo, em uma ruptura absoluta com o tempo, é cortada pelo grito, que parte esse centro e inunda-o com o tempo da história.

A suspensão do tempo propiciada pela união da casa após chegado o fim do dia – período em que aparecia então um “grande sossego” (ANDRESEN, 2006, p. 56) – do silêncio, de Joana, da noite e do jardim é cortada pelo grito que vem da rua: “Estavam a

gritar na rua, do outro lado da casa” e “Joana afastou-se da janela que dava para o jardim, atravessou a sala, o corredor e o quarto e, no outro lado da casa, debruçou-se na janela que dava para a rua” (ANDRESEN, 2006, p. 60). Do outro lado da casa, em oposição ao jardim está a cidade, com seu tempo histórico definido pela violência, pelas prisões injustificadas do período salazarista. A casa dá acesso, portanto, a duas heterotopias: de um lado a heterotopia “feliz” do jardim, que representa a união com o universo, com a Antiguidade, com a face noturna e, portanto, é representativo da liberdade – “Ela respirava essa liberdade que era a lei da sua vida, o alimento do seu ser” (ANDRESEN, 2006, p. 58) e a prisão, uma heterotopia de desvio⁵³, onde estão localizados os indivíduos cujo comportamento é discrepante às normas: “o edifício enorme da prisão enchia todo o lado esquerdo da rua com altas paredes cortadas por pequenas janelas de grades” (ANDRESEN, 2006, p. 61).

Ao mesmo tempo em que a casa serve simultaneamente como instrumento de comunhão de Joana com as coisas e com a noite e o jardim, ela é também permeável e suscetível à corrupção dessa unidade quando é possível abrir nela, como no casco de um navio, uma fenda, uma ferida. O tempo histórico abre uma ferida no espaço órfico proposto pela narradora no início do conto, ou seja, a suspensão total do tempo no espaço inicial proposto no conto desmorona a partir do momento em que se ouve o grito.

A casa de Joana é como um barco. Nela é possível flutuar do espaço tumultuoso do dia para o silêncio da noite, do jardim para a rua, de um tempo que abarca a origem de tudo, do universo até à fragmentação do tempo histórico. A casa na narrativa “Silêncio”, como em quase todas as narrativas de Sophia Andresen, é uma parentela do barco. Joana se desloca em sua casa por diferentes espaços, cada qual com sua função. A casa é, assim, um espaço de captura da inspiração, da revelação do nome das coisas, mas é também o não-lugar, é o limiar entre dois espaços e dois tempos: o jardim com sua suspensão temporal e a prisão marcando a presença do tempo histórico. Por isso a definição da casa por Bachelard não é suficiente em Sophia, apesar de a autora considerar-se “fenomenologista”, a casa branca, a casa noturna não é arquetípica, não é imagem estática, ela é “plástica e vibrante” (ANDRESEN, 2006, p. 56).

⁵³ “Mas essas heterotopias de crise hoje desapareceram e são substituídas, acredito, por heterotopias que se poderia chamar de desvio: aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas; são, bem entendido também, as prisões” (FOUCAULT, 2013, p. 419).

A partir do lugar real “casa” com tudo o que ela representa para o imaginário ocidental (segurança, abrigo, local privado, íntimo, doméstico, de reconhecimento do interior, do psicológico), no conto “Silêncio” é reformulada, dotada de outro espaço, de um *outro* sentido. Ao contrário do que propõe Bachelard sobre a domesticidade da casa – “No equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída pelas mulheres. Os homens só sabem construir as casas do exterior. Não conhecem a civilização da cera” (BACHELARD, 2000, p. 80-81) – no conto ela é referência não de interiorização, mas atenção ao que vem do espaço exterior, a casa está atenta. Apesar de ser um espaço do íntimo, do privado, ela é cortada pela situação angustiante que vem da rua. O grito não é ignorado pela casa e por Joana, ele entranha-se no espaço íntimo da casa, como também penetra no interior de Joana.

Por isso, a casa que, na teoria do espaço de Bachelard é arquétipo da interiorização, do devaneio, do sonho, do lugar feliz é transmutada desse significado, no conto, para um espaço instável, de confluência de elementos felizes (comunhão com o universo, liberdade, jardim, noite) com elementos de tensão (grito, uivo, prisão, cidade) temos em Joana a mulher que livre dos serviços domésticos, toca a sua casa com a finalidade de extrair dela a palavra, o real e não o devaneio.

Além disso, o toque de Joana não se equivale a uma “civilização da cera”, mas ao reconhecimento dos objetos e materiais que compõem a sua casa, segundo o apelo do silêncio noturno, aquele silêncio que não equivale ao interior, mas ao exterior de onde emerge a linguagem. Portanto, a comunhão entre a casa e a personagem, no conto andreseano é diferente daquela proposta em *Poética do Espaço*, o centro, o universo da casa dialoga com demais espaços, justapõe-se a demais lugares e elementos. Tanto não é espaço arquetípico, *topofilico* ou “espaço feliz” – aquele que está subordinado a um ideal de felicidade – que está sujeita a inundações. Se o fosse – espaço de felicidade – a casa de Joana jamais seria cortada, como o casco de um navio, por um grito, jamais se deixaria agonizar por uma ferida. Jamais nela seria instaurado o terror do tempo histórico e a fragmentação moderna.

Dessa maneira, os materiais de que é feita a casa – “Joana tocou o vidro, a cal, a madeira” (ANDRESEN, 2006, p. 57) – todos elementos relativamente primitivos, retirados da natureza, são por ela tocados para exaltar a sensorialidade, a mão sente o vidro, a cal e a madeira, sente a parede branca, e Joana reconhecia-os pelo toque, por essa experiência sensível. No entanto, esse ato não chega a ser ingênuo e descuidado,

pois esses elementos estavam “atentos” e estava atenta a própria Joana, em busca do centro de tal atenção. A mão de Joana representa, assim, o

ícone máximo de uma espacialidade na qual as matérias se tocam, os sujeitos se fundem a objetos físicos ou se constituem por meio deles. A cosmicidade do trabalho artístico pode ser vislumbrada mediante a interação dos corpos em sua concretude, na extremada sensorialidade das superfícies. Entretanto, o vislumbre se elabora de modo crítico e incerto, a contrapelo da pretensão topofílica, arquetipicamente feliz de Gaston Bachelard” (BRANDÃO, 2013, p. 178).

Outro elemento repetidamente presente em toda a obra, tanto poética quanto narrativa, de Andresen é a “parede branca”, a “brancura da cal”, o “branco da toalha”. O branco é elemento de representação da página em branco, a espera pelo silêncio revelador, olhar o branco no momento noturno que se espera pela visualização dos contornos dos objetos, é esperar a linguagem: “A parede do fundo é uma parede de cal’, designando com isso a brancura do fundo, o vazio visível da origem, essa exploração incolor de onde nos chegam as palavras” (FOUCAULT, 2013, p. 75).

Por todos esses motivos a casa também é transfigurada em sua significação usual de espaço terrestre, fixo, imóvel. A casa de Joana modifica-se, ela é agora o entre-lugar, o que está dividido, aquele elemento espacial que faz a justaposição do jardim e da prisão, da liberdade e da falta dela como também a coexistência das qualidades terrestre e aquática. Configura-se o espaço da casa nesse conto, como metáfora de navio que transporta a personagem de uma realidade a outra. A segurança da casa, ora espaço de união com o universo, é invadida pela “dinastia das águas que sobem, o reino da umidade duvidosa” (FOUCAULT, 2013, p. 236) “e assim como a água começa a invadir o interior de um navio, assim agora, pela fenda que os gritos tinham aberto, o terror, a desordem, a divisão, o pânico penetravam no interior da casa” (ANDRESEN, 2006, p. 60).

A intertextualidade com o mito de Orfeu revela-se novamente com o emprego das palavras “voz”, “véu”, “sombra”, “noite”, “abismo”, “treva”, “ruína”: “Na sua voz a terra e a vida tinham despido os seus véus, o seu pudor, e mostravam o seu *abismo*, revelavam a sua desordem, a sua *treva*” e “Tudo se tornara alheio, tudo se tornara *ruína* irreconhecível” (ANDRESEN, 2006, p. 60). O mito de Orfeu e Eurídice muito foi cantado pela poeta, especificamente em seu livro *No tempo dividido*, que marca a ruptura da “aliança entre o humano, o divino e a natureza” que anteriormente fora “estabelecida através da beleza do canto e da música, uma eufórica celebração dessa

ordem do mundo” (CUNHA, 2004, p. 44). Aqui, há uma intertextualidade com sua própria obra, novamente uma releitura do mito assim como ele se configura em seus próprios poemas⁵⁴: a dominação do mundo no início do conto – “tudo estava arrumado e o dia pronto”, “era como se esse lugar (...) fosse a expressão de uma ordem que ultrapassava a casa” (ANDRESEN, 2006, p. 56-57) – desfaz-se em sombra e morte: “gritava contra (...) a sombra da noite” e “gritava como se quisesse (...) tocar o coração de um morto” (ANDRESEN, 2006, p. 63). A aproximação do ato de nomear (o real expressava uma grafia, uma escrita) e, portanto, poderia daí resultar a ordenação do mundo natural pela palavra, é desfeita quando o grito retira o véu e vislumbra-se o rosto da terra e da vida, e assim, Joana perde a comunhão propiciada pela harmonia entre o universo real da casa, do jardim e da noite de Junho, ao alcançar o outro lado da casa, ao dirigir-se ao grito, fá-la retornar às sombras.

Perdida a união harmoniosa com o universo, com o cosmos, pela revelação do rosto verdadeiro da terra e da vida – “a terra e a vida tinham despido os seus véus” (ANDRESEN, 2006, p. 60) – Joana reata com seu tempo histórico, tempo de divisão e morte e une-se ao lamento de Orfeu. Ela agora passa a partilhar a dor da mulher que grita, seu duplo:

Ao gritar, a mulher encostada à parede da prisão “erguia a sua voz como se quisesse atingir com ela os confins do universo (...) gritava contra o silêncio (...) gritava para o fundo do universo, para o fundo do espaço, para o fundo da ocultação da noite, para o fundo do silêncio”(ANDRESEN, 2006, p. 62).

Toda essa cena encerra-se no problema espacial, o emprego da palavra “fundo”, impõe a condição espacial pungente na narrativa. A resposta deveria vir do espaço, do universo, do próprio silêncio, ou seja, a resposta deveria vir de fora, mas, como em “Era uma vez numa praia atlântica”, é impossível restituir a unidade perdida: “E, tocando sem os sentir, o vidro, a madeira, a cal, Joana atravessou como estrangeira a sua casa” (ANDRESEN, 2006, p. 64).

⁵⁴ O mito de Orfeu e Eurídice surge, como tema central, em nove poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. A primeira composição pertence ao terceiro livro, *Coral*, publicado em 1950, e intitula-se “A praia lisa”; o segundo poema, “Eurydice”, foi inicialmente publicado em *No Tempo Dividido* (1954), pertencente ao período 1939 - 1943, o que indica que, apesar da data de publicação, teria sido escrito antes de “A praia lisa”. Mais tarde a composição foi incluída na *Antologia*, integrando os poemas de *Dia do Mar*, que havia sido editado em 1947. Ainda no livro *No Tempo Dividido*, aparecem dois poemas, um com o mesmo título do anterior – “Eurydice” – pertencente ao grupo dos sete “Poemas de um livro destruído” e outro com nome de “Soneto de Eurydice”. O quinto, também intitulado “Eurydice”, integra o livro *Dual*, publicado em 1972. As restantes quatro composições foram publicadas mais recentemente, em 1994, em *Musa* e intitulam-se “Orpheu”, “Orpheu e Eurydice”, “Eurydice em Roma” e “Elegia” (CUNHA, 2004, p. 19-20).

4.5. *História da Gata Borralheira*



Ophelia, de John Everett Millais, 1851-1852.

Ó grande noite três vezes misteriosa
 Na solidão, no silêncio, na beleza
 Ó grande noite sonhadora e vagarosa
 Em que bate o coração da natureza
 Noite das sortes, das encantações, dos mitos
 Em que o terror da sombra [ilegível] nos invade
 Em que adormece a força e a vontade
 E o sonho sobe a transborbar de gritos
 Noite em que a alma se ergue num delírio
 Cujo ardor a si própria dilacera
 E só no sonho abandonado espera
 Uma heróica cavalgada de martírio.
 Sophia Andresen. Manuscrito, 1933.

“Comecei a escrever numa noite de Primavera, uma incrível noite de vento leste e Junho. Nela o fervor do universo transbordava e eu não podia reter, cercar, conter – nem podia desfazer-me em noite, fundir-me na noite” (*apud*, TAVARES, 2013, p. 166). Assim revela Sophia em um manuscrito pertencente ao seu arquivo, que presume-se ser do início dos anos 80. A distância entre um manuscrito e outro, o poema acima posto em epígrafe e a citação de um momento de reflexão sobre o ato de escrever, aproximadamente 47 anos, marcam a relação de Sophia com a noite, como a apreensão de algo alarmante, mas belo, “como se a treva, a morte fossem o

preço da fusão com a noite, o preço do abandono a esse canto” (TAVARES, 2013, p. 166).

Texto sobrado de uma entrevista - sendo a resposta a uma pergunta que não foi feita

R - Comecei a escrever numa noite de Primavera. Uma incrível noite de vento Leste e Junho. Nela o fervor do universo transbordava e eu não podia reter, cercar, conter - nem me podia desfazer em noite, fundir-me na noite.

No gume da perfeição, no imenso halo de líquida luz azul e transparente, no rouco da treva, na quasi palavra de murmúrio da brisa entre as folhas, no iman da lua no insondável perfume das rosas, havia algo de pungente, algo de alarme.

Como sempre a noite de vento Leste misturava extasi e ~~paranoia~~ pânico.

Era na pre-história de minha juventude - o que eu vi ao balbuciar, imerso em Kaos - quiz regressar a tona de mim própria - mas só pude regressar à tona das palavras. E toquei a larga linha de água.

“Texto sobrado de uma entrevista – sendo a resposta a uma pergunta que não foi feita”⁵⁵.

⁵⁵ Texto sobrado de uma entrevista – sendo a resposta a uma pergunta que não foi feita

R – Comecei a escrever numa noite de Primavera. Uma incrível noite de vento Leste e Junho. Nela o fervor do universo transbordava e eu não podia reter, cercar, conter – nem me podia desfazer em noite, fundir-me na noite.

No gume da perfeição, no imenso halo de líquida luz azul e transparente, no rouco da treva, na quasi palavra de murmúrio da brisa entre as folhas, no iman da lua no insondável perfume das rosas, havia algo de pungente, algo de alarme.

Como sempre a noite de vento Leste misturava extasi e [(illis.)] pânico.

Era na pre-história de minha juventude – o que escrevi era balbuciante, imerso [(illis.)] em Kaos – quiz regressar a tona de mim própria – mas só pude regressar à tona das palavras. E toquei a larga linha de água.

Maria Andresen, (2013, p.166), discorre sobre a qualidade juvenil desses manuscritos muito antigos, de 1933 e 1934, sobre a morte como desespero adolescente, o que se flagra na resposta inédita a uma pergunta que nunca fora feita e que Sophia desejava responder. A ideia de morte e escritura, porém, permeia os inúmeros textos andreseanos, sejam eles poemas ou narrativas, ao longo de sua obra. As condições para a escritura advém da relação com a noite, a noite abre e eleva o espírito. A noite é assim, o lugar e o tempo propícios para a escritura, para o ato criativo. Dialogando com Maurice Blanchot, a noite, em Sophia, corrobora para a perfeição:

Na noite morrer, como dormir, é ainda um presente do mundo, um recurso do dia: é o belo limite que se cumpre, o momento da consumação, a perfeição (...) Nessa perspectiva, morrer é ir ao encontro da liberdade que me torna livre do ser, da separação decidida que me permite escapar ao ser pelo desafio, a luta, a ação, o trabalho, e superar-me ao passar para o mundo dos outros. Eu sou, eu sou somente porque fiz do não ser o meu poder, porque posso não ser. Morrer converte-se então no tempo desse poder, no entendimento desse não ser e, nesse entendimento, a afirmação de que outrem vem para mim pela morte, a afirmação também de que a liberdade conduz à morte, sustenta-me até na morte, faz da morte a minha morte livre (BLANCHOT, 2011, p. 178-179).

A noite e a morte são os dois elementos primordiais do conto “História da Gata Borracheira”, publicado em *Histórias da Terra e do Mar*, 1984, que trabalharemos neste tópico. O prototexto formado pelos testemunhos do projeto de escritura do conto *História da Gata Borracheira* é constituído de vinte e seis páginas manuscritas e vinte e oito páginas datiloscritas com correções autógrafas. Das vinte e seis páginas manuscritas, três delas configuram-se como uma reescritura do início do projeto da *borralheira*, pois houve modificação substancial nos primeiros parágrafos. Assim, a partir desses fólios, sem linhas e escritos a tinta preta e azul (esferográfica) – sendo essas mudanças de ferramentas úteis para marcar a retomada do texto após uma pausa no processo de criação – aproximamo-nos das bifurcações dos caminhos que eles nos permitem percorrer.

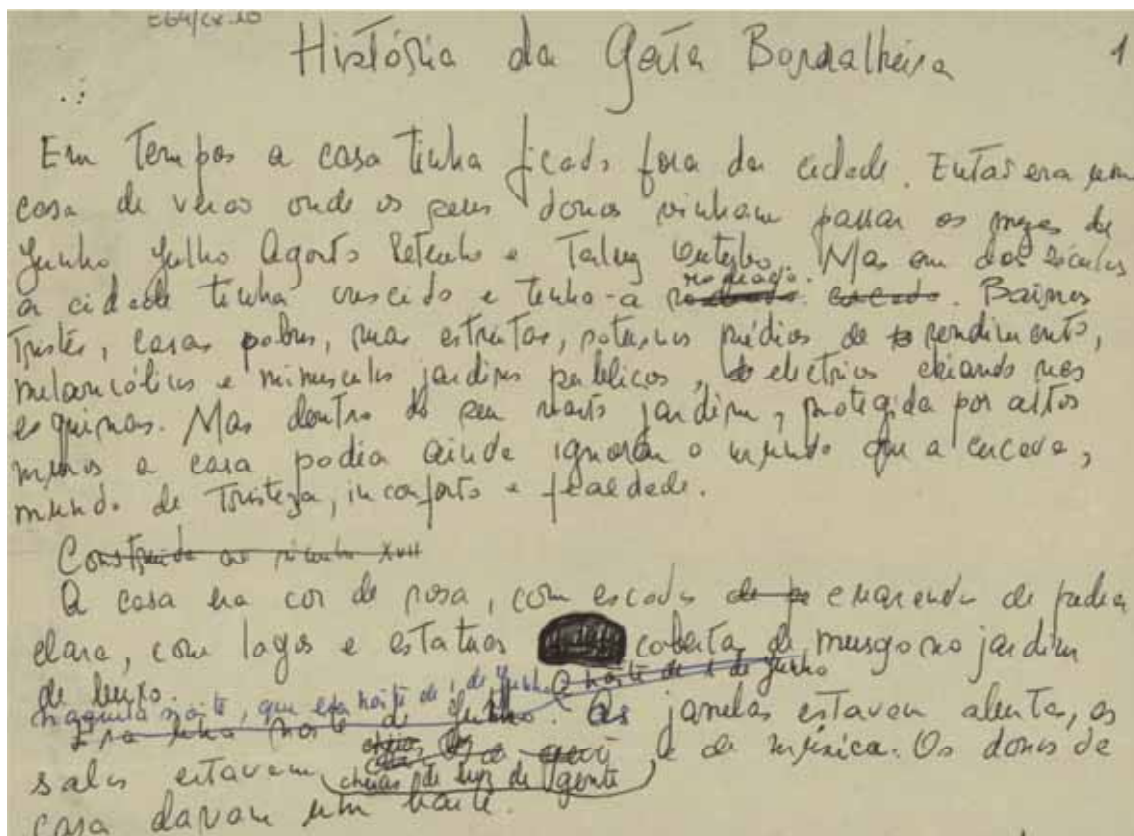
Atribuiremos o *incipit* “Como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta sobre a relva do jardim”, do manuscrito pertencente à caixa nº10 do Espólio de SMBA ao projeto de escritura do conto “História da Gata Borracheira”, publicado em

1984, integrando as narrativas de “Histórias da Terra e do Mar”. As outras duas versões encontradas sobre o mesmo projeto, aparecem já com o título do texto da versão *ne varietur*. As três versões do conto “História da Gata Borracheira” apresentam diferenças significativas, as quais tentaremos exemplificar a seguir.

Decidimos organizar os prototextos na sequência em que as variantes se apresentavam nos manuscritos e datiloscritos, não a partir de datas precisas, pois Sophia muito raramente indicava em seus rascunhos os dias, meses ou anos em que trabalhava sobre algum escrito, de acordo com o rastreamento de aproximações ou distanciamentos do texto édito que temos por base. Apesar de rejeitar a noção de acabamento do texto e, por conseguinte, do fetichismo da “última versão”, usaremos o texto édito como base a fim de comparar, longe de considerá-lo como superior ao prototexto, “o que é com o que foi, com o que poderia ter sido e com o que deixou de tornar-se”, relativizando a noção de acabamento e evocando o estado de constante progresso da obra (GENETTE, 2009, p. 354).

O que o testemunho A1 revela é que Sophia opta por uma linguagem mais fiel à sua poesia, não as descrições objetivas próprias da narrativa encontradas no testemunho A. O uso de metáforas logo ao principiar o conto, marca essa decisão de Sophia, se comparada à versão do testemunho A1 cujo *incipit* é “Como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta sobre a relva do jardim”, contrastando com a versão já intitulada “História da Gata Borracheira”, do testemunho A, em que abre o conto com uma descrição da casa de verão da família da anfitriã da festa.

No entanto, esse testemunho torna possível engendrar-se nas noções de espaço, principalmente o da casa, que está muito presente na obra andreseana. Os primeiros dois parágrafos focalizam a cidade e a casa e elucidam a relação que Sophia cria de antagonismo entre esses dois elementos espaciais, observando a escritura em processo, textualizante e com frases de caráter narrativo, flagrado nas noções de tempo e nas descrições da casa: “Em tempos”, “A casa era”, “Naquela noite”:



Fragmento do manuscrito de “História da Gata Borradeira”⁵⁶.

De acordo com o testemunho que corresponde à página 18 da versão que consideramos ser a primeira do processo de criação do conto “História da Gata Borradeira”, deparamo-nos com uma rasura do nome Mónica, logo em seguida substituído por Lúcia. A explicação plausível para tal *ato falho* pode ser explicada pelo fato de que Sophia ainda estava com a história de “O Retrato de Mônica”, de seus “Contos Exemplares” em sua memória, tendo assim, confundido suas personagens no momento da escrita. O fato do processo de escritura dessas duas histórias serem simultâneos ou muito próximos não pode ser, porém, comprovado somente por esse

⁵⁶ História da Gata Borradeira

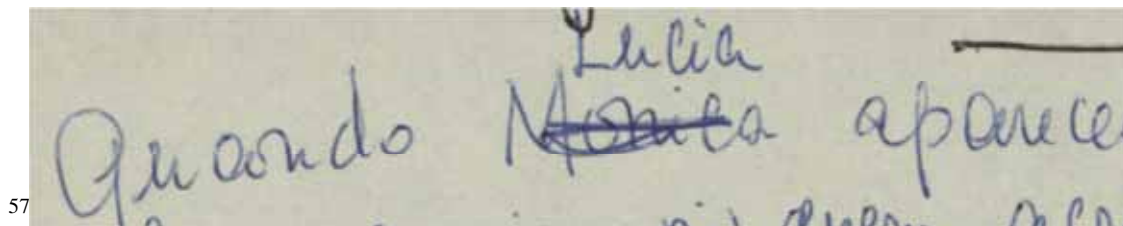
Em tempos a casa tinha ficado fora da cidade. Então era uma casa de verão onde os seus donos vinham passar os meses de Junho Julho Agosto Setembro e talvez Outubro. Mas em dois séculos a cidade tinha crescido e tinha-a [rodeado] <rodeado> [cercado]. Bairros tristes, casas pobres, ruas estreitas, soturnos prédios de (illis.) rendimento, melancólicos e minúsculos jardins públicos, (illis.) eléctricos chiando nas esquinas. Mas dentro do seu vasto jardim, protegida por altos muros, a casa podia ainda ignorar o mundo que a cercava, mundo de tristeza, desconforto e fealdade.

[Construída no século XVII]

A casa era cor de rosa, com escadas [de pe] e varanda de pedra clara, com lagos e estátuas (illis.) cobertas de musgo no jardim de buxo.

[Era uma noite de junho] <Naquela noite que era noite de 1 de junho> <[a noite de 1 de junho]> as janelas estavam abertas, as salas estavam [cheias de gente] <[cheias luz]> cheias de luz de gente e de música. Os donos da casa davam um baile.

lapso, ele nos fornece um indício da concomitância da escritura das histórias dessas duas personagens femininas, que têm muito em comum, pois se deixam corromper pelo mundo capitalista e pela vaidade. Ainda assim, podemos recorrer à primeira edição de “Histórias da Terra e do Mar” (Edições Salamandra, 1984), em que aparece abaixo de cada texto final, a data do término da escritura do conto. No caso da narrativa da gata borralheira, consta o ano de 1965, muito próximo à publicação de “Contos Exemplares” em 1962.



Assim, podemos estabelecer como limite uma datação que compreenda o período que abrange os anos de 1960 a 1965 para a escritura do conto em questão. Esse período só pode ser suposto, estabelecido de acordo com o que podemos flagrar nas correspondências da autora para seu amigo Jorge de Sena, como os indícios dos manuscritos e as datas fixadas na publicação. Somada a essas informações, é oportuno mencionar - a respeito da intertextualidade de “História da Gata Borralheira” com “Hamlet” de Shakespeare, no que concerne à imagem de Ofélia, novamente a relação entre personagens femininas - a carta destinada a Jorge de Sena, datadas de abril/maio de 1964, em que Sophia “derrubada de trabalho” relata a sua atividade de tradução naquele momento: “estou a traduzir Hamlet e o *Much ado about nothing*”.

Além disso, em crítica à obra do amigo, intitulada “Metamorfoses”, Sophia revela a sua especial simpatia pelas personagens criadas por Sena, e dentre elas figura a Ofélia: “tenho uma especial simpatia pela Gazela Ibérica, pela Eleanora e pela Ofélia. E este livro, pelo muito que tem de shakespereano fez-me pensar no teatro que você escreveu e escreverá” (SOPHIA, 2010, p. 79-80). O exemplo dessa relação entre a Lúcia de Sophia e a Ofélia de Shakespeare vê-se na passagem: “Lúcia se via como uma afogada boiando numa água sinistra”.

Outros detalhes relevantes vistos na comparação dos testemunhos A e A2, especificamente, com o texto *ne varietur*, observa-se na ausência dos diálogos entre Lúcia e a “Rapariga de Co-de-rosa”; a mudança do qualificativo “escuro” para

⁵⁷ Quando [Monica] <Lucia> apareceu.

“moreno” quando descreve o rapaz que dança com Lúcia: “Dansava com um rapaz alto, bonito, escuro”; Lúcia ao contrário do texto publicado, não sai para a varanda, mas fica sentada na cadeira perto da cortina, dentro da sala do Baile; não há a conversa sobre a noite e a vida como no texto publicado; quando Lúcia perde o sapato no meio do salão de Baile, os detalhes sobre as manchas de bolor: “As manchas de bolor pareciam uma doença de pele que o sapato tivesse apanhado da dona”.

Quando comparamos os testemunhos A, A1 e A2 é possível perceber a passagem de uma construção textual mais direta, descritiva e conseqüentemente mais denotativa, para outra de caráter mais conotativo. A palavra morte é substituída por metáforas e demais figuras de linguagem, por exemplo, a personificação da noite (“Como uma rapariga descalça”) e a presença de um rapaz moreno, que se configura ao final do conto como a própria morte. Verifica-se, dessa maneira, que as modificações sofridas durante o processo de escritura demonstram um trabalho constante com a linguagem, acabando por tornar o texto final mais aberto às diversas interpretações. Os manuscritos que compõem o projeto de escritura de “História da gata borralheira” permitem solidificar determinadas leituras acerca da presença da morte desde a primeira parte do conto, além de possibilitar entrar em contato íntimo com as decisões da autora, ou seja, Sophia opta por uma linguagem próxima à da poesia, repleta de recursos estilísticos.

O conto contrapõe a crença judaico-cristã de condenação da vaidade (a imagem verdadeira no espelho) e a vaidade burguesa, vinculada à noção de “pagar o preço do mundo”, o mundano e o natural estão em constante oposição dentro da noite de Junho. Pela presença da oposição entre os valores religiosos e os valores ditados pelo capitalismo que percebemos a característica de “exemplar” do conto, que permite estabelecer uma correspondência com a história de Mônica. Mônica é o retrato da mulher burguesa, calcada nas inúmeras tarefas que pretendem diminuir a sua culpa em relação aos menos favorecidos, construindo-se sobre a vaidade de ser caridosa, de ser exemplar: ao fazer todas as caridades descritas na narrativa, Mônica recebe o título de mulher virtuosa, no entanto, é no cultivo da vaidade de ser virtuosa que podemos ler o pecado capital, que a domina.

Mas então viu que o lado de dentro da porta, o lado que dava para o interior da pequena sala, era, de cima abaixo, forrado de espelho. E nesse espelho ela viu-se toda, com o vestido ^{de cor laranja} ~~escorrido~~ desde os ombros até aos pés.

[Lúcia] ~~Recuou~~ ^{Recuou} em frente do seu reflexo. Procurou na sala um lugar onde se pudesse esconder da sua imagem. Sentou-se na cadeira que ficava à esquerda e sentou-se no sofá que ficava à direita. Mas em toda a parte o espelho a via. O seu olhar frio e brilhante fitava o vestido ^{de cor laranja} ~~cor de laranja~~. Não havia ali refúgio para Lúcia.

Datiloscrito do projeto de escritura do conto “História da Gata Borracheira”⁵⁸.

Estabelecendo uma comunicação com a narrativa tradicional da *Gata Borracheira*, que teve, com o passar do tempo, a finalidade de moralizar as crianças, o conto de Sophia, é destinado ao público adulto, numa abordagem que questiona a exterioridade vazia de uma classe social e, por conseguinte, as diferenças sociais. Problematisa também a condição da mulher nesse mesmo meio. Mas, o que, nessa narrativa, podemos traçar em comum com seus contos para crianças é a presença de um “ritual iniciático”, nas palavras de Maria Luísa Sarmiento de Matos:

pretende-se realçar o modo como Sophia em cada uma de suas histórias reactualiza um ritual iniciático: os protagonistas dos seus contos partilham de um estado de rêverie, no sentido que lhe dá Bachelard (Quel être comique qu'un enfant rêveur”), que lhes proporciona realizarem uma aprendizagem, transmutando-se para um novo modo de ser (MATOS, 1993, p. 12).

De acordo com Eduardo Prado Coelho, a poesia de Sophia é marcada pela polaridade, ou seja, há nela a existência de dois polos, que se repelem, mas que ao mesmo tempo se complementam, na explicação do estudioso da obra de Sophia, é essa a característica *Dual* de sua obra e também a reunião do mítico e do simbólico. Assim,

⁵⁸ Mas então viu que o lado de dentro da porta, o lado que dava para o interior da pequena sala, era de cima abaixo, forrado de espelho. E nesse espelho ela viu-se toda, com o vestido [escorrido] <escorrendo> desde os ombros até aos pés. [Lúcia] <Recuou> em frente do seu reflexo. Procurou na sala um lugar onde se pudesse esconder da sua imagem. Sentou-se na cadeira que ficava à esquerda e sentou-se no sofá que ficava à direita. Mas em toda a parte o espelho a via. O seu olhar frio e brilhante fitava o vestido [cor de laranja] <lilaz>. Não havia ali refúgio para Lúcia.

valer-nos-emos dessa polaridade para analisar a desconstrução da história da gata borralheira por Sophia. Apesar de ter deixado claro nos excertos retirados das entrevistas mencionadas em tópicos anteriores desta pesquisa, que a escrita de prosa e poesia para a escritora são ações totalmente distintas, levaremos em conta as dimensões lexicais de sugestividades *eufórica* e *disfórica*, que estarão presentes também na narrativa, pois em seus contos “verificam-se algumas variações próprias das texturas poéticas de Sophia, já delineadas em outras narrativas” (MATOS, 1993, p. 82). Desse modo, podemos notar que, apesar da autora assinalar a diferença de construção e subjetivação no momento da escritura de poesia e prosa, seus contos também partilham os mesmos espaços de sua poesia, como a casa e o mar, por exemplo. Outra repetição, que como ela mesma dizia “eu sou muito repetitiva por natureza” (2010, p. 171) são a noite, o espelho e as introjeções da mitologia grega.

O conto de fadas mais conhecido e reescrito por diversos autores, comumente intitulado *A gata borralheira* ou *Cinderela*, que “vem sendo narrado há mais de mil anos”, passou a sua forma canônica com Charles Perrault, *Cendrillon* de 1697 (WARNER, 1999, p. 234). A Cinderela de Perrault de 1697 era paciente, obediente, bela e extremamente boa, que suportava os mandos e desmandos das irmãs e madrasta, reforçando e instaurando o estereótipo da heroína sofredora, que passa por “uma longa provação antes de sua redenção e triunfo” (WERNER, 1999, p. 234).

Percebemos que a *Gata borralheira* de Sophia opõe-se à de Perrault logo no início da narrativa, no momento em que nos é apresentada uma moça sem traços definidos de personalidade, sem a constante marcação do binômio bom e mau. A gata borralheira de Sophia é indecisa quanto a si mesma e aos poucos sua personalidade vai sendo desvelada, deixando entrever a fragilidade da personagem frente a sua própria imagem refletida no espelho.

Todavia, a aproximação com conto de Perrault se dá na divisão da narrativa em duas partes, entre o primeiro e o segundo bailes. No primeiro baile, Lúcia, acompanhada de sua tia, que também era sua madrinha – numa explícita intertextualidade com a “fada madrinha” do conto original – conhece uma moça um tanto “aérea” e moço “bonito e moreno”, com os quais ela tem conversas um tanto estranhas, e que nos revela respectivamente, a relação de Lúcia com o espelho e com a noite.

A noite é apresentada no conto em comunhão com o jardim, com o mundo natural, e sofre alguns momentos de personificação, aparentando-se com uma mulher:

“como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta sobre a relva do jardim” e “a noite poisou a sua mão fresca sobre a sua cara afogueada” (ANDRESEN, 2006, p.09-26). O microcosmo constituído pelo jardim, que é a heterotopia feliz, um símbolo de perfeição, une-se à noite, que na obra de Sophia, como comprovamos acima, nos versos de 1933, a noite de Junho, teve uma importância decisiva na sua iniciação pela escrita. Dessa forma, entendemos que a escrita e a mulher se harmonizam nesse espaço de perfeição, onde a luz da lua recorta as formas do natural e expõe a beleza: “era uma jovem noite de Junho, a primeira noite de Junho. E debruçada sobre o tanque redondo ela mirava extasiadamente o reflexo do seu rosto” (ANDRESEN, 2006, p. 09).

O vocábulo noite, de acordo com José Ricardo Pereira, faz parte do *espacio apolíneo* na obra de Sophia, ou, ainda, da dimensão lexical *eufórica*, da qual também faz parte o advérbio “extasiadamente”, na passagem em que a própria noite olha-se no espelho da água do tanque no jardim, tendo significado positivo no conto.

Além da noite, o espelho também atua como marca da dualidade vivenciada por Lúcia, abre a ela os dois caminhos que pode seguir: refletir sobre sua condição social e enxergar o vazio da sociedade burguesa ou render-se às propostas capitalistas da tia-madrinha. Lúcia resolve entregar-se ao “preço do mundo” e, como Narciso – personagem da mitologia grega que se deixa morrer afogado por apaixonar-se por si mesmo – é vencida pelo pecado da vaidade, merecendo a condenação dos deuses.

O espelho, espaço entre o utópico e o heterotópico, predomina no conto, com a função de mostrar sempre uma ideia de morte. A sala de espelhos é, portanto, o ambiente que proporciona o embate entre essas duas noções postas tão claramente no conto. Lúcia é dominada pelo valor que o mundo impõe e vencida por ele e por sua vaidade, resta-lhe a verdadeira face do espelho: a morte. A presença do espelho que mostra a face morta de Lúcia relaciona-se com o conceito grego de *hybris*, que condena os excessos: “Hybris es una abstracción, la personificación del Exceso y la Insolência. Pasa por ser la madre del Coro (La Saciedad) a menos que se considere a Coro su padre, según el juego de los símbolos” (GRIMAL, 2010, p. 266).

No caso, a vaidade de Lúcia, decorrente da sua falta de percepção quanto as suas próprias qualidades e defeitos, leva-a ao excesso, e dele vem a condenação dos deuses: o moço moreno, configurando-se como Thánatos, tira-a a vida. Por conseguinte, a morte está presente durante todo o conto, na atmosfera repleta de fantasia, na irrealidade, nas qualidades feéricas, como mesmo menciona a narradora. A presença do fantástico está justamente na incerteza de o homem moreno ser real ou não, se ele surge

do espelho ou não, como está indefinido para a própria personagem. Lúcia apenas morre de problemas cardíacos. Uma explicação plausível e concreta. No entanto, para quem segue de perto a sua trajetória, pontuada pela presença de algo misterioso, de algo que está além do real e concreto do mundo material, percebe que o homem moreno é de fato, uma figura fantástica.

Além dessas qualidades, o espelho, como afirma José Ricardo Pereira, partilha também de uma natureza dual e está presente em toda a obra andreseana, marcando a fronteira entre o eufórico e o disfórico:

Neste sentido, a imagem do espelho, recorrente na obra de Sophia Andresen, “obstinação magritteana”, vem marcar perfeitamente a fronteira ilusória entre esses dois pólos (...) a água, a lua e a noite são, talvez, algumas das imagens poéticas que sugerem superfícies reflectoras para as quais o olhar do sujeito se orienta não para se ver nelas reproduzidos mas para que, nessas superfícies, se veja surpreendentemente outro (PEREIRA, 2003, p. 108).

O espelho vem contribuir, nessa narrativa, para que possamos visualizar a outra realidade que se espelha para Lúcia, dá a ela a possibilidade de se ver outra, mas ela sede ao desejo de aniquilar a sua imagem miserável perante a riqueza dos que se encontravam no baile. Nas palavras de Pereira, Lúcia experimenta nesse primeiro baile uma “descida órfica aos infernos de si mesma” (*Idem*). Na esteira da menção da mitologia grega feita por Pereira, consideramos a personagem “moça aérea de cor-de-rosa” uma releitura do mito do Sonho/*Hipno*, que Sophia tentou iluminar mediante as qualificações dadas à moça: “aérea” e “cor-de-rosa”. E sendo o próprio sonho, de acordo com a genealogia mitológica grega, ela é irmã da morte (Tânatos) e filha da noite (Nix):

Tánato es un génio masculino alado que personifica la Muerte. En la *Ilíada* aparece como hermano del Sueño (*Hipno*), y esta genealogía es adoptada por Hesíodo, quien hace de estos dos genios los hijos de la Noche. En el teatro se ha introducido a veces a Tânatos como personaje (GRIMAL, 2010, p. 491).

Assim sendo, o “moço moreno e bonito” que conversa com Lúcia e logo em seguida a tira para dançar, tenciona levá-la à reflexão sobre a sua escolha entre a casa do pai onde ela desfrutava de espontaneidade e liberdade e a vida corrompida da madrinha

rica. O “moço moreno e bonito” conta à Lúcia sobre o temor de noites mágicas como aquela, que pretendem nos desviar de nossa verdadeira vida:

_ Tudo parece tão misterioso: o brilho do luar entre as sombras e as folhas das árvores, o reflexo da lua no lago. O lago parece um espelho. É uma noite mágica (...) Tanto azul, tantos brilhos, brisas, perfumes, parecem a promessa de uma vida deslumbrada que é a nossa verdadeira vida. Mas, ao mesmo tempo, há nestas noites uma angústia especial - há no ar o pressentimento de que nos vamos despistar, nos vamos distrair, nos vamos enganar e não vamos nunca ser capazes de reconhecer e agarrar essa vida que é a nossa verdadeira vida (ANDRESEN, 2006, p. 29).

Lúcia dança com a própria morte durante o baile, o príncipe de Cinderela é substituído por Tânatos, que, de acordo com Junito de Souza Brandão em sua definição da personagem mitológica afirma:

É tão-somente uma fonte de angústia (...) Tânatos é o aspecto perecível e destruidor da vida (...) patenteia sua ambivalência, relacionando-se de alguma forma, com os ritos de passagem. Revelação e Introdução, toda e qualquer iniciação passa por uma fase da morte, antes que as portas se abram para uma vida nova (...) Tânatos pode ser a condição de ultrapassagem de um nível para outro nível superior. Libertadora dos sofrimentos e preocupações (...) A morte não é um fim em si; ela pode nos abrir as portas para o reino do espírito, para a verdadeira vida, a morte é a porta para a vida (BRANDÃO, 2000, pp. 399-340).

O espaço da casa, nesse conto, tem uma conotação negativa. De acordo com Maria Luísa Sarmiento de Matos a casa representaria o espaço acolhedor nos contos para as crianças, e é justamente nesse ponto que está a diferença da *História da Gata Borralheira*. Aí se encontra uma subversão, tanto do conto de fadas como da ideia de segurança que a casa representa. É justamente no espaço da casa, tida geralmente como símbolo de acolhimento e proteção, onde Lúcia se depara com seu maior sofrimento interior, é o local que a faz descer aos infernos dela mesma, por proporcionar a exposição de sua imagem, de uma imagem de si que ela persistia em ocultar e negar.

A casa do baile representa, pois, o caos, a perturbação de Lúcia, mas também o contato com a realidade, a faz enxergar as diferenças sociais. Os espelhos que estão dentro da casa fazem “má cara” a ela, pois ela vê a si própria como uma pessoa

desprovida das vantagens materiais que todos os presentes dispõem. No espaço fechado da casa onde se passa o baile, todas as imagens refletidas de Lúcia são distorcidas para uma imagem negativa de si mesma, pois estão o tempo todo sendo comparadas às imagens ostensivas dos donos e dos demais convidados do baile. Ela tem consciência de que não faz parte daquela sociedade e estar naquele ambiente, ver sua imagem refletida naqueles espelhos luxuosos a faz sentir vergonha de quem é.

Esse sentimento é resultado de como sua aparência perante os outros era por ela desvalorizada, pois foi ao baile com o vestido emprestado de sua madrinha e com o sapato achado num sótão de sua casa, velho e roto de um azul desbotado. Toda dimensão lexical que pertence à descrição do baile é, portanto, *disfórica*, está de acordo com o que sente a personagem, são palavras como “alheio”, “indiferente”, “incompreensíveis”, “entrecortadas”, “temor”, “troça”, “dúvida”, “duvidosa”, “inexistentes”, dentre outros.

Apesar da casa do baile ser o lugar de conflito para Lúcia, existe ainda, no conto, a descrição da antiga casa familiar, onde moram os irmãos e o pai, na qual nada é austero. A casa em que Lúcia morava com sua família é o lar amoroso, repleto de vida, calor e liberdade. Essa representação da casa familiar difere-se da casa da madrinha rica, em que tudo é rígido e repleto de prudência e cálculo.

O conto “História da Gata Borralheira” aponta para várias intertextualidades, articulando as personagens da mitologia grega: Tânatos, Hipno e Nix, conjuntamente com a melancolia e a insanidade da Ofélia shakespeariana na atuação da desconstrução do conto de fadas de Charles Perrault; e do conceito grego da *hybris* empregado para condenar a burguesia. Portanto, o conto estabelece uma profunda reflexão sobre os valores que dominam a sociedade a que Lúcia pertence, a partir da oposição entre o espaço heterotópico do jardim e o espaço distópico da casa – a oposição do valor de “perfeição simbólica” do espaço proporcionado pelo jardim opõe-se ao valor totalitário, autoritário e opressivo da casa burguesa, em cujo seio escancara-se toda a corruptibilidade da sociedade que abriga – e, ao englobar todas aquelas intertextualidades esses dois espaços tensionados pela oposição de valores, criam um espaço utópico, que é o próprio texto, local de reflexão sobre a existência humana, sobre vida e morte.

4.6. *A Casa do Mar*



Buscando mariscos, 1907, Joaquín Sorolla y Bastida.

Dia do mar, no ar construído
Com sombras de cavalos e de plumas.

Dia do mar no meu quarto – cubo
Onde os meus gestos sonâmbulos deslizam
Entre o animal e a flor como medusas.

Dia do mar no ar, dia alto
Onde os meus gestos são gaivotas que se
perdem
Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.

“Dia do mar, no ar construído”, Sophia
Andresen.

“A casa está construída na duna e separada das outras casas do sítio. Esse isolamento cria nela uma unidade, um mundo” (ANDRESEN, 2006, p. 67). Assim inicia-se o conto “A casa do mar”⁵⁹. É um espaço real, uma casa de veraneio, que está

⁵⁹ Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, Sophia relata que a “Casa do Mar” era uma casa de veraneio, “em que eu vivi na minha infância, uma casa muito pequenina, na duna (deve ter sido em tempos uma

geograficamente localizada à distância das outras construções, afastada das outras casas daquela cidade à beira-mar. O isolamento faz dela, do mesmo modo como o jardim opera na recuperação do mundo natural nas cidades, uma heterotopia “crônica”. Crônica porque ao mesmo tempo em que é lugar de passagem (será habitado por um período curto de tempo, apenas uma estação do ano, o Verão) é também, pela sua posição geográfica (em frente ao mar) e seu isolamento (longe do tumulto e confusão das cidades modernas) um espaço onde o tempo é suspenso, abolido.

Nessa casa, contrariamente à casa urbana de Joana, não há voz que possa romper o silêncio. Ele está pleno em todo o espaço e o delinea em todos os seus elementos internos e externos, criando uma interseção entre os dois opostos. O silêncio habita os espaços vazios, novamente representados pela cal das paredes, mas numa enumeração de elementos que inclui outra peça branca para compor o vazio, o sal: “o perfume do sal (...) a cal do muro (...) estabelecem em seu redor grandes espaços vazios, tumultuosos e limpos onde tudo se abre e vibra” (ANDRESEN, 2006, p. 67).

Marcadamente uma heterotopia crônica, a praia em que se localiza a casa do mar é portadora de uma escrita, como na casa de Joana era determinada pelo contorno que o silêncio desenhava ao redor dos móveis aqui é na grande e infinita praia – “Para além da duna a praia estende-se a todo o comprimento da costa e só o limite do olhar a limita” (ANDRESEN, 2006, p. 68) – que serão traçadas as linhas de uma escrita e de um tempo antiquíssimos: “sobre a areia molhada que a maré cheia alisou o poisar das gaiótas deixa finas pegadas triangulares, semelhantes à escrita de um tempo antiquíssimo” (ANDRESEN, 2006, p. 68). Ou seja, a praia possibilita o retorno às origens e a apreensão do “grande saber imediato” (FOUCAULT, 2013, p. 422).

Na casa do mar o jardim confunde-se com a praia, estende-se até as dunas, indo de encontro ao mar: “o jardim avança pela duna e confunde-se com a praia, apesar dos pilares de granito que marcam os seus limites” (ANDRESEN, 2006, p. 69). Apesar de haver limite, ele é ignorado pelo jardim que cresce de encontro à praia, primeiro ponto do conto que revela a interseção entre a casa e o mar. Ele é também elemento de separação entre a casa e a cidade: “Entre a casa e a cidade longínqua estende-se as dunas como um grande jardim deserto, inculto e transparente” (ANDRESEN, 2006, p. 69-70). O jardim fundido nas dunas faz delas também jardim, local de origem de todas

casa de pescadores) e que era uma casa que eu adorava a tal ponto que, mais tarde, no meu último livro de contos, aparece um conto que se chama ‘A Casa do Mar’, que é só a descrição dessa casa, quarto por quarto, começando numa ponta e acabando na outra (...) foi a casa sobre a qual eu mais escrevi, era uma casa onde passávamos o verão e era uma casa relativamente pequena” (MORÃO, 2011, p. 167).

as coisas, representativa do microcosmos, separando a casa da cidade que é ao contrário dele, um espaço fragmentado, submetido ao tempo.

Repetidamente, também nesse conto, temos elementos pertencentes à casa comparados a elementos de um navio: “presa num arame a roupa lavada a secar ao sol estala e palpita como as velas de um navio” (ANDRESEN, 2006, p. 68) e mais uma vez é possível ter no espaço terrestre da casa uma inundação de elementos aquáticos ou mesmo do próprio mar: “Dentro da casa o mar ressoa como no interior de um búzio. Quando abro as gavetas a minha roupa cheira a maresia como um molho de algas” (ANDRESEN, 2006, p. 70). A casa do mar é ao mesmo tempo “aberta e secreta”, “veemente e serena”, “as paredes caiadas” e “em todas as coisas há uma limpeza de sal”: “A exaltação marinha habita o ar” (ANDRESEN, 2006, p. 70).

A fotografia como heterotopia da eternidade do tempo que se acumula infinitamente é definida assim pela própria narradora de “A Casa do Mar”: “Nesta sala reinam as fotografias (...) cercadas pelas molduras de prata (...) as fotografias estabelecem, dentro do tempo, outro tempo, e, dentro da casa, outras casas e lugares e jardins” (ANDRESEN, 2006, p. 73). Compreendendo heterotopia como lugar real em que há justaposição de outros tempos e outros espaços, a narradora contribui assim, para provar a presença de outros tempos e outros espaços que habitam a casa do mar. Ainda, as minúcias das descrições das fotografias penduradas na parede da sala quadrada confirmam essa noção de justaposição e da materialidade do papel, como espaço expressivo de outro tempo e outros lugares:

No papel semi-brilhante e semi-baço das fotografias pessoas e lugares, como se o tempo ali fosse outra coisa, vivem sem cessar, a paixão e veemência do instante objetivo: a mão polida pela penumbra e pela luz e que docemente poisa sobre a mesa, o perfil sereno e claro com o cabelo brilhando sobre o vestido escuro, o colar de contas grossas ao redor do pescoço fino, a pedra da escada, a sombra da tília sobre os ombros, a hera cobrindo o granito do muro, o longo corredor que tem, ao fundo, uma arca de cânfora sob o quadro do homem a cavalo, o quarto onde o rosto emerge branco da sombra, enquanto o espelho, ao fundo, mostra o outro lado do perfil (ANDRESEN, 2006, p. 74).

As fotografias incluem, além de outros espaços e outros tempos, o espelho que “mostra o outro lado do perfil” (*Idem*). O espelho é uma experiência entre a *utopia* e a *heterotopia*, pois ele

É uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque me vejo lá longe (FOUCAULT, 2013, p. 418).

Na narrativa “A Casa do Mar”, o espelho está presente em diversas ocasiões. Dentro da fotografia, revelando o outro lado do perfil; no menor quarto que há na casa, acima da cômoda ele faz refletir o mar; no quarto da mulher loira de olhos verdes que certamente é uma escritora ele reflete a sua imagem que alisa os cabelos. Mas, todos esses espelhos são “profundos” e “reflectem demoradamente os dias” (ANDRESEN, 2006, p. 70). Demoradamente porque dentro da casa “cada dia é único e precioso como se contivesse a totalidade do tempo” (ANDRESEN, 2006, p. 71).

A narradora-personagem pode ser assim classificada mediante duas perspectivas que permitem ao leitor a identificação entre quem narra e sobre quem se narra. Na passagem: “o vento que curva as ervas altas, verdes e finas faz voar *em frente dos olhos o loiro dos cabelos*”⁶⁰ (ANDRESEN, 2006, p. 70), apresenta-nos a visão da própria narradora, que observa e descreve o que vê, e naquele momento de vento o seu cabelo loiro passa-lhe *em frente dos olhos*. É então a perspectiva dessa narradora-loira que acompanhamos quando percorre os espaços da “Casa do Mar”. Outro momento de captura dessa perspectiva está no verbo *abrir* na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo, e no pronome possessivo *minha*, no excerto: “Quando *abro* as gavetas a *minha* roupa cheira a maresia como um molho de algas⁶¹” (ANDRESEN, 2006, p. 70).

Não é pouco significativa a percepção da imagem de uma mulher loira em frente ao espelho, parágrafos seguintes às passagens reproduzidas acima. A mudança na perspectiva narrativa é justamente a que define um espaço intermediário entre utopia e heterotopia: o “eu” que está lá longe, uma utopia: “ali o ar, *em frente dos espelhos*, oscila e parece arder como se as mãos, macias como pétalas de magnólias, *alissassem e*

⁶⁰ Grifos nossos.

⁶¹ Grifos nossos.

*torcessem longas madeixas de cabelo denso como searas e leve como o fogo*⁶² (ANDRESEN, 2006, p. 77). Estando *em frente dos espelhos*, a narradora já não é ela no quarto que descreve, mas é uma imagem *outra*, ausência na presença. Essa distância permite reconhecer no longínquo espaço *dos espelhos* a figura da mulher loira que habita o quarto mais relevante da casa: “O quarto tem algo de glauco e de doirado como se nele morasse uma mulher de olhos verdes e cabelos loiros, leves e compridos, de um loiro brilhante e sombrio” (ANDRESEN, 2006, p. 76-77).

Nesse quarto da casa do mar, o encontro consigo mesma e com a *outra*, propicia a emersão do pensamento, o surgimento da linguagem nas “águas paradas do silêncio” e se apreende o “brilho vivo que navega no interior da sombra”:

Nas suas mãos, através da finura da pele e do azul das veias, o pensamento emerge. Nesse quarto se vê a pausa em que o instante, de súbito, surpreende e fita e *enfrenta a eternidade*. E ali se vê o brilho vivo que navega no interior da sombra. Ali se ouve a linguagem que, como nenúfar, aflora à tona das águas paradas do silêncio (...) No entanto, às vezes o espaço torna-se apaixonadamente vazio, como se apenas o povoasse um longo e monótono e alucinado mar e tudo fosse impossibilidade, separação e distância, ou como se aquele quarto fosse o umbral do *vazio*, do *indizível*, da *solidão total*, do *caos*, da *noite*, do *indecifrável* (ANDRESEN, 2006, p. 77-78).

Nesse quarto acontece a captura do pensamento, quando se “enfrenta a eternidade”, mas ao mesmo tempo, convive-se com o desespero da falta de comunicação com as coisas, instaurando o “indizível”, o “indecifrável”, a “noite”, o “caos” e a “solidão total”. Na impossibilidade de dizer, de nomear, a narradora deixa-se penetrar pelo *indizível*, pela *noite*. Ao enfrentar a morte, faz dela não oposição, mas processo. O ato de criação permite tanto a felicidade da concretização quanto o fracasso, a impossibilidade de dizer, o deparar com aquilo que não se pode decifrar, que não se pode tornar linguagem. Desse modo, quando a narradora enfrenta a sua imagem no espelho, vê-se *outra* (“Como se nele morasse uma mulher de olhos verdes e cabelos loiros”), despersonaliza-se (“ali, o ar em frente dos espelhos, oscila e parece arder”),

⁶² Grifos nossos. Não é difícil constatar a presença da mulher clara, cereal, diurna e aérea na poesia de Sophia Andresen, como em “Mulheres à beira-mar”: “Confundindo os seus cabelos com os cabelos do vento/ Lançam braços pela praia afora e a brancura dos seus pulsos penetra nas espumas”; em “A Rapariga e a Praia”: “uma rapariga vai como uma espiga/ São cor de areia suas pernas finas/ Seu íris é azul verde e cinzento/ Uma rapariga vai como uma espiga/(...) Carnal e cereal” e “Retrato de Mulher”: “Algo de cereal e de campestre/ Algo simples em sua claridade” (ANDRESEN, 2011, p. 181, 569, 629).

perde-se (“enfrenta a eternidade”) e renasce na escuta de uma escrita futura (“Ali se ouve a linguagem que, como nenúfar, aflora à tona das águas paradas do silêncio”⁶³).

Todavia, não é no quarto “glauco” e “doirado” que a escrita concretiza-se, ela é apenas sentida, ouvida, como o canto da sereia que apitava ao longe no rio para Joana. É no quarto que “dá para a varanda pintada de verde”, localizado exatamente no centro da casa do mar, é que a narradora vive a experiência da escrita:

Sobre a mesa verde, ao lado dos cadernos de capa de oleado⁶⁴, onde, na leve escrita acinzentada do lápis, as palavras se alinham dia após dia como se emergissem dos dias, está uma jarra de vidro coalhado de azul cheia de cravos cujo perfume se recorta, nítido e delineado, no perfume salino do ar. Nas paredes brancas reflecte-se uma grande claridade de areal e o sabor das algas, como um grito de contínua alegria, invade todos os espaços, gavetas, armários, roupas, caixas, livros (...) no centro vazio do quarto pode-se dançar. Os gestos deslizam entre o animal e a flor como medusas⁶⁵ (ANDRESEN, 2006, p. 79).

No centro do quarto central está um espaço livre como um palco e, por sua vez, esse espaço livre está posicionado em frente a um espelho. É esse espaço livre o palco das aventuras que serão ordenadas pelo ato da escritura e de onde o escritor emerge e grita, mas seu grito não corta nem divide, “ele invade todos os espaços” penetrando-os de “contínua alegria”. Esse espaço vazio é o espaço do “in-dito”, como mesmo descreve a autora em “Arte Poética IV”:

Algumas veses surge não um poema mas um desejo de escrever, um “estado de escrita”. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie

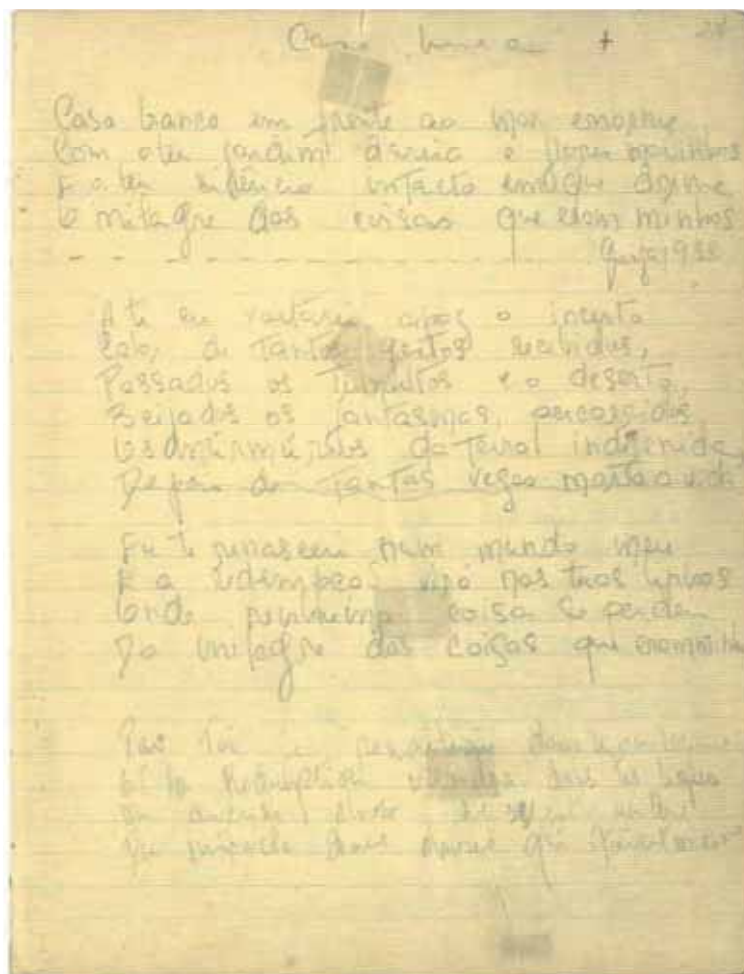
⁶³ ANDRESEN, 2006, p. 76-77.

⁶⁴ Aqui, vale ressaltar a importância que nos traz à análise o conhecimento dos instrumentos de escrita de Sophia – os cadernos de capa de oleado e a preferência pelo lápis verificados no material pertencente ao seu arquivo, na sugestão de pensar também a respeito de um vazamento da vida na criação, como ingredientes de um conto possivelmente autobiográfico. “A casa do mar”, por muitos pormenores que apresenta, configura-se como experiência íntima do ato e processo de escritura. O poema “Caderno II” complementa a relação entre os espaços físicos (quarto, mar, parede de cal, caderno) e o espaço da criação literária e entre o conto e este poema: “Quando me perco de novo neste antigo/Caderno de capa de oleado/Que um dia rasguei com fúria e desespero/E que um amigo recolou com amor e paciência/De novo se ergue em minha frente a clara/Parede de cal do quarto matinal/ Virado para o mar e onde o poente/ Se afogueava denso e transparente/ E a sonâmbula noite se azulava/ Ali o tempo vivido foi tão vivo/Que sempre à própria morte sobrevive/ E cada dia julgo que regressa/Seu esplendor de fruto e de promessa” (ANDRESEN, Sophia. *Obra Poética*, 2011, p. 637).

⁶⁵ “Os gestos deslizam entre o animal e a flor como medusas” parte dos versos do poema “Dia do mar no ar construído”: “Dia do mar no meu quarto – cubo/ Onde os meus gestos sonâmbulos deslizam/Entre o animal e a flor como medusas” (ANDRESEN, 2011, p. 178).

de jogo com o desconhecido, o “in-dito”, a possibilidade. O branco do papel torna-se hipnótico (ANDRESEN, 2011, p. 845).

A casa do mar, diferentemente da casa da cidade, a casa do “Silêncio” rompido, permite, por intermédio de determinadas heterotopias (jardim, praia, espelho) nomear e com o ato de nomear, criar o primeiro dia: “E tudo parece intacto e total como se ali fosse o lugar que preserva em si a força nua do primeiro dia criado” (ANDRESEN, 2006, p. 82). Refletindo sobre todos os espaços que permeiam e constituem a “Casa do Mar” somando a eles o último parágrafo do conto acima reproduzido, determinamos que ela própria é uma heterotopia. É heterotopia porque é um espaço real, é palco da experiência da escritura, é local onde estão encerrados diversos tempos e espaços e onde se criam novos, está em contato direto com o primitivo da natureza na impressão das “pegadas triangulares” das gaivotas, que são “semelhantes à escrita de um tempo antiquíssimo” (ANDRESEN, 2006, p. 68).



Folha do *Caderno Rasgado*, com poema “Casa Branca”, 1938-1942.

4.7. Saga



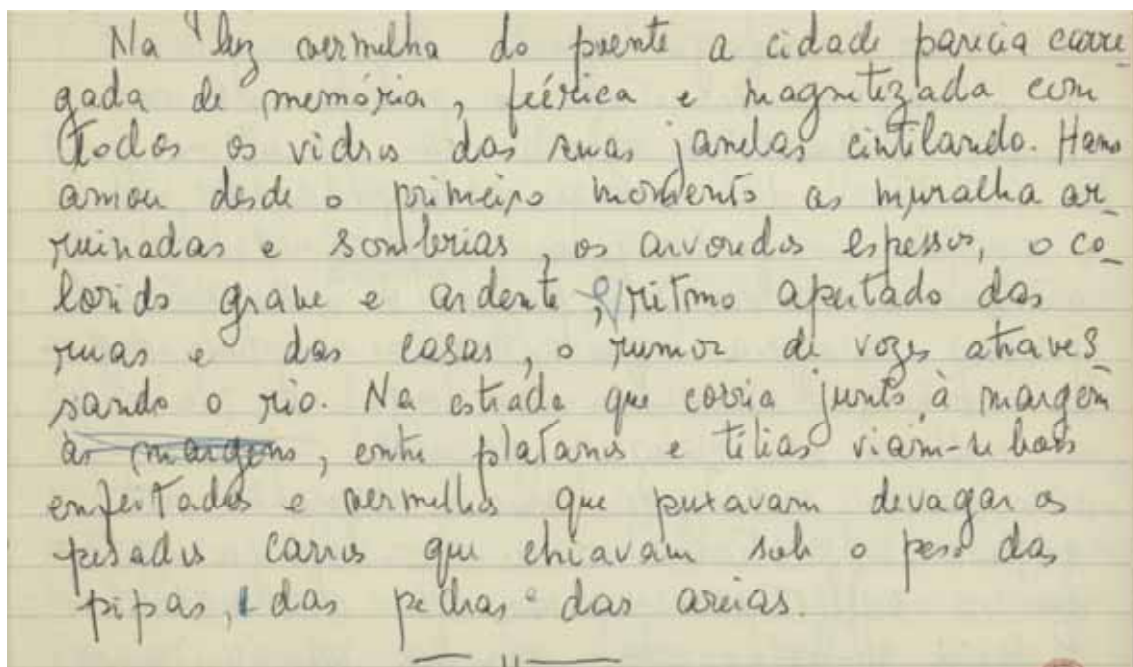
Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm*, 1842.

Aos outros dei aquilo que não era
 E por isso depois me arrependi.
 Um homem morto em tudo o que perdi –
 E olhos que são meus e não me esperam.
 Saga, Sophia de Mello Breyner Andresen.

“Saga”, conto pertencente às *Histórias da Terra e do Mar*, 1984, apresenta um texto que concentra todos os aspectos trabalhados, em análises anteriores, dos contos de Sophia. Há nele o silêncio, que é quase sempre sinônimo de atenção, de escuta do real – “é no silêncio que se escuta o tumulto, é no silêncio que o desafio se concentra” (ANDRESEN, 2006, p. 88) – a luminosidade, a brancura – “entrou no círculo da luz, e sentou-se em frente de Sören e fitou o branco da toalha” (ANDRESEN, 2006, p. 89) – o rumor do mar – “Hans concentrava o seu espírito para a exaltação crescente do grande cântico marítimo” (ANDRESEN, 2006, p. 86) – a presença da noite e da solidão – “à noite, sozinho à popa, olhando o rastro branco da espuma”, “sob a vasta noite atlântica”

e “penetrava no interior do universo e da noite” (ANDRESEN, 2006, p. 119) – o espaço exterior e aberto – “era ainda espera e espaço aberto, possibilidade” (ANDRESEN, 2006, p. 113) – a casa: “em frente surgia a casa, enorme, desmedida, com altas janelas, largas portas e a ampla escadaria de granito” e “tudo na casa era desmedidamente grande” (ANDRESEN, 2006, p. 114) – os espelhos – “os espelhos de fundo esverdeado” (ANDRESEN, 2006, p. 115) – o espaço da linguagem e do mito – “E daí em diante a sua história seria contada (...) entraria no grande espaço mítico que é a alma da vida” (ANDRESEN, 2006, p. 120) – o jardim – “em redor da casa os anos faziam crescer os jardins” (ANDRESEN, 2006, p. 121) e o nome das coisas - “e a quem ele ensinava o nome” (ANDRESEN, 2006, p. 126).

Porém, à soma de todos esses elementos, abrem-se dois novos espaços: o barco e o cemitério. O protagonista dessa narrativa é Hans, cuja história sabemos por meio de um narrador em terceira pessoa, onisciente, cuja função é a de proibir a contestação dos fatos e criar uma aura épica, afinal, trata-se de uma saga. Mas o texto manuscrito pertencente a um dos projetos de escritura de “Saga”, permite-nos ver que houve uma oscilação por parte da autora, com relação ao narrador e ao ponto de vista:



Na luz vermelha do puente a cidade parecia cair
 gada de memória, feérica e magnetizada com
 todos os vidros das suas janelas cintilando. Havia
 amor desde o primeiro momento a muralha ar-
 ruinada e sombria, os arcos espessos, o co-
 lorido grave e ardente, o ritmo apertado das
 ruas e das casas, o rumor de vozes através
 sendo o rio. Na estrada que corria junto à margem
 do rio, entre plátanos e tilias viam-se
 enfeitadas e vermelhas que pareciam devagar a
 pesadas carras que chivavam sob o peso das
 pipas, das pedras e das arrias.

Podemos imaginar Hans perdido na cidade desconhecida, perdido no som das palavras estrangeiras, carregando o seu pequeno saco, procurando nas ruas o lado da sombra. Podemos imaginar que espreitou através das grades de ferro pintadas de verde o interior dos jardins frescos onde sob a penumbra dos arvoredos se enrolavam os caminhos de saibro e musgo e ardia o fogo fresco das rosas junto à folhagem recortada e polida das cameléiras. Podemos imaginar que parou em frente das montanhas dos ourives carregadas de medalhas e cordões e que respirou à porta das adegas a frescura sombria e o perfume do vinho entornado. Podemos imaginar que acariciou os bois de grandes cornos e caminhou ao longo do rio onde as mulheres em fileiras, descalsas, passavam carregando cestos de areia enquanto outras gritavam, cortando o ar com longos gestos que se reflectiam no rio liso da manhã.

Manuscrito de um dos projetos de escritura do conto "Saga"⁶⁶.

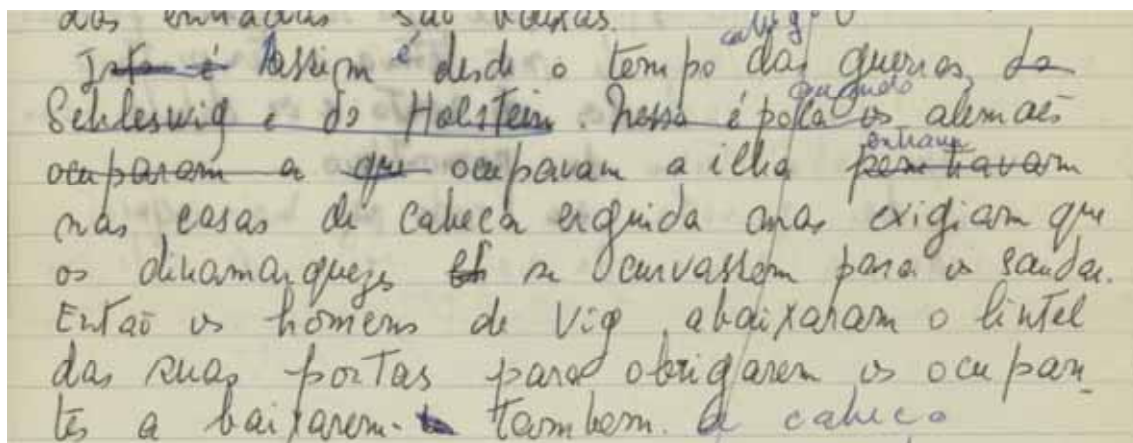
O verbo na terceira pessoa, "nós podemos" unido a "imaginar", retira toda a força de verdade que poderia querer transparecer a autora ao narrar uma saga, ou seja, o texto foi modificado para a versão final de maneira que tornasse coerente a relação entre

⁶⁶Na luz vermelha do poente a cidade parecia carregada de memória, feérica e magnetizada com todos os vidros das suas janelas cintilando. Hans amou desde o primeiro momento as muralhas arruinadas e sombrias, os arvoredos espessos, o colorido grave e ardente, o ritmo apertado das ruas e das casas, o rumor de vozes atravessando o rio. Na estrada que corria junto à margem [às margens], entre plátanos e tílias viam-se bois enfeitados e vermelhos que puxavam devagar os pesados carros que chiavam sob o peso das pipas, das pedras e das areias.

Podemos imaginar Hans perdido na cidade desconhecida, perdido no som das palavras estrangeiras, carregando o seu pequeno saco, procurando nas ruas o lado da sombra. Podemos imaginar que espreitou através das grades de ferros pintadas de verde o interior dos jardins frescos onde sob a penumbra dos arvoredos se enrolavam os caminhos de saibro e musgo e ardia o fogo fresco das rosas junto à folhagem recortada e polida das cameléiras. Podemos imaginar que parou em frente das montanhas dos ourives carregadas de medalhas e cordões e que respirou à porta das adegas a frescura sombria e o perfume do vinho entornado. Podemos imaginar que acariciou os bois de grandes cornos e caminhou ao longo do rio onde as mulheres em fileiras, descalsas, passavam carregando cestos de areia enquanto outras gritavam, cortando o ar com longos gestos que se reflectiam no rio liso da manhã.

o gênero escolhido, a narração e o ponto de vista. A anáfora “podemos imaginar”, contudo, apresenta um diálogo com o leitor, que se constituiria como uma novidade na narrativa andreseana. Todavia, para a versão édita a autora optou pela incontestabilidade da terceira pessoa, do ponto de vista onisciente e do distanciamento com o leitor.

A saga de Hans compõe-se a partir da fuga da ilha de Vig, na Dinamarca, a sua accidental permanência em Mindelo, no Porto/Portugal, a sua condição de exilado, separado de sua família dinamarquesa, seu casamento e constituição de nova família e o desejo de retornar a sua terra natal. No manuscrito referido acima, temos a indicação de cidades e acontecimentos históricos, suprimidos na edição do conto. Seriam, nomeadamente, as guerras de Sehleswig e Holstein:



Manuscrito do processo de escritura de “Saga”⁶⁷.

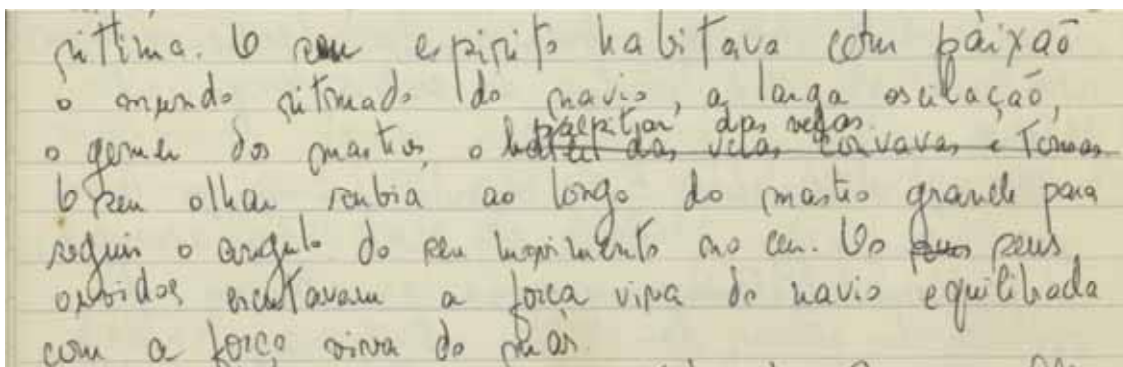
No entanto, a temática principal retoma a questão que pretendemos salientar aqui com as análises de todos aqueles levantados por nós nos contos andreseanos, ou seja: a luminosidade do espaço da linguagem, da escrita, da literatura. Hans fracassa naquilo que consistiria a sua saga, porque ela não é passada adiante. Seus atos heroicos naufragaram junto com as palavras que deveriam eternizar a sua história ao passarem de boca-em-boca. No entanto, no momento de sua morte, Hans pede que construam em sua campa um navio naufragado, e com isso prende, a partir do monumento, a atenção das pessoas que passam pelo cemitério e mesmo perto dele, e as que passam contam às outras sobre um túmulo incomum, e com isso atinge-se certa popularidade e, principalmente, curiosidade acerca do que significaria.

⁶⁷ [Isto é][a] <A>ssim <é> desde o tempo das guerras, [do Sehleswig e do Holstein. [Nessa época] <quando> os alemães [ocuparam a que] ocuparam a ilha [penetravam] <entrevam> nas casas de cabeça erguida mas exigiam que os dinamarqueses (illis.) se curvassem para os saudar. Então os homens de Vig abaixaram o lintel das suas portas para obrigarem os ocupantes a baixarem [(illis.)] também a cabeça.

No plano da narrativa, a campa de Hans com seu navio monumental naufragado é tudo o que ele pôde escrever sobre a sua história para os que permanecem na superfície. Já em sua eternidade, Hans, em noites de temporal, usa o navio para voltar à ilha de Vig. O cemitério constitui-se, assim, como uma heterotopia, pois não deixa de ser uma “cidade”, em oposição à cidade dos vivos, é a morada dos mortos, por isso ela localiza-se entre dois tempos a perda da vida, a finitude e a eternidade de seu apagamento. Mas, além da heterotopia do cemitério, tem-se a *heterotopia por excelência* que é o próprio barco:

e se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá porque o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários (FOUCAULT, 2013, p. 424).

No conto “Silêncio”, tivemos a menção ao barco, uma metáfora utilizada pela autora para caracterizar a casa. Em “Saga”, o barco existe como espaço físico de vivência das aventuras do personagem Hans. Ele realiza em parte seu desejo: torna-se capitão de um navio, o que, conseqüentemente, o faz conhecer as ilhas do Atlântico, as costas da África, do Brasil e os mares da China. As aventuras vividas por Hans proporcionaram um vasto conhecimento acerca do homem, da natureza e do equilíbrio entre o navio e o mar.



Manuscrito do projeto de escritura do conto “Saga”⁶⁸

Os navios de Hans, aqueles que o conduzem para as aventuras do mundo não naufragam, mas naufraga aquele outro, aquele que abarcaria a sua história, as palavras que contariam as suas aventuras. Por isso há em “Saga” o fracasso da linguagem, a falha na mitificação, que seria “o grande espaço mítico que é a alma da vida” dada pela falta de comunicação com a sua terra de origem, com sua família (ANDRESEN, 2006, p. 120). Retornar e nomear a sua história era o grande desejo de Hans:

Queria ser um daqueles homens (...) cuja ausência era sonhada e cujo regresso, mal o navio ao longe se avistava, fazia acorrer ao cais as mulheres e as crianças de Vig e a história que eles contavam era repetida e contada de boca em boca, de geração em geração, como se cada um a tivesse vivido (ANDRESEN, 2006, p. 90).

O conjunto das heterotopias analisadas nos contos de Sophia Andresen aqui apresentados fornecem o entendimento do espaço não somente como representações, contestações e inversões mas, a partir delas chega-se ao espaço da criação. Sophia utiliza esse não-lugares como forma de alcançar a linguagem e também, como está exposto em “A Casa do Mar”, concretização da escrita. O real alucinado, ou como prefere Eduardo Prado Coelho, as *mimesis* precluídas, agigantam os objetos e as coisas que pertencem a esses lugares fora de todos os lugares, sob o efeito de um excesso de luminosidade, para que deles emane a linguagem, a grafia e a escrita. Existe em todos os contos um assombramento, uma característica alucinadora, uma aura de emersão da linguagem, que suspende os tempos e os espaços para que a atenção seja voltada ao ato

⁶⁸ *O seu espírito habitava com paixão o mundo ritmado do navio, a larga oscilação, o gemer dos mastros, o [bater das velas (illis.)] palpatar das velas. O seu olhar subia ao longo do mastro grande para seguir o (illis.) do seu movimento no céu. Os [seus] seus ouvidos escutavam a força viva do navio equilibrada com a força viva do mar.*

de criação. Por isso, seja pertinente aqui, nesta pesquisa, a presença dos manuscritos, que segundo Sophia “há nos manuscritos uma coisa linda: têm sempre um ar pobre” (*apud*, TAVARES, 2013, p. 174), que configuram, na materialidade do papel e na grafia “acinzentada do lápis”, esse *outro espaço*.

Afirmamos, pois, que a escrita das narrativas parte da necessidade de exaltar sob uma intensa claridade tudo aquilo que é “frugal”, que é “exatamente necessário” (*apud*, TAVARES, 2013, p. 175) para a vida concreta do ser humano. Por isso, é uma escrita do exterior, busca na brancura da areia e na brancura das ondas do mar a linguagem que enrola e desenrola incessantemente. Por conceber a linguagem dessa maneira é que chega-se à despersonalização do eu que escreve, é a fala sem sujeito que Sophia evoca: “pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes” (ANDRESEN, 2011, p. 845), a voz que transcende a si mesma, podemos também vê-las emergir, nos contos de Sophia, das águas do mar, das largas praias, da brancura da cal, da cara suspensa da lua, do fundo dos espelhos esverdeados, das fotografias, dos ciprestes que ondulam com o vento nos jardins, pois a escrita “pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura” (ANDRESEN, 2011, p. 839).

Sustentamos também, que entre a poesia e a prosa de Sophia Andresen há apenas um fio frágil riscado pela forma que lhe exige o gênero literário. Pois “me aconteceu uma outra maneira de escrever: de textos que eu escrevera em prosa surgirem poemas” (ANDRESEN, 2011, p. 846). Essa proximidade entre prosa e poesia, viemos, desde as epígrafes iniciais dos tópicos sobre cada um dos contos selecionados nesta pesquisa, desenrolando e expondo, para que se tornasse visível que o fio que os separa é, de fato, estrutural. Os espaços permanecem os mesmos, largos como praias, vastos como mares, silenciosos como uma casa habitada por um escritor que se preocupa em estar atento sempre.

5. Metamorfoses e Mutações



Sisters with fishes, São Vicente/Cabo Verde, 2013. Joe Wuerfel.

Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir.

Júlio Cortázar

A escrita de Orlanda Amarílis passa inevitavelmente, pela apreensão daquela “indicação súbita” de que algo fora das leis aristotélicas existe, irrompendo e se fazendo sentir em determinado momento. Mesmo concordando com a contista cabo-verdiana, autora de *A Casa dos Mastros*, que essa outra realidade seja algo derivado da cultura africana, não podemos, em literatura, ignorar a irrupção do fantástico como mecanismo de afirmação e ruptura com a história, pois ele “no significa de ninguna manera un escapismo frente a la historia, o sea la realidad colectiva (...) muy al contrario (...) lo

fantástico (...) traduce un sentimiento profundo y rico de la [realidad] <existência> (CORTÁZAR, 2014, p. 107). Assim sendo, Orlanda emprega o fantástico como forma de reproduzir a realidade de maneira mais intensa, mais impregnada daquilo que o escritor argentino chamaria de uma “noção revolucionária da vida humana” (*Idem*).

Essa noção revolucionária estaria justamente na transgressão da realidade, vivificada pelas “coisas do nosso dia a dia em Cabo Verde” (SPÍNOLA, 2004, p. 264). As transgressões do real acontecem principalmente nas metamorfoses dos corpos e nas mutações dos espaços, sem que se faça estancar a realidade, mas sim aflorar com uma maior intensidade aquilo que está pleno de coletividade cabo-verdiana. Os contos “Maira da Luz” e “Bico-de-Lacre” mostram exatamente as metamorfoses de seres humanos em animais, Maira à moda de Kafka, transforma-se em um inseto asqueroso que é esmagado pela rival. Em “Bico-de-lacre”, surpreende-nos a transformação de uma menina em um animal que por vezes assemelha-se a um burro, outra a um leão, outra a um elefante, e não nos é informado qual deles ela torna-se, ou se se transforma em todos eles, um produto híbrido, um totem. Desse modo, os corpos metamorfoseados são espaços de hibridização, espaço da mestiçagem cabo-verdiana, são o resultado, o “produto novo”, nas palavras da autora (SPÍNOLA, 2004, p. 264).

Já as representações espaciais referentes aos locais fora do corpo humano, as cidades, os países, as praias, os ilhéus, por vezes sofrem mutações. Essas mutações ora são frutos da intervenção histórica, da ação dos homens sobre seus patrimônios, ora frutos daquela outra realidade que nos surpreende de repente, fora da concepção racional e aristotélica. Os espaços, pois, em Orlanda, alternam-se em função da “aparição” dessa outra realidade. O fantástico habita os corpos e os locais conforme a necessidade de cada narrativa. É por meio dele que acontecem as metamorfoses e as mutações espaciais dentro da obra amariliana, e a suspensão e a ativação de um tempo histórico se dão de acordo com essas transformações. Ou seja, a partir das transformações, presentes nos corpos por meio das metamorfoses e nos ambientes por meio das mutações, o fantástico instaura-se e revela com intensidade a realidade histórica, ao mesmo tempo em que suspende o tempo histórico à medida que propõe uma realidade paralela àquela vivida dentro dele.

Há na obra de Orlanda Amarílis a presença de um impossível que é o único possível de suas personagens. A situação sem-saída, de seres encurralados pelas condições exteriores, são muitas vezes resolvidas por meio da irrupção do fantástico. Transgredindo o real, essas narrativas trazem à superfície as impossibilidades tornadas

possíveis. Na observação desses espaços sejam eles corpos ou ambientes (naturais ou construídos), propomos a leitura dessa categoria relacionando-a àquilo que ela apresenta de impossibilidade e àquilo que ela revela como suspensão, ativação e reconstrução do tempo histórico.

Todavia, os contos de Orlanda subvertem também o fantástico, à medida que, como Kafka, o fantástico deixa de ser uma exceção e passa a ser a regra. É exatamente o que ocorre nos escritos fantásticos do século XX, como em Cortázar e Borges. Há a ausência de três aspectos fundamentais do fantástico dito tradicional do século XIX nessas narrativas, ou seja, não há a explicação do fenômeno, seu sentido claro e o componente aterrorizante. Com isso chega-se ao que se pode denominar “neofantástico”, pois a personagem não sente medo das transformações ocorridas em seu corpo e nos ambientes nos quais circula. Desse modo, Orlanda partilha da versão de um fantástico pós-moderno: “vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real (...) não há maneira de compreender, de captar o que é a realidade” (ROAS, 2014, p. 66).

A produção de incerteza diante do real é nitidamente expressa nos contos amarilianos, mantendo a contradição entre o natural e o sobrenatural. Por isso é revolucionário, à medida que permite ao leitor refletir sobre a incerteza na percepção do real, estabelecendo sempre uma comparação entre o mundo que consideramos normal, aceito, real, com aquele presente no texto ficcional, assim “relacionando o mundo do texto com o mundo real, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o narrado impõe para as crenças sobre a realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 111).

Sendo assim, as narrativas que serão analisadas a seguir, de Orlanda Amarílis, somente as que possuem as suas versões anteriores publicadas em Antologias e Revistas literárias, à exceção de “Maira da Luz”, permitirão analisar os aspectos relacionados acima acerca da representação do espaço em seus contos, real ou fantástica, a partir da reprodução da memória dos narradores. São elas: “Canal Gelado”, “Bico-de-Lacre” e “Maira da Luz”, “Tosca”, “Requiem”, “Luísa filha de Nica”, “Josefa de Santa Maria e Thonon-les-Bains” e “Mutações”.

5.1. Canal Gelado



Fotografia premiada pelo concurso promovido pelo MRB, 2014. Fabiana Miraz.

Nha Quinha cerrou a porta e voltou a sentar-se no caixote. Mal se sentara, levantou-se e foi buscar a vassoura sem cabo, feita de palha de não sei quê e começou a varrer (...) Foi buscar uma caneca pendurada num prego em cima do pote, encheu-a de água e borrifou o chão para poder continuar a varrer. Em soalho de terra batida para se varrer tem-se de borrifar primeiro, senão é um pó, gente!
Orlanda Amarílis

“Canal Gelado” é o primeiro conto de Orlanda Amarílis publicado em uma revista literária, a revista da Fundação Calouste Gulbenkian, *Colóquio/Letras*, no ano de 1977. Esse conto viria a ser publicado mais tarde, em 1982, como parte integrante do livro *Ilhéu dos Pássaros*. A partir da comparação feita entre o texto da primeira publicação dispersa e o texto publicado em livro, notamos tênues diferenças, mas que em determinados momentos demonstram a preocupação da autora com a apresentação da

narrativa, repetição de palavras, o emprego de vocábulos mais adequados e concernentes àquilo que ela declara sobre o modo original com que misturava o falar cabo-verdiano ao português e – o que aqui daremos mais ênfase por flagrar o modo de construir a unidade de um livro de contos, declarada em entrevista já mencionada – a preocupação com a *unidade do conjunto*.

No conto “Canal Gelado”, Amarílis opta, como em todos os demais contos do livro, por acrescentar uma epígrafe, retirada da própria história, mas que pretende iluminar o aspecto mais importante do que virá a ser lido. Há também, acréscimos de parágrafos, troca de palavras e a substituição do uso dos travessões, próprios do discurso direto, para o uso das aspas e falas incluídas no fluir do texto, mas sem alterar os tempos verbais, mudança essa que proporcionou maior efeito estilístico ao texto, quanto ao ritmo e a sua fluência. Um exemplo disso pode ser visto no segundo parágrafo do texto, que na primeira versão da *Revista* era: “_ Tem piada – disse-me ela – os homens na nossa terra ainda andam descalços, só aos domingos se pinocam com roupas da Holanda. Mas o canal gelado desapareceu.”, substituído no livro por: “‘Tem piada’, disse-me ela, ‘os homens da nossa terra ainda andam descalços, alguns, só aos domingos se pinocam com roupas da Holanda. Mas o Canal Gelado desapareceu’” (AMARÍLIS, 1982, p. 68).

Além da alteração do ritmo, a unidade de conjunto é acionada pela inclusão, no conto pertencente ao livro, de um parágrafo ausente na *Colóquio* de 1977, e que em *Ilhéu dos Pássaros* aparecerá justamente para ativar esse efeito: “Ouve, Ludja, e o Ilhéu dos Pássaros? Está no mesmo sítio?”/ “Está sim senhora. E mais imponente como nunca”. Riu. Eu ouvia o rumor do seu riso. Mas ainda quis advertir-me. “Imponente na sua pequenez, mas imponente” (AMARÍLIS, 1982, p. 77). Até então, no texto presente na revista, não tínhamos nenhuma menção ao Ilhéu dos Pássaros. Ao elaborar o livro de contos e seguir a sua lógica de composição, Orlanda acrescenta o nome do ilhéu que o intitula e que estará presente em todos os contos, impondo uma unidade aos textos que o compõem, além de acrescentar mais um espaço que caracteriza Cabo Verde.

“Canal Gelado” não é um conto fantástico, é um conto de memória⁶⁹, trata das lembranças da infância da narradora. O tempo da narrativa é continuamente deslocado, do presente ao passado, sem, todavia, ser uma operação mencionada durante

⁶⁹ Em entrevista concedida a Michel Laban, Orlanda Amarílis relata sobre o cariz autobiográfico que está presente nesse conto: “A criança poderia ter sido eu. Pela simples razão de que nunca me foi permitido atravessar o Canal Gelado, talvez tenha sido por isso que fiz o conto. O percurso que não me foi possível na infância, completei-o assim, através desse discurso” (LABAN, 1992, p. 268).

a narração, o que fornece ao conto uma vertigem temporal e um forte deslocamento espacial. Além das confusões entre tempo e espaço, é-nos apresentada também uma ambiguidade quanto ao narrador e as consequentes focalizações.

A confirmação de que é uma narradora dá-se na passagem “Faço um cuscus quente para tomarmos com café do Fogo (...) no elevador pus um pouco de pó-de-arroz e passei cuspo nas sobancelhas⁷⁰” (AMARÍLIS, 1982, p. 72). Deduz-se que se trata da conversa entre duas mulheres cabo-verdianas, mas que estão fora de Cabo Verde “Ludja dera-me mais informações (...) se fores lá agora só vês paredes” (AMARÍLIS, 1982, p. 69). A narradora, por vezes confunde-se com a “menininha” que gostava de passear no canal gelado: “Mandinha afastou-se, sempre encostada à parede. Trivide de pé descalço, a pôr a sua mão suja no meu ombro” (AMARÍLIS, 1982, p. 73). Concluimos que Mandinha, a menininha, é a narradora, que rememora seus dias de infância em São Vicente, enquanto por alguns flashes percebemo-la já adulta, fora de seu país de origem e que conversa com uma compatriota.

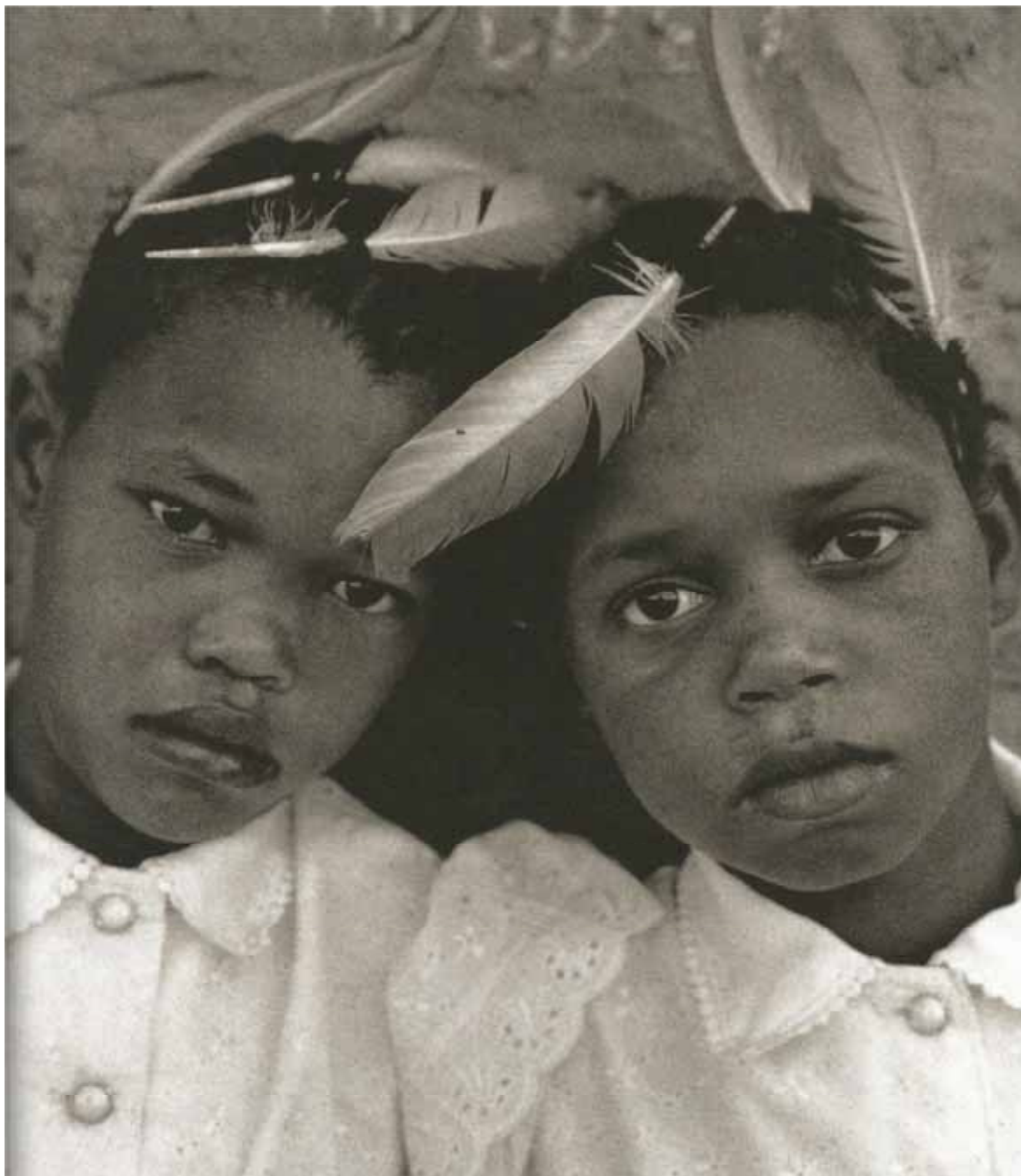
O conto retrata as modificações sofridas em Cabo Verde no período em que a “menininha” esteve fora, o Canal Gelado é tapado por casas, as ruas mudaram de nomes: “agora sê nome é Praça Amílcar Cabral (...) nomes das ruas foram todos mudados. Também o Canal Gelado já não é mais Canal Gelado. Taparam-no com casas. De um lado é Rua Kwame N’Krumah, do outro é a avenida, não me lembro agora o nome” (AMARÍLIS, 1982, p. 77). Os espaços descritos no conto são reais e falam das transformações ocorridas em Cabo Verde após a independência das colônias portuguesas da África. Essas mudanças podem ser identificadas pelos nomes “Amílcar Cabral” e “Kwame N’Krumah”, dois políticos africanos responsáveis, respectivamente, pelas lutas de libertação africana e pelo pan-africanismo, solidificam com seus nomes um Cabo Verde independente e democrático, um país em desenvolvimento.

Apesar disso, o ilhéu permanece no mesmo lugar: “e o Ilhéu dos Pássaros? Está no mesmo sítio? Está, sim senhora” (AMARÍLIS, 1982, p. 77). E não seria uma pergunta irreal, descabida aquela feita pela personagem-narradora? Um ilhéu que tenha desaparecido ou mesmo se deslocado em poucos anos? O Ilhéu dos Pássaros é o único

⁷⁰ Em entrevista concedida a Danny Spínola, Orlanda Amarílis afirma que os indícios de que é uma mulher a narrar estão em detalhes que na escrita masculina não é possível verificar, por exemplo “há certas situações na literatura que os homens não são capazes de as conceber desse modo, e eu notei algumas situações típicas, como por exemplo, num dos contos que ela [Catherine Mansfield] fala da impertinência das criadas, que o homem, em geral, não aborda porque a vivência dele é fora de casa (...) e é por isso que eu digo neste momento, realmente há literatura feminina, no olhar feminino, pela vivência, contacto pelo interior da casa” (SPÍNOLA, 2004, p. 254).

que permanece igual e é referência para a escrita de todos os contos do livro. Ele é a referência necessária para a constituição da unidade de composição proposta por Amarílis. E é ele também, a metáfora da solidão do povo cabo-verdiano, isolados no meio do atlântico. A unidade de composição se dá mediante a identificação com o povo cabo-verdiano, dentro ou fora do arquipélago. Ele é a referência desses tantos personagens que povoam as páginas do livro de Amarílis, solidificando assim, a cabo-verdianidade.

5.2. Bico-de-lacre e Maira da Luz



Little girls and feathers, São Vicente, Cabo Verde. Joe Wuerfel, 2013.

Bico-de-lacre, avezita conhecida em Santiago por Passarinha. Bico-de-Lacre, sortilégio como de qualquer totem a que nos agarramos. Também a infância transfigurada de uma criança tem o seu sortilégio. Vila da Ribeira de João, Lombinho, Passagem, Calejão, Campinho e tantos outros lugares, assim como figuras carismáticas como o cónego Bouças ou o Dr. Elmano ou uma instituição como o seminário, ficam dignificadas no tempo. E se a criatividade

toma por referências o corpo de lugares e circunstâncias chamadas à “stória”, isto significa a homenagem de quem amou esses lugares e neles viveu, se bem que de forma passageira.

Orlanda Amarílis

As representações espaciais na obra de Orlanda Amarílis podem ser, além daqueles locais que possuem referências externas, como a cidade do Mindelo, na ilha de São Vicente, retratada anteriormente no conto “Canal Gelado” e que se caracterizam por configurar locais geográficos de passagem ou permanência dos seus personagens, outros espaços, como o próprio corpo humano. Além daqueles locais extratextuais que geralmente são construídos de acordo com o seu tempo histórico, temos na obra amariliana, a desconstrução do corpo humano em função da história de um povo, que se torna espaço de transgressão da realidade.

Mesmo querendo frisar a presença do espiritismo cabo-verdiano - “para além de sermos influenciados pela religião católica (...) depois (...) aparece o protestante e o espiritismo” (SPÍNOLA, 2004, p. 259), Amarílis não impede que façamos uma leitura do fantástico, pois a respeito de uma análise acerca de sua obra ela conclui: “Os outros é que sabem” (SPÍNOLA, 2004, p. 261). Assim libertos pela declaração da escritora, não rechaçaremos a presença das religiões que se encontram fundidas no país, mas utilizaremos esse fato como recurso que cria o embate entre o possível e o impossível, relativizando a nossa ideia de realidade e ao mesmo tempo criando metáforas para a configuração de um elemento mestiço e da ação do poder colonial-patriarcal sobre esses novos produtos.

O conto “Bico-de-Lacre” foi publicado na Antologia *Contos – O Campo da Palavra*, em 1985 e posteriormente no livro *A Casa dos Mestros*, de 1989. A versão de 1985 tem um parágrafo a menos que a versão publicada em livro. O texto que está presente na revista, e que foi subtraído posteriormente quando da edição do livro refere-se às acusações da personagem quanto ao roubo no preço do peixe. As mudanças neste conto foram insípidas. Apenas foi acrescida uma epígrafe, muito significativa para a compreensão do espaço na obra de Amarílis, pois indica a importância da memória daqueles locais trabalhados na narrativa: “e se a criatividade toma por referência o corpo de lugares e circunstâncias chamadas à “stória”, isto significa a homenagem de quem amou esses lugares e neles viveu, se bem que de forma passageira” (AMARÍLIS,

1989, p. 93). Na versão da revista ainda temos os dados do local e da data da escrita do conto: “Paris 29-9-1984”.

De acordo com Deleuze & Gattari, a metamorfose não pode ser entendida em termos de metáforas – pois não há sentido próprio nem figurado da palavra, não há jogos de palavras – mas sim da desterritorialização dos corpos. Dessa maneira, o que acontece à narradora de “Bico de Lacre” é a desterritorialização do seu corpo, do espaço que não abriga mais um ser humano ou que se transforma em animal, há um “devir mútuo”, nas palavras dos autores:

A metamorfose não é metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjugação de fluxos, num continuum reversível de intensidades (...) Já não há sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado (...) já não é o sujeito de enunciação que é “como” um besouro, ficando um homem o sujeito do enunciado, mas um circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou colectivo (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 47-49).

A implicação do fator linguístico, que opera a favor da eliminação dos jogos de palavras, pode ser explicada nos termos do realismo fantástico, que implica uma narração em primeira pessoa, pois deve haver uma identificação entre o narrador e o protagonista, a ambiguidade, a vacilação, e o mais importante: a literalização do sentido figurado. Com isso, a narrativa fantástica nivela o natural e o sobrenatural por meio da utilização da linguagem mimética conjuntamente com recursos que a corrompe. Assim:

No caso da modalidade de linguagem, a ruptura da confiança ou, ao menos, seu questionamento, permite que o fantástico se configure a partir de uma transgressão essencialmente linguística, uma vez que a palavra só significa a si mesma (...) como exemplo desse tipo de narrativa fantástica o conto “Axolotl”, de Júlio Cortázar, que se baseia em um jogo retórico que permite a metamorfose do narrador no anfíbio que dá título ao texto. E isso é assim porque a transformação se produz graças à progressiva identificação do eu narrativo com duas entidades distintas semântica e logicamente (o humano e o animal), processo perceptível como jogo dêitico, mas não visualmente (ROAS, 2014, p. 184).

O processo de metamorfose da narradora mostra como ao passar da transformação ela vai adequando-se ao seu novo corpo. Contudo, por mais detalhes dados sobre o ser que se

transforma, mais nebulosa a imagem desse animal e mais clara a sua aproximação de um ser híbrido, entre humano, animal e objeto inanimado. A menina-narradora provavelmente transforma-se em uma espécie de totem, onde elementos animados e inanimados se unem em um único monumento considerado sagrado, de adoração, reunindo os elementos da cultura cabo-verdiana que satisfazem o desejo da autora, num processo de imortalização – “isto significa a homenagem de quem amou esses lugares e neles viveu” – por meio da palavra – “e se a criatividade toma por referência o corpo de lugares e circunstâncias chamadas à “stória” – do que amou em seu passado (*Idem*):

Ignoro se se aperceberam do que ia me acontecendo. Os meus dentes cresceram devagar, devagar, saíram para fora da boca e quase chegavam ao queixo. Os olhos começaram a apertar-se e, por fim, só havia dois orifícios minúsculos por onde as minhas pupilas ansiosas espreitavam o vaivém de quem entrava ou ia para a rua. As orelhas ninguém as via e ainda bem. Os cabelos escondiam-nas e já não queria as tranças para estar bem acautelada das vistas das outras criaturas. Tinham crescido as minhas orelhas, e começaram a enrolar-se. Encobriam-me os ouvidos e eu mal distinguia os sons ou o que quer que seja que me fosse dito (...) um rabito de pele tinha começado a despontar ao fundo do cóccix. Cada dia crescia um bocadito e já estava a querer assomar no limiar da bainha do meu vestido (...) a lã dos meus cabelos tapavam-me a face, os olhos, os ombros (...) apartei os cabelos com as duas mãos e senti as unhas enormes contorcidas presas no emaranhado da juba de fogo (...) as unhas presas, a cabeça descaída para frente, dei comigo de joelhos (...) As minhas pernas não me ajudavam porque eu já não tinha pés. Dois blocos de chumbo me seguravam ao solo, presos a dois cravos bem enterrados na terra seca da planície. Então desatei a chorar. As minhas lágrimas, minúsculos berlindes multicores, caíam-me no regaço e espalhavam-se pela terra seca e esfarelada. Comecei a catá-los, mas eles multiplicavam-se e rebentavam-se-me nas mãos feridas, transformados em sapos víscidos. A noite desabou sobre mim. O bico-de-lacre trinou mais duas vezes (agora ouvia eu bem) e emudeceu (AMARÍLIS, 1989, p. 101-103).

Outra definição que preenche o significado do totem produzido por Amarílis é a linguagem. A língua portuguesa também subvertida pelo ritmo do falar próprio do povo cabo-verdiano e pelas introjeções de termos da língua cabo-verdiana (anteriormente designada “crioulo”) – “a convivência de falares, o hibridismo, os neologismos, a invenção permanente que (...) constitui um traço de singularidade” (TUTIKIAN, 2007, p. 244) – configura-se nas narrativas amarilianas, também como língua desterritorializada. De acordo com Deleuze & Guattari, a desterritorialização observada na língua alemã empregada na obra de Kafka, faz da literatura algo de impossível:

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka, nesse sentido, define o impasse que impede o acesso à escrita aos judeus de Praga e faz da literatura algo de impossível; impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura. A impossibilidade de escrever de outra maneira senão em alemão é, para os judeus de Praga, o sentimento de uma distância irredutível em relação à territorialidade primitiva checa. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua cortada das massas, enquanto “língua de papel” ou artifício; sobretudo que os judeus que fazem parte desta minoria, dela são expulsos (...) Em suma, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, conveniente a estranhos usos menores. (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 39-40).

Ao definirem a “literatura menor” construída por Kafka, os autores corroboram para a compreensão das literaturas africanas produzidas em uma língua portuguesa mesclada aos diversos falares africanos, assim como o alemão de Praga, que existe na produção literária dos autores menores e faz com que essa literatura transforme o impossível em possibilidade. Sendo ela responsável por refletir uma consciência nacional, implica na problematização de questões políticas, na dicotomia individual x coletivo, portanto ela é espaço de solidariedade ativa:

A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas “grandes” literaturas, pelo contrário, *a questão individual* tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais, em que o meio social serve de ambiente e de fundo (...) A literatura menor é completamente diferente: o espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. É nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, económicos, burocráticos, jurídicos, que lhes determinam os valores (...) A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo (...) o que o escritor diz sozinho já constitui uma ação colectiva ou nacional é “a maior parte das vezes inactiva na vida exterior e continuamente em vias de desagregação”. É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 39-40).

Essa ação sobre o corpo – a metamorfose – está presente também em outro conto de Amarílis, e se configura como espaço de possibilidade. O conto “Maira da Luz” discorre sobre a determinação de uma menina em alcançar, por meio dos estudos, a profissão com que sonha: tornar-se médica para, assim, abrir um hospital e uma maternidade na cidade do Mindelo. O conto é antecipado de seu conteúdo por uma

epígrafe, que anuncia, mediante o uso dos verbos no subjuntivo e no futuro do presente, a hipótese de uma ação:

Se caso perguntassem a Maira da Luz qual a sua premonição quanto ao futuro, ela responderia: ‘ Vou ser médica. Vou usar uma bata branca como a doutora Maria Francisca. Mandarei construir um hospital novo e uma maternidade[...]’ (AMARÍLIS 1989, p. 118).

Maira inicia os estudos no Liceu Central Infante D. Henrique, com aquele mesmo desejo de tornar-se médica. Atravessa, logo no início das aulas, um rito de passagem dentro de um colégio dominado por homens. Percebe que se sente bem em companhia masculina e escolhe somente os “melhores-amigos” do sexo oposto: “Aproximou-se e viu-se envolvida pelos colegas, rapazes. Da Praia e, sobretudo, de S. Vicente. Esses eram a maioria. Daí em diante, começou a escolher os melhores amigos, todos do sexo oposto⁷¹” (AMARÍLIS 1989, p. 123).

Apesar de demonstrar inteligência e conseguir sair-se muito bem nas aulas, a situação financeira desfavorável contribui para a interrupção dos estudos. Vê-se, então, destinada a lecionar em um posto de ensino no Tarrafal (lugar onde se localizavam as prisões e o campo de concentração dos presos políticos das colônias africanas do governo português do Estado Novo), muito longe da cidade do Mindelo/ São Vicente, fervilhante centro intelectual de onde Maira não queria se distanciar.

Victor Barros, em seu livro “Campos de Concentração em Cabo Verde”, 2009, afirma que a instalação da Colônia Penal no Tarrafal, em 1936:

representou uma das fortes medidas de endurecimento do regime na produção dos aparelhos repressivos de enquadramento e depuração política e ideológica da sociedade, tendo em conta a perspectiva regeneradora que se pretendia imprimir com a nova ordem de obediência política com vista à criação do homem novo do regime (2009, p. 87).

O conto narra a época mais repressiva do regime em Cabo Verde, pois coloca em cena o momento histórico do fechamento do Liceu Central Infante D. Henrique, ocorrido em 1937 e reaberto em 1975, com o nome de Liceu Gil Eanes. Assim como o

⁷¹ Podemos traçar um paralelo autobiográfico nesse conto, se levarmos em conta a declaração de Orlanda em entrevista dada a Danny Spínola em 2004: “éramos alunos do Liceu e tínhamos uma academia, mas eu era a única rapariga no meio dos meus colegas todos. Os meus melhores amigos são todos rapazes. Tive só uma amiga” (SPÍNOLA, 2004, p. 256).

fechamento do Liceu, há ainda a denúncia e exílio de professores que criticavam o regime, como o caso do professor Duarte que, por admirar a educação inglesa, foi “afastado de seus cargos: “afastado do ensino e do hospital onde dava consultas, este aviso servia para todos. Nada de fazer ondas” (AMARÍLIS 1989, p. 123).

O professor Duarte (Abílio Augusto Monteiro Duarte), viveu fora das páginas do conto de Orlanda. Ele foi um dos fundadores do Liceu Gil Eanes, foi ativista e líder político da época da independência. A mudança dos nomes do Liceu, após a denúncia do professor Duarte que se apresentava contra o fascismo, no conto, ilustra um momento histórico em Cabo Verde, de luta contra o colonialismo português, no auge de sua repressão. Esses acontecimentos escancaram os desmandos o poder colonial e a política repressiva do Estado Novo português:

O Liceu tinha sido encerrado, soube então, por ordem dos serviços centrais da Metrópole. Maira da Luz ficou admirada. Ouviu a conversa dos moços, os comentários. Tinha sido uma denúncia qualquer de algo bastante ambíguo e não entendeu. Voltou para casa, calma, os livros embaixo do braço (...) no meio da intriga estava um mondrongo, professor também no liceu. Mais tarde Maira da Luz chegaria a uma conclusão: este teria sido o primeiro denunciante político da polícia colonial disfarçada em Cabo Verde (AMARÍLIS, 1989, p. 123).

A personagem Maira, enquanto mulher e colonizada, não tem chance alguma de vir a tornar-se médica. O desenvolvimento intelectual do colonizado era castrado pelo colonizador, por meio de ações como a extinção dos Liceus, o confinamento de seus intelectuais e a perpetuação da miséria, levando quem desejava mudanças positivas para o arquipélago à imobilização. Tal imobilização aparece, no conto, configurada na metamorfose de Maira em um inseto e o esmagamento desse:

Surpresa maior foi a descoberta de Maira de uns pés enormes quase a pisarem-na e de uma voz a desmoronar-se sobre si, a voz da Cesarina. ‘Repare nessa coisa, nesse bicho tão nojento’ (...) ‘Parece uma carocha, não parece?’ (...) ‘Parece daquelas carochas mal cheirosas (...) Pois eu a bichos faço assim’. Levantou o pé e esborrachou a nódoa castanha. Um estalido elevou-se no ar (AMARÍLIS 1991, p. 126).

A intertextualidade com a obra “A Metamorfose”, de Franz Kafka, 1915, torna-se evidente ao final do conto, quando a personagem transmuta-se em um inseto, que é esmagado por sua rival, Cesarina, “she of the masculine imperial name” (PERES, 2002, p. 163). Sobre a metamorfose de Maira, Jane Tutikian retoma o fantástico em Orlanda, com relação ao mito:

Da mesma forma, na relação com o mito, Orlanda aporta na relação racional. Há, em seus contos, também possibilidade de revisão da realidade externa pelo fantástico, levando à descoberta de verdades fundamentais através de experiências cotidianas. É o caso de Maira da Luz, de *A Casa dos Mastros*, kafkianamente esmagada, feito inseto, pelo meio sócio-histórico. Aí, se corrobora a idéia – ocidental – de que o pensamento mitológico é, por princípio, metafórico, o conteúdo dos mitos não é religioso, apenas se torna (TUTIKIAN 2007, p. 247).

Desse modo, há a presença da metamorfose de Maira em um inseto, assim como a de Gregório, na obra de Kafka, a transformação dos corpos parte da opressão. Gregório é constantemente oprimido pelo pai e pelo poder burocrático, que o persegue constantemente. Maira é perseguida por Cesarina, a menina invejosa que consegue um posto de escrevente junto aos negócios de seu tio: “Tio Chico arranhou-me um lugar ao pé dele” (AMARÍLIS 1989: 125). Pode-se concluir que o poder patriarcal protege Cesarina, pois essa se encontra “ao pé” do tio, enquanto Maira está desprovida da proteção do pai, do irmão e do tio, tentando vencer por sua própria inteligência e força, num meio masculino, adverso, dominador.

Articulando aspectos próprios de sua cultura, da chamada “identidade de fronteira”, característica fundamental de escritores que vivenciam a diáspora, como afirma Bonnici (2009, p. 278), dentro da chamada literatura pós-colonial, de acordo com Phyllis Peres, as narrativas de Amarílis atuam como:

A border writing, Amarílis narratives problematize the complexities, contradictions and negotiation of identity in the lives Cape Verdean woman of different races, religions, cultures and classes. To understand the works of Orlanda Amarílis, we must first address the author's national identity and her inscription into a national literature. After all, Amarílis was born in 1924 in colonial Cape Verde at a time Cape Verdians were considered citizens of the Metropolis (...) she writes narratives that are situated in both the archipelago and the European mainland (...) Orlanda Amarílis is unquestioningly called Cape Verdean and/or homogenized into the postcolonial trans-Lusitanian discursive melting pot”. Writing on the border signifies a specific position of subjectivity, and, as a Trinh T. Minh-ha reminds us in her work on postcolonial feminism, the recognition of writing as a practice located at the intersection of subject and history. In Amarílis's case, that position straddles borders of nation, race, class, and gender, and her works illustrate the negotiation of identities in the so-called postcolonial world (...) To call Orlanda Amarílis a postcolonial border writer places her in the context of recent critical work on both border and postcolonial writing (PERES 2002, p. 149-150).

Amarílís e sua “escrita pós-colonial de fronteira” coloca em questão, no conto “Maira da Luz”, a realidade da jovem mulher cabo-verdiana da época colonial. A imigração dos homens para Portugal, a fim de realizarem estudos ou trabalharem com o intuito de enviar dinheiro as suas famílias, é retratado no conto de modo a mostrar o não cumprimento desse propósito, ou seja, os homens abandonam a terra natal e seus familiares passam a viver na Metrópole e muitas vezes constituem novas famílias, como é o caso do irmão e do tio de Maira.

A idade avançada de seu pai (oitenta anos) contrasta com a juventude de sua mãe (quarenta anos), trazendo à tona a viuvez precoce, um aspecto também bastante explorado em seus contos. As mulheres, portanto, nos contos de Orlanda, estão “sós”, nas palavras de Maria Aparecida Santilli (1985), ou ainda são “ilhas desafortunadas” como prefere Pires Laranjeira (1989). Ilhas, pois – com relação à diáspora/exílio do elemento masculino – estão sempre separadas de seus companheiros, o sexo oposto está sempre ausente, na “terra-longe”. Quando permanecem, os poucos homens que ficam ou estão em idade avançada ou cometem algum tipo de violência contra elas. Desafortunadas, pois, como retrata o conto “Maira da Luz”, muitas vezes a miséria aliada ao poder colonial/patriarcal, corrobora para que tenham destinos trágicos e sonhos pisoteados:

Entrou sem bater. Surpresa maior foi a descoberta da Maira de uns pés enormes quase a pisarem-na e de uma voz a desmoronar-se sobre si, a voz da Cesarina. Tinha entrado e rugia para a mãe da antiga companheira de carteira. “Bom dia D. Eufémia. A Maira não está?”. “Mas eu estou aqui. Não me vê, Cesarina?”. Não ouviu a própria voz. Nem de grilo, nem de formiga era. De som a alcançar audição nenhures, ainda exclamou: Estou aqui Cesarina! Sou eu! Curvou-se a Cesarina louca sobre a mancha castanha a deslocar-se no canto da janela. Arrastava-se a mancha deixando uma baba nos intervalos das tábuas do assoalho. “D. Eufémia, viu, viu isso aí? Repare nessa coisa, nesse bicho tão nojento”. Apontou o dedo esticado. “Parece uma carocha, não parece?” (...) A mancha a arrastar-se. “Pois eu D. Eufémia” – sacudiu a cabeça e o laço verde tremeu. Mas só o laço porque os cabelos eram rijos e espessos – “pois eu a bichos faço assim”. Levantou o pé e esborrachou a nódoa castanha. Um estalido elevou-se no ar (AMARÍLIS, 1989, p. 126-127).

Orlanda, de acordo com Lúcia Zolin, valoriza uma fase da escrita feminina que está diretamente relacionada aos “protestos contra os valores e padrões vigentes”, defendendo “os direitos e valores das minorias” (ZOLIN 2009, p. 330). “Maira da Luz” não alcança o seu sonho, é esmagada como um inseto nojento pela rival, que é

favorecida pelo poder patriarcal. Difunde-se, assim, que vencer sozinha, ter liberdade para escolher e desenvolver-se, para a mulher da colônia, era uma utopia.

Assim, a obra de Orlanda encontra-se em terrenos cada vez mais fronteiriços: faz parte dos escritores diaspóricos, cuja formação de identidade é complexa. Nas palavras de Bonnici, há uma constante negociação da identidade por sujeitos fragmentados; situa-se dentro da chamada literatura pós-colonial e, ainda, fala da “integração da mulher marginalizada na sociedade” (BONNICI 2009, p. 266-267).

A realidade nos contos de Orlanda Amarílis, como comenta Michel Laban em entrevista à autora, começa a “vacilar”. Verificamos esse vacilo ao final do conto “Maira da Luz”. As condições socioeconômicas transformam Maira em um inseto esmagado por Cesarina: “a insetos nojentos faço assim”. O poder paternalista, o modelo da mulher duplamente colonizada está explícito em Maira da Luz, como explica Bonnici: “A mulher é duplamente colonizada pela sociedade e pelo poder colonial” (2009, p. 267).

Maira é esmagada por esse sistema, e todos os seus sonhos desaparecem com ela: “Maira da Luz tinha desaparecido sem deixar rastro” (AMARÍLIS 1982, p. 127). Sobrevive a rival, que se protege pelo apadrinhamento, pelo concordar com o poder paternalista: ela é indicada por um tio a um cargo “ao pé dele”. Concluimos, com a leitura do conto, que a mulher no Cabo Verde colonial, só poderia ocupar cargos semelhantes, aos pés dos homens, jamais se tornariam médicas ou construiriam hospitais e maternidades.

O pensar e o progredir da mulher e da colônia eram inaceitáveis na sociedade colonialista/paternalista do Mindelo colonial. De acordo com o estudo de Phyllis Peres, a transformação de Maira da Luz em um inseto, traça uma intertextualidade com o escritor Franz Kafka e sua obra “A Metamorfose”. É relida por Orlanda a incapacidade da personagem de kafkaniana, Gregor, diante do pai, do poder paternalista: Maira é igualmente metamorfoseada em inseto e esmagada por esse poder.

No entanto, de acordo com Maria Aparecida Santilli (1985), “a linguagem de Orlanda é ainda a das mulheres contidas, a caminho de libertarem-se do código de manifestações que a sociedade masculina, ao longo dos tempos, lhes impôs”. E ainda completa:

Se desvios de código há, eles dizem muito mais respeito à fala das mulheres em Cabo Verde, em cujas aberturas para o crioulo faz-se um exercício de redação nacional onde a mestiçagem distingue linguisticamente seu texto de qualquer contexto não cabo-verdiano. As mulheres-sós de Orlanda Amarílis, pelo menos

nisso, estão 'na sua', caboverdianamente inscritas para sempre na literatura feminina universal (p. 111).

Imobilizada e impossibilitada de realizar seus desejos, Maira representa a mulher da colônia que caminha para a libertação, tanto dos códigos de manifestações que a sociedade masculina lhe impôs, quanto da independência do poder colonial. A aniquilação dos seus sonhos, o seu desaparecimento, e a anulação dela e de sua personalidade ainda dominam a narrativa, mas já é possível perceber, “intrometendo-se” timidamente nesse espaço ficcional, a mulher surpreendida com a sua autodescoberta.

5.3. Tosca



Revoltosos Cativos - Revolta da Madeira, 1931. Maria Elisa da França Brazão e Maria Manuela Abreu.

A voz da Tosca soou como um repique de socorro. “Vais morrer, Tosca! Tu vais morrer”.
Orlanda Amarílis

O conto “Tosca” foi publicado em 1984 na antologia *Afecto às Letras* e posteriormente parte integrante do livro de contos *A Casa dos Mestros*, de 1989. Esse conto, também apresenta presença de parágrafos a mais quando comparamos a sua primeira versão com a segunda. São ao todo cinco parágrafos acrescidos na edição definitiva do livro, que não aparecem na primeira da revista. Os cinco parágrafos incluídos posteriormente tem por finalidade também marcar a mesma necessidade de unidade de composição que Orlanda empresta de Edgar Allan Poe. Além disso, é novamente a presença do mar, e por consequência, a definição do espaço marítimo que será evidenciada nos parágrafos novos. Neles surge toda uma gama de vocábulos e

expressões pertencentes ao ambiente marítimo: mar, bote, cais, ondas, águas, rebocador, rochas, remadores, barco, remos, corrente, longe da terra, ilha, água, barco a vapor, bordo, *deck*, por exemplo.

A narrativa é estruturada por indicação de anos (1983, 1933, 1932, 1984, 1936), transparecendo a alternância no recuo e avanço do tempo, funcionando de acordo com as lembranças de Tosca ao olhar para uma fotografia na qual todos os retratados já haviam morrido: “1983. A sépia antiga da fotografia, ferida por um raio de sol no quarto àquela hora da manhã, brilhou (...) Ainda 1983. Tosca tirou a fotografia da caixa. Pô-la sobre o *crochê* (...) Não há nenhum vivo. Morreram todos” (AMARÍLIS, 1989, p. 109). A partir do momento que toma em suas mãos a fotografia, Tosca passa a falar apenas “de mortos e de coisas acontecidas a mais de cinquenta anos” (*Idem*). O “prazer das saudades” a toma, por inteiro, e ela passa a existir apenas para recordar, o que a torna alienada de seu tempo, e como consequência disso passa a dialogar com o passado, fazendo com que sua sobrinha conclua que era preciso interna-la na “Casa de Saúde da Idanha⁷²” (*Idem*).

“Tosca” é uma narrativa composta por flashes que nos permitem navegar entre o Mindelo e Lisboa, num movimento vertiginoso entre passado e presente, que faz compreender o estado mental da personagem: “Tosca, jurado manhoso, ia apontando na memória dos sinais e no desagrado da sua cara flácida e sem viço, os *output* e os *input*⁷³ dos registros à sua volta” (*Idem*).

A possível intertextualidade entre a “Tosca” de Amarílis e a “Tosca” de Giacomo Puccini, verifica-se no drama “todos estão mortos” e na relação que estabelece com a revolução. O amante da Tosca de Puccini, Cavaradossi, é um pintor revolucionário, de posição política esquerdista, a favor dos ideais de Voltaire, que acaba sendo morto pelo exército romano. Já a presença da esquerda e da revolução na Tosca amariliana, aparece na descrição dos retratados na fotografia:

1984. (...) Como se fosse a mesma conversa, o mesmo tempo: Lá em casa comiam o Dr. Tarouca, bom médico, o João Medeiros, dono de uma casa de antiguidades cá em Lisboa, queria casar comigo, estás a ouvir, Áurea? (...) Tosca, com o retrato na mão: Ah, ainda o tenente Farinha, chefe da revolução na Madeira. Esses três eram deportados. Havia outros. Comiam em casa da nossa

⁷² A Casa de Saúde da Idanha, é especializada em saúde mental e psiquiátrica, pertence à Congregação das Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus. Foi fundada em 1894 por S. Bento Menni e é o primeiro Centro Assistencial da Congregação em Portugal.

⁷³ Na versão do conto presente na antologia “Afecto às Letras”, 1984 temos a indicação da data e do local da composição do conto: Bristol: 05 de fevereiro de 1984. Supomos que haja implicações da presença de Orlanda em terras inglesas e o uso das palavras em língua inglesa “output” e “input”, presentes no conto.

prima Eulália. Olha, a nossa prima Eulália é esta. O dedo sobre a fotografia. (AMARÍLIS, 1989, p. 113).

Tosca faz menção ao “tenente Farinha”, o que na verdade remete ao nome da revolução ocorrida dois meses antes da Revolta da Ilha da Madeira. No ano de 1931, acontecia a Revolta da Farinha: “Dois meses antes da Revolta da Madeira, tinha ocorrido um movimento popular, a chamada Revolta da Farinha, contra o governo da Ditadura Nacional” (MELO, p. 02). A revolta compreendeu de 5 a 11 de fevereiro de 1931, e ganhou esse nome devido ao aumento do preço do pão e a suspensão de importação da farinha. Já a Revolta da Madeira, conhecida também como “Revolta das Ilhas” e “Revolta dos Deportados”, compreendeu de 4 de abril a 2 de maio de 1931, e “nesse espaço de tempo, o Comando Militar da Madeira tomou algumas decisões que correspondiam às aspirações dos madeirenses, nomeadamente às Casas Bancárias em situação de falência, o desassoreamento do cais do Funchal e a indústria de bordados” (BRAZÃO, 2008, p. 79).

Em “Tosca” não temos a presença do fantástico, mas do deslocamento temporal da personagem que dá título ao conto. A inquietação dela com o tempo verifica-se na percepção da velhice, a ponto de fazê-la rememorar o passado. Novamente a presença do exilado, do migrante, que rege incontestavelmente toda a narrativa amariliana, lamentando e recordando o passado em Cabo Verde quando se encontra em Portugal. Essa flutuação espacial maciçamente presente em cada conto de Orlanda: Mindelo-Lisboa e Lisboa-Mindelo, assinala o drama mais cantado em toda a literatura cabo-verdiana que é a do ter-de-partir-querendo-ficar e ter-de-ficar-querendo-partir. Sendo assim, quando Tosca sai de Cabo Verde, porque finalmente irá concretizar o sonho de uma vida inteira – “Tosca sonhou toda a vida passar uns tempos em Lisboa (...) eis, porém, o sonho tornando-se realidade quando, uma manhã, toma o avião para o Sal e, daí, para Lisboa” (AMARÍLIS, 1989, p. 107) – contudo, quando vê-se naquela cidade, inicia um regresso sem volta, um retrocesso na sua vontade, o seu desejo agora é Cabo Verde: “Mas estar em Lisboa é, muitas vezes, estar com o nosso passado e com as nossas recordações” (*Idem*) e ainda “1984. Esta sombra castanha no brilho do espelho *bisotè* da casa de banho, olhos mortiços e olheirentos, lembrava aquelas caixas onde se guardam recordações antigas. Mas é a Tosca” (AMARÍLIS, 1989, p. 111).

A simbologia contida no nome Tosca, ecos de Puccini, recobra na peça italiana justamente o ícone trágico, dramático. A intertextualidade com a ópera do início do

século XX observa-se no caráter revolucionário empregado nas menções à revolução (Revolta da Farinha e Revolta da Madeira), contra um regime totalitário, no caráter trágico que advém daquela situação política, na grande quantidade de mortes, e no destino da protagonista: “Vais morrer, Tosca. Tu vais morrer!” (AMARÍLIS, 1989, p. 110). Todos esses elementos adversos implicam-se no drama maior que é o deslocamento espacial: partir x ficar, ficar x partir. A “Tosca” de Amarílis traz a partir de sua história individual, o drama coletivo de seu povo.

Ao encerrar o conto com uma proposição ainda mais simbólica – “Não, Aurea, não! O dragão Ladon foi abatido. Neste jardim das hespérides já não há conjecturas para maçãs de ouro. Quem as queira que as plante ou semeie!” (AMARÍLIS, 1989, p. 113) – Amarílis inclui na narrativa uma outra intertextualidade, agora com o mito hesperitano, mais a questão problemática para a literatura cabo-verdiana:

O mito que veio preencher um vazio e dar sentido à componente histórica do fundamento pátrio alicerçado nas ilhas e não na Metrópole europeia. O mito que funcionou como corretor do equilíbrio pendular social e psicológico. Ainda mito criador do espaço da felicidade (...) Todo o investimento na assunção do mito hesperitano (...) é debitário da preocupação de construir um universo defensivo: contra a alienação patriótica e contra o estado extremamente carencial do arquipélago de Cabo Verde, da sua verdadeira pátria. E funciona, por isso, como mecanismo de compensação. Bem vistas as coisas, andava aqui um problema de identidade cultural. Esse “arquitexto hesperitano” revela a necessidade utópica de, no passado miticamente idealizado e não concretamente historiado, se descobrir e sentir o ponto inicial e encontrar a mansão espiritual. Sem que os seus autores se apercebessem, eles estavam a operar o desvio estético de uma poesia demasiado enfeudada à Europa/Portugal, por força da descoberta de novos temas, de uma visão, e do enriquecimento de sua retórica (FERREIRA, 1989, p. 193-195).

Manuel Ferreira inclui “Tosca” em seu artigo sobre o mito hesperitano, mas não o debate, relativiza a sua presença no texto de Amarílis apenas para expressar a continuidade de utilização dele pela literatura produzida por cabo-verdianos:

E agora mesmo em cima da hora, a autora do, entre o mais, livro de contos *Ilhéu dos Pássaros* (1982), Orlanda Amarílis, numa estória intitulado “Tosca”, em *Afecto às Letras* [1984], introduz uma personagem com o nome também de Tosca que, no diálogo que trava com Áurea, outra personagem, evoca o dragão Ladon, o jardim das hespérides, as maçãs de ouro. Revitalização? Resíduos evanescentes? Seja. De qualquer modo, sinal de que a intertextualidade se vai cumprindo, particularmente, nas isotopias simbólicas e antropológicas (FERREIRA, 1989, p. 198-199).

Todavia, partilhamos da opinião que a autora retoma o mito para reforçar o drama cabo-verdiano descrito anteriormente, significando que quem parte carrega sempre nos ombros toda uma carga de recordações sem que haja a possibilidade de desincumbir-se dessa tarefa. Tosca, então, é comparada ao próprio gigante Atlas: “Aí, Tosca levantou-se então, qual Atlas suportando o peso do mundo sobre seus ombros” (AMARÍLIS, 1989, p. 113). Com ela fica todo o passado cabo-verdiano, como um fardo que teria que suportar por ter partido de sua terra natal, e porque todos que partilhavam o passado com ela estão mortos, cabe somente a ela sustentar todas as lembranças enquanto estiver viva.

5.4. Requiem



“Djeu” (em língua cabo-verdiana) ou Ilhéu dos Pássaros, situado entre as ilhas de São Vicente e Santo Antão, Cabo Verde. Fabiana Miraz, 2014.

Bina pensou ainda um momento com as folhas na sua frente. Escrever não é assim tão fácil (...)viu as folhas esquecidas em cima da mesa. Agarrou-as e foi até ao canto. Tocou com o pé na mola do balde do lixo e aí as deixou cair.
Requiem!
Orlanda Amarílis

O manuscrito do projeto de escritura do conto “Requiem”, antes intitulado “Alegoria”, foi publicado na antologia *O Texto Manuscrito*, em 1975, pelas Edições Avante!. Mais tarde, em 1980, outra versão do conto é publicada na *Revista Loreto* 13, nº04, e após dois anos dessa publicação será publicado no livro de contos *Ilhéu dos Pássaros*, 1982. Poucas diferenças são encontradas quando comparadas as três versões. Entre as versões de 1980 e 1982, acrescenta-se um parágrafo necessário à “unidade de

conjunto”, preocupação da escritora, a fim de manter uma unidade no conjunto geral dos sete contos do livro. O parágrafo ausente na edição da *Loreto13* implicará na presença do Ilhéu dos Pássaros:

Acudiu-lhe a ideia uma coisa esquecida de há muitos anos. Por mor de quê? Três vezes a luz verde a piscar para um lado, para depois piscar para o outro lado, desta vez três vezes a luz vermelha. É curioso! Porque se lembrou neste instante do Ilhéu dos Pássaros? Do farol do Ilhéu dos Pássaros? (AMARÍLIS, 1982, p. 132).

O Ilhéu dos Pássaros, como bem o título do livro indica, é o espaço da memória de todos os contos dessa obra. A eles os personagens recorrem para rememorar Cabo Verde, ou mesmo para tomar consciência de sua existência. No conto “Réquiem”, o ilhéu atua como um espaço da memória – “Acudiu-lhe a ideia de uma coisa esquecida de há muitos anos” (*Idem*) – ressignificado pela personagem como indicação de um caminho – “três vezes a luz verde piscar para um lado, para depois piscar para o outro lado, desta vez a luz vermelha” (*Idem*). O farol orienta os marinheiros e seus navios, e recordar o farol do ilhéu consiste, para Bina, em uma tomada de decisão, que acaba sendo orientada pelo vermelho, o impedimento de concretizar a escrita: “Tocou com o pé na mola do balde de lixo e aí as deixou cair. Réquiem!” (*Idem*).

O manuscrito de Bina é encerrado em um balde de lixo, a literatura esquecida porque “Escrever não é assim tão fácil” (*Idem*). O conto reproduz um tempo e espaços vazios: “tempo zero, espaços opacos, vazios, cinzentos” (AMARÍLIS, 1982, p. 124) em que a literatura não poderia nascer naquele e daquele ambiente *snob*, sem direção ou utopias. Das conversas vazias para se roer o tempo nada foi aproveitado, e o ato de produzir a literatura foi sepultado pelo cântico fúnebre: “Requiem!”. Em entrevista dada a Michel Laban, Amarílis comenta sobre esses espaços e tempos vazios, ressaltando a banalidade das conversas e a ausência de utopias após a Revolução dos Cravos:

Parece-me que nada poderia acontecer ali. Quando fiz o conto, vivia-se a revolução em Portugal, tinham surgido os novos países de língua portuguesa. Ora, a grande parte dos escritores portugueses que sempre se opôs ao regime de Salazar e Marcelo Caetano, denunciando o autoritarismo, a censura, a liberdade ameaçada do cidadão, o estrangulamento de um povo, através de um discurso declaradamente oposicionista, punha nessa altura a questão: agora, o que vamos nós escrever? Uma reunião de intelectuais, na ocasião, só poderia criar vazios. Nunca poderia ser fonte. O pulsar da “revolução” estaria dentro de nós. Mas cada um faz a revolução à sua maneira, ou entende-a a sua maneira. E numa reunião desse género seria impossível não haver outras conversas que não

fossem sobre isso. E se esse vocábulo, por si, começava a ter uma conotação explosiva, pense no esforço daquela assembleia para não dizer senão banalidades. Conversas sérias? Como diz o brasileiro: não dava para entender (LABAN, 2002, p. 276).

Alegoria

Bina gostaria de ter dito ~~algumas~~ ~~palavras~~ ~~às~~
deusas. Não ~~foi~~ eu decote a maneira com a qual
~~ela~~ ~~me~~ ~~recebe~~ pelo malle, e deita ceto, e quer
e queriram saber pelas palavras de sentido. fute, cin-
quentom ainda bruta, deões tinha a ande e a
imitar.

Estava Bina de tu invado com palavras que
são em a deusas. Em vez disso, there- e e sabe.
deões, ~~prossante~~ como sempre, braco sui, ligar
o sentido fute, sentido vouto e ainda bruta, fumos
de bruta e tinha acabado de dar dos fute
pela sete e se te fute a existência.

Chama a mi. Perto de Lugo. Ohem =
bruta. ~~bruta~~ ~~bruta~~ ~~bruta~~ fite uterum?
toma com certeza com ar. esse este a defega-
-re. Se-uum. bruta por fite empunhado com
ice-uum, ceto.

Bina ainda sabia quando se viu a falar
para o C.C. "Oh. C.C., não sei a elegante
a telefonia. Tuistate nos novas ceteros?"

C.C. piscou o olho por detrás das pontas e res-
pondeu. Bina parecia tu invade "nã. Tuhas
fute, tudo se faz um tempo."

"Poca, C.C., onde está a fute?" Bina sorri
e faz além do sorriso eis uma palavra dita.
Que eco. Sarric e fumos.

"Neste momento há impacto. Anelatos indivi-
dualmente, avós aqui e ali, estar-se organizando."

Bina acendeu outro cigarro.

A Leões fiteas. "Querem saber C.C.? Aqui

①

a. nada, ele saltou fora ~~da~~ de mesa. Loucos?
 É o costume. Primeiro desabotoa o vestido até
 à cintura, quase. Depois salta mostrando as pernas.
 Entretanto, abotoa o vestido e atira as duas. Leste-
 -te corinha, cala-te. Já vão se irar. Deita ainda
 pegava. A gente sim, sim. Era uma ocasião de
 se rir o tempo. Já encorajados, deixo este bone
 quando fora ao estuqueiro. Até poder montar boca
 na lá. E então ainda ficou sendo de vanguarda
 da quinta lenda.

Deónis prende a loquilha, calma. Estira os
 braços muito estendendo-os, levantou um
~~do~~ sorriso e descaiu as mãos boca as duas
 a beijar ao Poeta.

"Quando Poeta!" elax uma lenda. Tempo
 hente, chora. A voz tua as brudas, raras. A
 calha sefithe-se. Só isso.

Talvez eu fizesse bem em ir buscar a
 fã e limpar os resquícios da voz de Deónis.
 Faz-me rir ao dente, ouvir o fã dos sa-
 fados na calha vocat de Deónis.

CC. entrou até agora contada no lico
 da pitona. "Vou espreguicar" sussurrou. Dito isto,
 fombrou-se de acrescentar "Vou lá dente. Bus-
 car um copo."

Pare e os dentes de Deónis, o sorriso
 de Deónis. "Quando Poeta!"

(2)

Stacy Insalve

O título verificado no manuscrito acima reproduzido, “Alegoria”, é significativo à medida que pretende iluminar a questão do ato da escritura tratado no conto, com “O Texto Manuscrito” sugerido pela antologia das Edições Avante!. A preocupação com a escritura é pressuposta a partir da alegoria entre o texto manuscrito assinado pela contista Orlanda Amarílis e o texto manuscrito da personagem aspirante à escritora, Bina. Ao passo que “Requiem” sustenta a ideia de sepultamento da escrita, pela introjeção do canto fúnebre, pela palavra latina “réquiem” que em si mesma já significa “descanso”; “Alegoria” atende à proposição de que o processo de escritura é difícil e se torna estéril naquele ambiente também ele frustrante.

O mérito auferido no acesso ao texto manuscrito de Orlanda deve-se a essa possibilidade de comunicação entre o texto que se escreve e o texto que poderia ter sido escrito dentro desse outro texto. O espaço da escritura, do processo, aparece claramente e é discutido tanto em “Alegoria” quanto em “Requiem”, mas de maneiras diferentes. Na primeira versão, manuscrita, ele suscita a compreensão da escrita a partir da alegoria traçada no espaço do próprio manuscrito de Orlanda, aquela folha que se examina, com

Bina gostava de ter dito [umas] <algumas verdades à> Leónia. Não [gosta] era decente a maneira como ela [(illis)] roçava pela malta. O decote aberto, as gorduras a quererem saltar pelas costuras do vestido preto, cinquentona ainda bonita, Leónia tinha o condão de a irritar.

Gostaria Bina de ter iniciado uma pequena querela com a Leónia. Em vez disso, olhava-a e sorria. Leónia, provocante como sempre, braços nus trazia o vestido preto, vestido velho e ainda bonito, fumava de boquilha e tinha acabado de dar dois passos pela sala e ei-la perante a assistência.

Cheiras a mofo. Mofo de burguesia. Olhem a boquilla. [(illis)] já notaram? Teima em manter um ar. Olhas estás a desfazer-se. Ice-cream. [(illis.)] como ice-cream, claro.

Bina ainda sorria quando se viu a falar para o C.C. “Olha C.C., não sei se chegaste a telefonar. Desististe nas novas certezas?”.

C.C. piscou os olhos por detrás das lentes e resmungou. Bina pareceu ter dúvida “Não tenhas pressa, tudo se faz com tempo”.

“Poça, C.C. , onde está a pressa?” Bina sorria e para além do sorriso era uma vontade dura. De aço. Sorria e fumava.

“Neste momento há impacto. Arrebatam individualmente, cavar aqui e ali, estar-se organizado”.

Bina acendeu outro cigarro.

A Leónia fiteira. “Queres apostar C.C.? Daqui a nada ela salta para [(illis.)] <cima> da mesa. Queres? É o costume. Primeiro desabotoa o vestido até à cintura, quase. Depois salta mostrando as pernas. Entretanto abotoará o vestido e atirá-las duas. Cala-te coisinha, cala-te. Já não se usa. Dantes ainda pegava. A gente sim, sim. Era uma maneira de se roer o tempo. Vá arranjar outras, deixa esta para quando fores ao estrangeiro. Até podes montar para por lá. Se calhas ainda ficas sendo da vanguarda daquelas bandas.

Leónia pende a boquilha, calma. Estica os braços muito esticadinhos, levanta-os um [(illis.)] coisito e descai as mãos para as dar ao Poeta.

“Querido Poeta!” Mais uma tirada. Imponente, cheia. A voz toca as paredes. Fura-as. A caliça espalha-se. Só isso.

Talvez eu fizesse bem em ir buscar a pá e limpasse os resquícios da voz de Leónia. Faz-me mal aos dentes ouvir o pisar dos sapatos na caliça vocal de Leónia.

C.C. estivera até agora sentado nos braços da poltrona. “Vou espreguiçar” sussurrou. Dito isto, lembrou-se de acrescentar “Vou lá dentro buscar um copo”.

Bina e os dentes de Leónia, o sorriso de Leónia. “Querido Poeta!”

Orlanda Amarílis

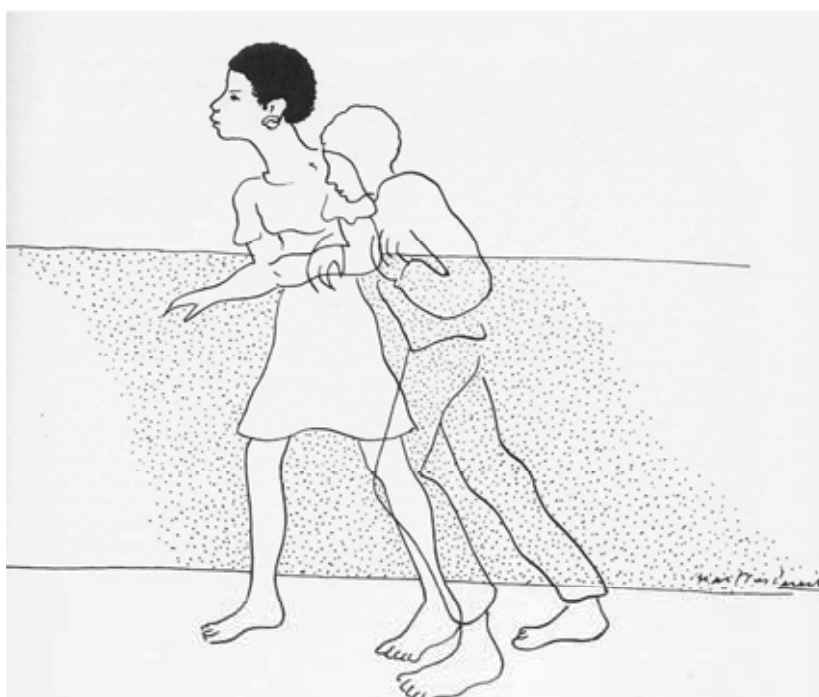
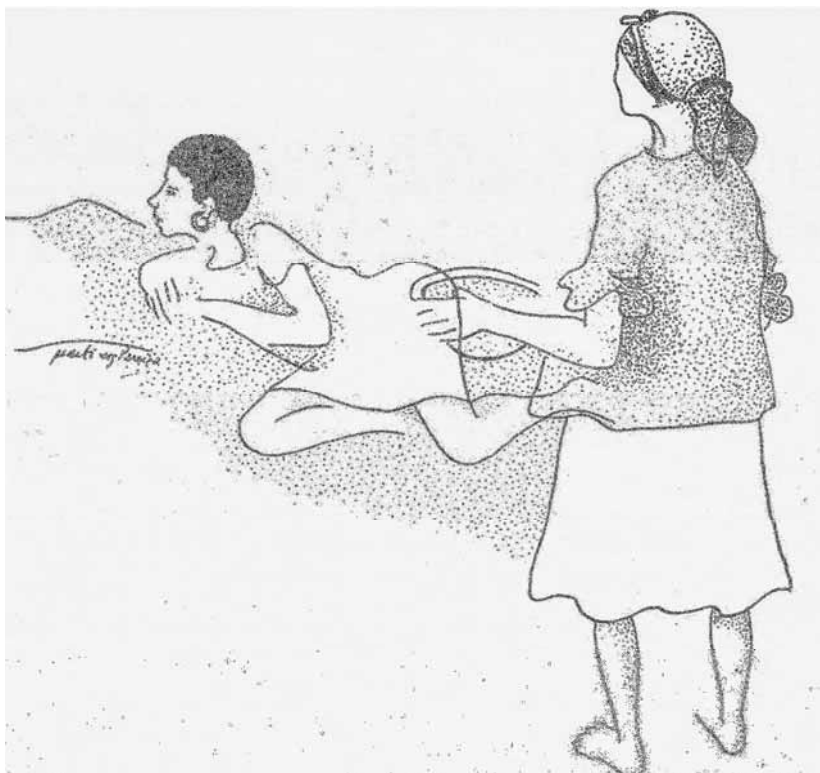
a grafia desenhada da escritora, pois assinada por ela; e em “Requiem”, edição impressa (1980-1982), propõe com o desaparecimento do espaço do manuscrito a desistência no processo de escritura pelo ato da personagem Bina em lançar ao lixo as folhas escritas. Há, portanto, incluso na obra amariliana aspectos que se relacionam à escritura literária e a partir deles a representação de um outro espaço, mesmo que abortado, na versão final do conto, de maneira implacável, por uma de suas personagens, convergindo assim, para o pensamento de que, naquela situação “zero”, nada poderia ser construído em termos de literatura.

A descolonização literária no grupo de Bina não aconteceu. A reunião *snob*, vem a confirmar uma elite comprometida com as nações hegemônicas, visto a presença das discussões sobre vanguardas, sobre estética burguesa, a presença de estrangeirismos flagrados no “sotaque gutural” de “ar estrangeirado”, no uso das várias línguas: “Língua estrangeira era com ela. Bastava abrir a boca e eis duas, três seguidas” (AMARÍLIS, 1982, p. 126). Assim, mesmo com a independência, o “grupo dos seis” do conto de Amarílis revela um discurso vazio, uma literatura zero. Da reunião infrutífera resta-nos salientar a banalidade do colóquio pautada na irresolução da questão da produção literária pós-independência. Assim concluímos que “Requiem” apresenta a não ruptura com os modelos eurocêntricos de cultura:

o eurocentrismo continuou influenciando a mentalidade das nações politicamente independentes com seus modelos culturais, especialmente pelo binarismo (literatura e oratura; línguas europeias e línguas indígenas, inscrições culturais europeias e cultura popular etc) (BONNICI, 2009, p. 272).

O vazio gerado pela mudança política afeta o grupo de escritores do qual Bina faz parte, implica na produção literária do pós-revolução, demonstrando a necessidade de criação de uma escrita em que se apliquem novos temas, novas situações e novas formas. O cântico fúnebre marca, dessa maneira, o sepultamento de determinada forma de conceber o texto literário, reclamando um ineditismo que faça com que o texto não se torne “frouxo” e “demagógico” (AMARÍLIS, 1982, p. 129).

5.5. Luísa filha de Nica



Ilustrações de Carlos Martins Pereira para o conto *Luísa filha de Nica*, Revista África, nº 1, 1978.

Um vento empurra-a para fora do seu chão,
para um espaço de ventona, de calhaus, de
vulcões mortos, de poeira redemoinhada.
Orlanda Amarílis

“Luísa filha de Nica” foi publicado em 1978, no primeiro número da *Revista África – Literatura, Arte e Cultura*, dirigida por Manuel Ferreira e idealizada por ele e pelo escritor angolano Luandino Vieira. Além do acréscimo de uma epígrafe, que como já dissemos anteriormente, reforça a ideia de unidade e elucida a respeito do conteúdo dos contos, a autora de *Casa dos Mestros* reformula algumas frases e modifica algumas palavras, além de incluir um parágrafo novo, que novamente vem a servir como fio que liga esta às outras histórias do livro. No que diz respeito às mudanças de palavras, no antigo texto publicado pela *África* em 1978, não temos no terceiro parágrafo a expressão vinda da língua cabo-verdiana, acrescida posteriormente no volume, que é *des casa* (dessa casa): “...vamos ficar tuberculosos cá dentro *des casa*” (AMARÍLIS, 1982, p. 31). O novo parágrafo que surge na edição do livro e que serve como instrumento de ligação dessas histórias destaca-se também pela inclusão do espaço marítimo e do isolamento do Ilhéu dos Pássaros: “o mar batia com ímpeto contra as rochas do Ilhéu dos Pássaros e escorria meloso pelas escarpas” (AMARÍLIS, 1992, p. 40).

O inexplicável nesse conto situa-se na passagem do espaço dos vivos para o espaço dos mortos. Luísa, filha de Nica, sai às ruas do Mindelo acompanhando Anton, primo tuberculoso de sua mãe. O fenômeno acontece no instante em que Luísa dá falta em Anton, e começa a procurá-lo pelas ruas, questionando-se a respeito de ser possível um homem no estado em que estava, que precisava de ajuda para andar, desaparecer assim, de repente, pensando que aquilo poderia ser “obra de feitiçaria” (AMARÍLIS, 1982, p. 38). A partir desse momento, Luísa caminha sem rumo, e a mutação espacial acontece:

Andou, andou. Cortou por vielas e caminhos. Já não era o Mindelo a sua terra. Já não eram as ruas da morada, de meninhas a saracotear com samatá de pele de cobra da Guiné e vestidos de cetim da casa dos indianos. Dondê mocinhos a venderem contrabando, cigarros de Gold Flake, bandejas de alumínio, chocolates de bordo de vapor, margarina da Argentina, carne do Norte tão sabe e também colchões furtados a bordo dum Noruega, dum sueca. Dondê latas de jam e queijos de Holanda? Que terra é esta donde só se vê grama e uns pedrona e ela escorre por um funil tão estreitinho, nem uma lagarta de feijão poderia lá passar?

A percepção de estar em outro lugar, faz com que Luísa abandone o seu tempo histórico, na cidade do Mindelo, com toda a descrição das feiras de rua mencionadas, características dos contrabandos de produtos importados que enchem os mercados numa mistura quase cosmopolita. Luísa passa a habitar um espaço outro, um tempo sem tempo, em que seus passos podiam medir o tamanho de um dia:

Um vento empurra-a para fora de seu chão, para um espaço de ventona, de calhaus, de vulcões mortos, de poeira redemoinhada. Tapou o nariz com as duas mãos e caminhou de cabeça inclinada, corpo em arco, contra a tempestade sem chuva, sem trovões ou relâmpagos. E esse desfragar de rochas desfeitas em pedregulhos sempre atrás dela. E ela sempre a fugir e as pedras aos saltos, em passadas certas e fragorosas. São passos de canelinha. Canelinha é tão leve e tão corpo uno de pernas, braços, cabelos, um todo canelinha, tibia ou perónio, tanto faz, é sempre canelinha. Luísa dava passadas no ar, as pernas afastadas por treino olímpico tocavam correctamente o chão. Podia competir com canelinha. Cada passada tinha o tamanho de um dia (AMARÍLIS, 1982, p. 39).

Esse espaço de pedras, de canelinhas⁷⁵, de vento é o espaço do fantástico, das mutações espaciais e corporais, no qual Luísa aposta corrida com um ser sobrenatural, uma leve estrutura de ossos, que pode fazer com que uma passada tenha o tamanho de um dia. A referência espacial, toda ela intrincada no parágrafo acima, agrupa-se na palavra “tamanho”, substituindo duração, conseqüentemente deslocando uma qualidade espacial para qualificar o tempo. Dentro do espaço em que Luísa fora empurrada pelo vento, não há a noção de tempo como o concebemos na realidade empírica, e sim a substituição do tempo histórico por um tempo próprio dos fenômenos sobrenaturais:

O objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a verdade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos. Como afirma Rosalba Campra, “a noção de fronteira, de limite intransponível para o ser humano, se apresenta como preliminar ao fantástico. Uma vez estabelecida a existência de dois estatutos de realidade, a atuação do fantástico consiste na transgressão desse limite”. Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo (ROAS, 2014, p. 134-135).

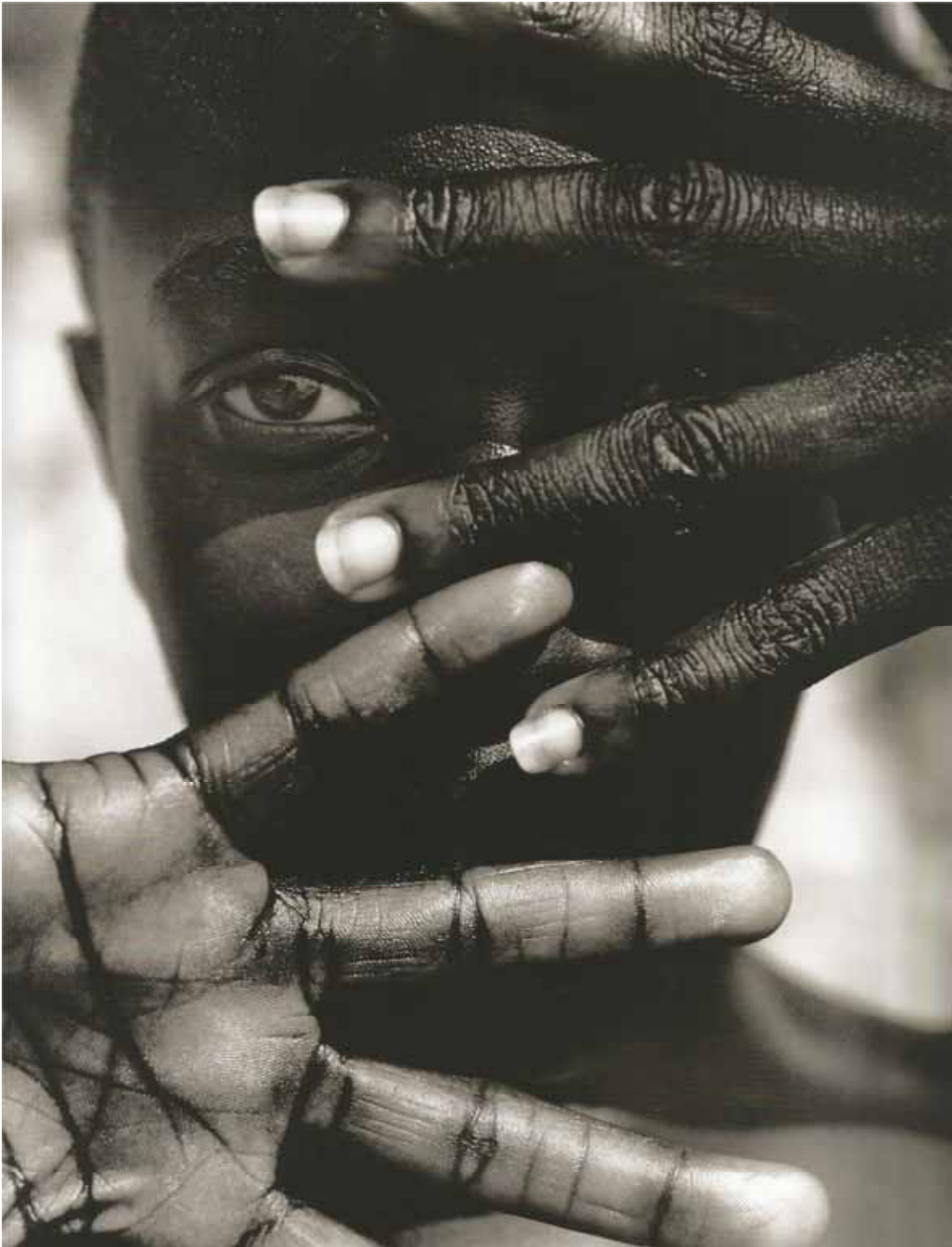
⁷⁵ Ser muito magro, de uma única metade (só ossos), que corre sempre em linha reta para não se desconjuntar. Definição dada por Manuel Brito Semedo na revista *Esquina do Tempo*, no artigo “As Esquinas das Estórias”, 2010.

Esse outro espaço-tempo assegura a Luísa o encontro consigo mesma: “Ouves Luísa? Eu-Luísa, tu-Luísa, deixa as gargalhadas pródigas e despacha-te. Despacho-me Eu-tu-Luísa vamos” (AMARÍLIS, 1982, p. 40). Luísa vai de encontro à morte, reconhece o tocar da trombeta e sabe que se ela tocar pela última vez, os portões fechar-se-ão para sempre. Apesar de correr, voar, ela não consegue chegar aos portões a tempo de entrar, bate contra eles, grita, uiva, mas eles já estão fechados. Nesse momento Luísa é encontrada à porta da sua casa pela mãe, que a recolhe. Percebemos então, pela conversa de Nica, mãe de Luísa com a prima Tatóia, que Luísa sempre esteve entre dois mundos, viveu desde o nascimento num espaço-limite: “Mas eu sabia, Tatóia, e tu também sabes, Anton, nosso primo de Santo Antão, lá da Ribeira de Paul, morreu dias-há no mundo, nem Luísa ainda tinha nascido” (AMARÍLIS, 1982, p. 43).

Ao explorar esses limites em suas narrativas, Orlanda constrói um discurso que dá medo, de acordo com o que podemos averiguar na entrevista que a contista concedeu a professora Ana Maria Martinho: “Alguns dos meus alunos ficam muito impressionados e reagem com inquietação. As suas histórias criam um nível de percepção muito forte, algumas pessoas sentem dificuldades em aceder aos mundos que cria”, a que a entrevistada responde: “Mas são verdadeiros. Existe-se de outro modo. Quando deixamos de poder comunicar necessitamos de quem nos ajude a chegar aos outros” (MARTINHO, 2001, p. 186).

Ainda a respeito das transgressões da realidade em sua obra, Amarílis revela em outra entrevista que “há, por exemplo, um conto em que aparecem bolinhas de terra em cima de uma moça numa casa, mas aquilo era coisa que se contava em casa do avô do Nuno Miranda. Não sei se é verdade, mas o povo contava e aí me veio o sininho” (SPÍNOLA, 2004, p. 263-264). E é dessa forma que a autora encerra o conto “Luísa filha de Nica”, traz para a literatura aquelas histórias ouvidas na infância, retiradas da oralidade cabo-verdiana: “Bolinhas de terra atiradas contra a parede, desfaziam-se espalhando-se pelo chão. A colcha estava toda pintada. Pareciam espirros de lama” (AMARÍLIS, 1982, p. 44). Consequentemente, as transgressões que aparecem na narrativa de “Luísa filha de Nica”, dão medo porque “o problema essencial é que a bolinha é uma coisa que está ali, diante dos olhos do personagem (e diante dos nossos)” (ROAS, 2014, p. 137).

5.6. Josefa de Santa Maria e Thonon-les-Bains



Nella with hands, São Vicente/ Cabo Verde, 2013. Joe Wuerfel

Pedi hoje ao escravo forro que nunca nos quis deixar para me escrever mais esta carta. Sinto em meu coração que vai ser a última.

A escrita do espaço geográfico e do corpo híbrido do cabo-verdiano, criado na obra amariliana, esvaece-se no conto “Josefa de Santa Maria”. Em comparação com os demais contos publicados em seus três livros, bem como aqueles dispersos em Antologias e Revistas, “Josefa” fala-nos dos tempos dos primórdios coloniais, sob a perspectiva de uma mulher portuguesa, algarvia. Em todo o conto a História presentifica-se de tal modo que podemos garantir que se trata de uma espécie de conto-histórico. Contudo, essa não seria a única novidade presente na escrita de “Josefa”, visto que o conto é estruturado em forma de cartas, tendo como referente a própria Josefa, que firma-se em Cabo Verde e o destinatário, a sua irmã freira que se encontra em Portugal.

“Josefa de Santa Maria nas ilhas de Cabo Verde achadas pelo piloto Diogo Gomes pelo genovês Antoniotto Usodimare, companheiro de Cadamosto no ano de 1460”, é o conto que abre a seção de narrativas do livro *Onde o Mar Acaba – Antologia de Poesia e Prosa sobre as Descobertas*, sob a organização de Ana Haterly, então vice-presidente do P.E.N. Clube Português, no ano de 1991. Na mesma antologia, constam contos de Agustina Bessa-Luís, Mário de Carvalho, Hélia Correia, Maria Velho da Costa, Manuel Ferreira, Wanda Ramos, Urbano Tavares Rodrigues entre outros.

Pelas características que apresenta, “Josefa” pode ser definido como um conto-histórico-epistolar. Consta de três cartas de Josefa de Santa Maria a sua irmã, uma freira residente em Portugal. Josefa descreve à irmã as condições de vida no Cabo Verde de 16... (assim, imprecisamente indicado pelas reticências escreve a data das cartas “no ano da Graça de 16...”), onde a narradora é Josefa e após a leitura das três cartas narradas por ela, surpreende-nos um narrador em terceira pessoa, que fecha o conto com a frase: “Esta é a verdadeira história de Josefa de Sta Maria e de sua irmã freira” (AMARÍLIS, 1991, p. 53).

O mesmo conto foi publicado na revista *Oceanos*, em abril de 1992, também como parte das comemorações dos descobrimentos portugueses. No entanto, Amarílis não enaltece os descobrimentos, mas com crua sinceridade, engendra-nos em uma narrativa que denuncia as péssimas condições dos próprios colonos, no caso específico, das mulheres brancas da corte portuguesa que se deslocavam até as terras de Cabo Verde em função da colonização, não deixando de pontuar com agudo senso crítico as relações entre brancos, negros e mulatos, evidenciando a criação do povo cabo-verdiano. As cartas de Josefa são escritas como eram escritas as cartas naquele tempo,

com linguajar adequado, com construções frasais semelhantes às vistas nas cartas dos séculos XV e XVI, a começar pelo longo título, que aqui preferimos sintetizar.

A reprodução do epistolário quinhentista foi realizada por Orlanda de modo a salientar o ponto de vista de uma mulher. É Josefa quem escreve a irmã, da qual não obtemos respostas, o que é explicado posteriormente pelo narrador: “As duas últimas cartas foram levadas para o reino pelo Bispo que as encontrou entre muitas outras de muita gente, atadas e guardadas numa caixa de folha de estanho” (AMARÍLIS, 1991, p. 53).

Josefa de Santa Maria é uma narrativa que descreve o cotidiano de uma mulher da corte portuguesa, branca e casada com um funcionário reinol. Nota-se que não há nesse conto a presença do fantástico. O conto pretende aproximar o leitor à mulher daquela época por meio do gênero epistolar, recheado de descrições de situações e ambientes, como também de citação de nomes que são instrumentos definitivamente importantes para conceder um caráter muito realístico às cartas, mas não deixando de ter a marca registrada da autora, que é sem dúvida a exploração da situação desafortunada da mulher seja ela cabo-verdiana ou portuguesa.

Em entrevista a Danny Spínola, Orlanda Amarílis fala sobre o conto, também como uma forma de lenda que era contada oralmente em cabo-verde, a qual ela ouvira quando era criança:

Então aqueles contos do Josefa de Santa Maria passado no século XVI, XVII, foi uma conversa que eu ouvi, qualquer coisa lá do Tarrafal, e deu-me uma ideia. Espera lá! E fui escrever a história do Josefa de Santa Maria passada na ilha do Fogo. E era propósito porque, como sabe, quando Filipe de Espanha esteve aqui e foi elevado (coroad?) Filipe I de Portugal, na ilha do Fogo, quando chegara um barco qualquer que eles lá desembarcaram toda a gente, fecharam as portas e as janelas porque não queriam Filipe. Engraçado Cabo Verde tão longe, mas tão cedo a despertar para as coisas mais perenes da vida. Aquilo, o que é que tinha a ver com Cabo Verde lá longe, saber do Filipe ou não? Mas reagiram assim (SPÍNOLA, 2004, p. 262).

O conto revela uma mulher integrada ao seu tempo e aos acontecimentos políticos, sociais, econômicos, religiosos, ocorridos em Cabo Verde dos seiscentos. Por isso, achamos necessário, por se tratar de um conto muito pouco estudado da autora, apresentar uma análise que aproxime as falas de Josefa à História Cabo-Verdiana. Para tanto, usaremos como recurso válido o livro de Antonio Carreira sobre a formação e a

extinção da sociedade escravocrata em Cabo Verde, que vai de 1460 a 1878, para comparar as situações históricas e a sua ficcionalização, referindo-nos ao ano de 16...

As cartas que compõem o conto, não são escritas pelas mãos de Josefa, e sim pelo seu escravo forro. Era comum que o escravo forro fosse alfabetizado mediante a catequese, e após a alfabetização na língua portuguesa, eram infiltrados como intérpretes nas operações comerciais. Falavam também o crioulo, o que facilitava as negociações entre os portugueses e os traficantes de escravos na Guiné, muitas vezes esses mesmos “pretos-forros” eram mandados aos locais da transação:

Nos começos de 1600 desaparecera em Santiago um dos principais óbices que se deparavam aos missionários e tantas vezes referidos: o meio prático de comunicação para a catequese, o baptismo, etc. – a língua. Passara a haver facilidade em recrutar intérpretes. Disse-o se depreende, portanto, que o crioulo tinha na altura apreciável expressão em Santiago. Os “homens baços” ou os “homens pardos” e os “pretos-forros”, todos cristãos, de cultura portuguesa e, logicamente, falando o crioulo, foram os grandes elementos de difusão desta língua – os elos entre o reinol, que se expressava num português incompreensível para os escravos boçais. Eram eles os línguas, os chalonas, ou seja, os intérpretes. Os “homens pardos” (os mulatos) e os “pretos-forros” (os alforriados), (...) mandados para os rios da Guiné negociar, souberam transmitir a cultura portuguesa, na medida em que a assimilaram, e o crioulo (...) Almada é quem dá a notícia ao tratar dos Beafares do rio Grande de Buba: “entre estes negros andam muitos que sabem falar a nossa língua portuguesa, e andam vestidos ao nosso modo (CARREIRA, 2000, p. 318).

O testemunho verificado na carta régia de 11 de Junho de 1607, pelo Padre Manuel de Almeida, missionário em Santiago, reproduzida por Carreira, coincide com o que Josefa relata em várias menções ao seu escravo forro que era o encarregado de escrever as cartas:

Quem me escreveu esta missiva cheia de tristeza por estar nesta terra foi um escravo forro a nosso serviço. Parece-me cansado e a tinta está a quase no fundo do tinteiro e já tem algumas borras. Esta missiva foi acabada de escrever aqui da ilha de Santiago” (...) Querida e saudosa irmã do meu coração, pedi hoje ao escravo forro que nunca nos quis deixar para me escrever mais esta carta (AMARÍLIS, 1991, p. 49).

Essas cartas não se encaixam, porém, nos temas tratados pelas mulheres no espaço epistolar do século XV até o século XIX: em sua maioria tratam de assuntos familiares e domésticos, poucas vezes falam sobre política: “Las mujeres son, en cierto

modo, las secretarias de la familia (...) accidentalmente se tocan asuntos de política en esta correspondencia privada que en su mayor parte ha desaparecido” (PERROT, 2001, p. 76). Josefa inverte essa ordem, e discute o tempo todo sobre política.

Josefa aponta na primeira carta destinada a sua irmã, os processos de miscigenação dos povos português e africano no arquipélago, informando-a sobre as etnias que ali se mesclavam numa minuciosa descrição, que se assemelha muito àquelas encontradas nas cartas dos descobrimentos. A focalização das descrições é a do colonizador, há, portanto, enunciados pautados na hierarquia e superioridade europeia. Contudo, essa focalização desloca-se do comum vigente naquela época, quando revela a mulher imbricada nas questões políticas, sociais, econômicas, religiosas e antropológicas daquele mundo que estava sendo descoberto por ela, de acordo com seus pontos de vista e suas percepções da nova realidade que surgia à sua frente e transformava a sua vida:

Temos a nosso serviço muitos negros trazidos da Guiné e ainda há os jalofos que em tempos passados andaram de guerra com os falupes mas não lhes compreendemos a fala nem eles a nós. E minha saudosa irmã é que eles também não entendem a nossa fala nem a dos outros negros vindos do Senegal e de outras paragens nem nós a algarviada de nenhum. E temos de os preparar para serem batizados mas ninguém sabe como os expurgar dos pecados antes de se tornarem cristãos porque eles irmã amada são gente sem fé e de muitos pecados. Acreditam em artes do demo e fazem bruxaria com pele de rato ossos de defunto e cabelo de velha. A sua cor é de tição ardido onde se botou água de riba. E os olhos metem-nos medo. Mas são apaziguados e não têm azos de ruindade. Também temos muita gente nossa do Alentejo e do Algarve (AMARÍLIS, 1991, p. 48).

De acordo com António Carreira, baseado nas cartas régias do século XV, sobre a colonização em Cabo Verde, foram mandados para as ilhas casais do Algarve e do Alentejo, negros da Guiné de etnias variadas (Sèrères, Lêbús, Fulos) mas, majoritariamente, jalofos e falupos:

Aceitando até melhor prova as referidas notícias de resto confirmadas na carta Régia de 1472, o povoamento de Santiago e do Fogo foi iniciado com brancos, nobres e plebeus, degredados e escravos pretos, estes vindos da “terra firme defronte das ilhas de Cabo Verde” (...) Vejamos o que nos diz Lopes de Lima (...) “Para povoar as duas ilhas (S. Thiago e Fogo) mandou o Infante D. Fernando [...] no ano de 1461 casaes do Algarve em companhia do descobridor António de Nolle, Diniz Eanes, e Ayres Tinoco, primeiros donatários, os quais valendo-se do exclusivo, que lhês fora conferido, resgataram em Guiné grande número de escravos

para o arroteamento das terras: daqui se originaram logo as três espécies de castas, que há no paiz; - brancos, descendência pura de gente Europêa; pretos, descendência pura das alianças dos escravos de Guiné, promovida por seus senhores em seu proveito próprio, e mulatos, descendência cruzada dos brancos da Europa com as negras da Guiné; e esta última casta aumentou quando começaram no século 16º a ser mandados para o arquipélago degredados a cumprir sentença”. O Anónimo refere-se a “famílias nobres” apoiadas em privilégios concedidos pelo rei; Feijó a gente do “Alentejo e do Algarve”; e Lopes de Lima a “casaes do Algarve” (CARREIRA, 2000, p. 283).

A questão religiosa trabalhada no conto, verificada pela imposição do catolicismo aos negros-escravos como uma maneira de “expurgar” as suas próprias práticas religiosas, pois consideradas “bruxarias”, é colocada em cena pela prática do batismo. Tal prática, de acordo com Carreira, foi responsável por inúmeras estratégias para que se fosse possível dar o batismo a um grande número de escravos de uma única vez, a fim de, por meio da catequese, fazer com que os escravos aprendessem alguns “rudimentos da língua portuguesa” (CARREIRA, 2000, p. 267):

Para esse fim começou-se pela catequese, pois assim tinha-se o *chalona* e fazia-se o cristão. A regra era, pois, baptizar em cerimónias colectivas, os escravos trazidos da costa, e individualmente os nascidos em Santiago. Traziam-nos logo para a comunidade cristã, pelo menos teoricamente. A ladinização (e nela fazemos, por vezes, compreender a cristianização) constituía tarefa exclusiva dos missionários. O preço do escravo ladino era superior ao do escravo boçal. E isso tinha interesse (*Idem*).

A presença do escravo forro de Josefa, que mesmo liberto mantém-se junto dela, justifica-se também pela história. A prática da alforria associa-se a um “prazo de validade” do escravo, para evitar que os seus senhores lhes consumam “até os ossos”, como também a uma maneira de lhes forçarem uma atitude mais branda quanto ao tratamento dado a seus senhores:

A experiência – escreve o Padre Barreira – me tem mostrado que nem na ilha [de Santiago] nem cá [Serra Leoa] podemos viver sem escravos. E assim sou forçado a comprar alguns, mas sou de parecer, se V.R. o houver assim por bem, que aos que compramos limitemos alguns anos em que nos sirvam, e lhe declaremos, que se naqueles anos nos servirem bem, acabados eles lhe daremos carta de alforria. E que não nos servindo bem, ou fazendo o que não devem, os venderemos. Digo isto, porque fazendo desta maneira, teremos razão de escrúpulo, e seremos melhor servidos. E como se vai usando nestas partes os senhores forrarem os

escravos que os servem bem, não terão razão de dizer, o que alguns escravos nossos diziam em Angola, que nos haviam de servir deles até lhes consumir os ossos (CARREIRA, 2000, p. 263).

Ao lado da necessidade do batismo para expurgar o mal – não porque os negros africanos eram “de muitos pecados”, mas porque se fazia urgente o ensino da língua portuguesa para as negociações comerciais – Josefa coloca em evidência o pecado cometido pela própria igreja. Ela relata a sua irmã, apoiada nas ações do próprio marido contra o bispo – “também o ouvidor tem recebido algumas cartas régias (...) meu amado esposo leu-me uma” (AMARÍLIS, 1991, p. 49) – de que ele não cumpre os seus votos celibatários. Mas, para além de denunciar os desvios de conduta do Bispo quanto ao seu papel religioso, delata a existência da corrupção, pois encobrindo a sua paternidade, o Bispo manteria seu cargo e garantiria o benefício aos dois filhos:

O senhor meu esposo também enviou uma queixa contra o Bispo por este querer deixar por sua morte a cônica aos sobrinhos. Não é justo roubar a coroa assim desta maneira. E o Bispo diz que o excomunga se ele enviar a queixa. Estes sobrinhos são filhos do Bispo. Anda amancebado com a filha de um cavaleiro agora corregedor de nome Pêro Gonçalves e da qual tem dois filhos a quem quer deixar boas courelas e rendimentos (AMARÍLIS, 1991, p. 52).

Outro aspecto relevante das cartas de Josefa está na atuação dos corsários, responsáveis muitas vezes pela fuga dos escravos e determinavam também o tipo de povoamento das ilhas. Iniciados algumas décadas após a descoberta das ilhas cabo-verdianas, os ataques de corsários franceses, ingleses e holandeses visavam o roubo das “mercadorias essenciais ao escambo, e de géneros alimentícios para o abastecimentos de navios, e dos próprios escravos”, e quando não localizavam os navios, passavam às pilhagens “nos pequenos e indefesos povoados” (CARREIRA, 2000, p. 321). No testemunho de julho de 1655, um padre chamado Barcelos registra a ação de um desses corsários, referente à pilhagem, na ilha de S. Filipe:

A partir da primeira metade do século XVII as ameaças partem de castelhanos e holandeses, tentando tomar posse de Santiago (...) “Em julho de 1655 – escreve Padre Barcelos – aportou à Ilha do Fogo uma nau holandesa, guiada por portugueses, que saqueou a vila de S. Filipe durante quatro dias, aprisionando mulheres, crianças e o vigário da matriz, sendo todos resgatados a troco de muitas fazendas. Quebraram e profanaram as imagens da igreja, e roubaram o ouro, pratas, ornamentos e sinos (...) A guerra de corso e a pirataria prejudicaram seriamente o comércio e o povoamento das ilhas de Cabo Verde e,

concorreram, em parte, para tornar a vida insegura no litoral. Por outro lado, todo este conjunto de factores influi decisivamente na criação de um tipo de povoamento de características curiosas, em particular na ilha de Santiago. Os escravos, por seu lado, aproveitavam-se dos alertas provocados pela aproximação ou chegada dos navios piratas, para fugir para os montes de onde muitos não voltavam mais. Passavam a viver em liberdade, alcandorados nos penhascos ou escondidos nos vales mais isolados, em muitos recantos das ilhas (CARREIRA, 2000, p. 327-329).

Na segunda carta endereçada à irmã, Josefa relata a ação dos corsários em Praia, ressaltando que o padre da paróquia local estava ensinando à população como se defender dos ataques dos holandeses e castelhanos, fazendo assim, com que estabeleçamos uma data mais precisa para a sua escrita, que, de acordo com Carreira verifica-se no recrudescimento dos ataques a partir da segunda metade do século XVII, com a inclusão dos castelhanos na lista dos povos estrangeiros que praticavam os roubos. Assim, descreve Josefa um desses assaltos:

O que nos aflige mais e deixa desassossegados são os corsários. São flibusteiros do estrangeiro que assaltam as terras para roubar escravos (...) estávamos nós no convés assentadas em banquinhos a saborear a tisana com biscoitinhos quando um dos escravos o mais atilado deles todos viu os estrangeiros a desafogarem a cordoalha e a içarem a âncora. Começou então a bradar que iam levantar ferro e tornar-nos cativos e o senhor bispo chamou-os de filhos de bersebu e donde corremos para o nosso batel com os homens a remar e a fugir (...) A cerca de seis meses e tanto houve combates entre essa gente de má fé que nos quer roubar e os da capitania e ainda um bombardeamento da vila da Praia. Ao tempo estávamos em recato no lugar de Picos sítio mais légua menos légua a umas três da vila de Praia (AMARÍLIS, 1991, p. 49).

Ao final do conto, é-nos apresentado um narrador extradiegético e heterodiegético para encerrar a história e explicar o destino das cartas e das duas correspondentes. Josefa é assassinada por suspeitarem que estivesse tendo um caso com seu escravo-forro “Josefa de Santa Maria foi apunhalada numa noite. Ficou sepultada num ermo (...) o bispo não a quis no cemitério por causa dos sussurros de que ela andava de amores com o escravo forro. Este foi enforcado” (AMARÍLIS, 1991, p. 53). A sua irmã freira recebeu as últimas duas cartas de Josefa das mãos do próprio bispo, que a convidou para ir a Goa, converter outros pagãos. A freira lança-se na empreitada e acaba grávida. Descoberta pela Madre Superiora, esta a condena à forca. A irmã de Josefa morre enforcada em um pelourinho.

O último parágrafo do conto ilumina a ação desafiadora e contestadora, por isso revolucionária de Orlanda, ao oferecer como texto de homenagem e comemoração às

grandes navegações portuguesas, um texto que denuncia vigorosamente toda a história daí decorrente, afirmando com as páginas de Josefa, que a mulher, mesmo branca e “da alta fidalguia” portuguesa, não teve voz e, portanto, não tem espaço na história que se comemora:

Esta é a verdadeira história de Josefa de Sta Maria e de sua irmã freira, ambas filhas de alta fidalguia do Reino de Portugal e dos Algarves, d’Aquém e d’Além-Mar em África que foi de Sua Majestade que também foi Rei de Goa, Ormuz e Malaca (AMARÍLIS, 1991, p. 53).

Amarílis expõe, portanto, a hegemonia do homem branco, do poder paternalista que se instaura em Cabo Verde naqueles séculos de descoberta e dominação. A contista repete essa dominação em quase todas as suas narrativas, desde “Josefa de Santa Maria” até “Maira da Luz”. O tema da situação mulher e da sua pertença a um lugar-nenhum é um dos temas que ligam todas as narrativas escritas por ela. A esmagadora força do paternalismo, porém, é desmascarada e exposta de maneira que relativiza as comemorações a que a antologia *Onde o Mar Acaba* e a *Revista Oceanos* tendem fazer jus, pois faz refletir com a “chave de ouro”: esta é a verdadeira história das mulheres que vagaram pelos domínios portugueses. Nos finais do século XX, o que há para comemorar daquilo que subjugou a mulher por tantos séculos? Certamente esta é a pergunta que Orlanda insere na antologia. Ela comemora, mas de uma maneira revolucionária.

Revolucionária porque a concepção do espaço é histórica e é histórica o não-pertencimento da mulher nesse espaço. Tanto em Portugal como em Cabo Verde, tanto a mulher portuguesa quanto a cabo-verdiana não pertencem a esses espaços de descobrimentos, não há nada que as preserve, não há leis que as acolham e que impeça seus assassínios abundantes. A mulher no mundo ocidental-cristão, precisamente no mundo luso, não encontra um espaço para si, ela é jogada para fora dos espaços, ela é a “margem sempre presente” (MATA & PADILHA, 2007, p. 11).

Assim, Orlanda faz com que percebamos o não-lugar a que as mulheres pertenciam na história quando coloca em seu texto uma mulher que percebe tudo à sua volta, compreende as engrenagens políticas que regem o mundo daqueles homens, mas a sua voz não tem lugar nele, pois ele é exclusivamente masculino. No entanto, a escritora reverte esse posicionamento ao introduzir nas cartas a frase “Segundo o meu pensamento” (AMARÍLIS, 1991, p. 50). Ou seja, a mulher pensou a história, só não a

escreveu porque precisou de intermediários masculinos, alfabetizados, como o marido, que lia as cartas régias e o negro forro que escrevia as cartas para sua irmã. Mas ela apropriava-se dos conteúdos das cartas régias e ditava o seu próprio pensamento ao escravo. Assim, problematiza também a instrução escolar da mulher ao longo dos séculos:

A maneira como foi pensada pelo colonialismo a instrução escolar serviu também para afastar as mulheres do conhecimento escrito, confiando ao masculino a tarefa indispensável da escrita. Foi necessário criar uma frente unida, masculina e feminina, para conseguir alargar ao género feminino as possibilidades de um conhecimento cada vez mais alargado, cujos efeitos podemos analisar compulsando as antologias que se encarregaram de concentrar os passos mais afirmativos dessa criação (MATA & PADILHA, 2007, p. 11).

Ao notarmos que quem lê é o esposo e quem escreve é o escravo-forro ocorremos que a necessidade de um intermediário para expressar suas ideias vem dessa instrução escolar do colonialismo: ela não é alfabetizada. Não há como Josefa existir sem o intermédio de um homem. Desse modo, para intensificar a compreensão dos assassinatos de mulheres retratada nos contos amarilianos, recorreremos à outra narrativa, intitulada “Thonon-les-Bains”, que pertence ao livro de contos *Ilhéu dos Pássaros*, 1982.

O conto discorre sobre o exílio de Gabriel e Piedade, filhos de Nha’Ana, residente em Cabo Verde. Ambos emigraram para a França, para trabalhar em uma cidade na fronteira com a Suíça, chamada “Thonon-les-Bains”. Já adaptada à vida na Europa, Piedade conhece Jean com quem pretendia se casar em breve, o que prometia a Nha’Ana um futuro melhor, apesar de ter que sair das ilhas, pois ela também passaria a viver em Thonon. No entanto, Piedade é brutalmente assassinada por Jean, devido a um ciúme descontrolado do francês quando a viu dançando a *morna* junto de um conterrâneo dela em uma festa. Gabriel, inconformado com o assassinato e com sua expulsão e de seus amigos cabo-verdianos da França, volta a Cabo Verde com ideias de vingança.

O tema da morte na literatura cabo-verdiana é frequente, constituindo assim, uma fonte de abordagem sobre a literatura ficcional, que pode ser desdobrado por “tipos” de morte. A relação do povo ilhéu com a morte advém das condições naturais das ilhas, unida a uma terrível administração colonial, que as relegou ao acaso e à espoliação de 5 séculos. Os fenômenos naturais que devassam Cabo Verde são as secas

e as chuvas torrenciais que influenciam diretamente na agricultura e pecuária, tornando a vida impossível e cravando no pensamento do povo a necessidade de ir e a vontade de ficar, nas palavras de Manuel Ferreira “querer-partir-e-ter-de-ficar-ou-ter-de-ficar-querendo-partir” (FERREIRA, 1962, p. 323). Nesse contexto, o da dicotomia entre partir ou ficar, o cabo-verdiano reveste sua existência de ambiguidade, resultando na melancolia e na tristeza que a arte revela: tanto a *morna*, canção popular do país, como em toda a literatura, esses sentimentos são a tônica.

Conforme afirma Margarida Fernandes, a morte no conto “Thonon-les-Bains” compreende, de acordo com a antropologia, num paralelismo entre ficção e realidade, a sistematização das organizações “das práticas culturais relacionadas com a morte em Cabo Verde” (FERNANDES, 2004, p. 18). Detalhes do funeral de Piedade são expostos de maneira que é possível verificar na realidade os mesmo procedimentos e preocupações com o corpo dos mortos. Dessa forma, mesmo no exterior, na “terra longe”, Gabriel trata do funeral da irmã nos moldes e costumes cabo-verdianos:

Começou a falar do enterro. Foi tudo muito bonito, mãe Ana. Gente foi alugar uma câmara ardente. Eu e Mochinho vimos umas quatro e escolhemos uma toda forrada de pano branco e dourado. Não tivemos trabalho nenhum, foi só fala na agência. Põem flores, põem música e tudo. Falecida esteve dois dias na câmara ardente. Gente pagou tudo, tudo, aquecimento, chá e bolo para os convidados, tudo, tudo. Foi tudo muito bonito. Tínhamos cadeiras estofadas para toda a gente e brandy para quem quisesse”. Mãe Ana ficou mais confortada. Ao menos sua filha tivera um funeral condigno.
(AMARÍLIS, 1982, p. 25-26).

A morte em “terra longe” é considerada uma “má morte”, pois os cabo-verdianos têm sempre o desejo de morrer em sua terra. A “notícia da morte de alguém que esteja longe da terra obriga ao cumprimento de regras de nojo e de luto. A esteira é armada, as visitas de pêsames ocorrem normalmente” (FERNANDES, 2004, p. 93). E assim acontece na casa de Nh’Ana:

As cadeiras estavam dispostas ao longo da parede em toda a roda da sala. Numa mesa encostada á parede havia um crucifixo e uma lamparina acesa. Tinha passado o período do nojo, mas Nh’Ana quisera esperar o Gabriel para depois desmanchar o altar (AMARÍLIS, 1982, p. 25).

Apesar de apaziguar os efeitos da morte cumprindo todos os rituais necessários, com um enterro condigno, sabe-se que a memória, uma espécie de eternidade, fará com que o morto permaneça em qualquer lugar e em qualquer tempo:

O cadáver que vestimos, aproximando o mais possível da aparência normal, apagando-lhe as desgraças da enfermidade, na imobilidade tão tranquila e tão segura que é a dele, sabemos, porém, que não repousa. O lugar que ocupa é preparado por ele, deteriora-se com ele e, nessa dissolução, ataca, mesmo para nós que ficamos, a possibilidade de uma permanência. Sabe-se que, “num certo momento”, a potência da morte faz com que ela não se mantenha mais no belo lugar que lhe atribuíram. O cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa (BLANCHOT, 2011, p.284).

Apesar de não ter participado do velório da filha e tido a oportunidade de enterrá-la em sua terra natal, Nh’Ana guarda a imagem de Piedade no mar, além do ilhéu dos Pássaros: “Piedade já iria além do ilhéu dos Pássaros quase a atravessar o canal. Nh’Ana, chorosa, nunca pensara vir a ter uma saudade assim da filha” (AMARÍLIS, 1982, p. 14). Já Gabriel, que presenciou o momento da morte de Piedade, guardava outra lembrança da irmã, via-a com todas as marcas da violência incrustadas em seu corpo:

Na carta ele nem tivera coragem de contar como tinha sido aquela desgraça toda. O sangue ainda quente, com espuma, a correr em fio pelo corredor deixara-o enjoado dias e dias. Os olhos muito abertos da irmã, o pescoço cortado com malvadez de lado a lado, toda descomposta, a imagem dessa noite perseguia-o, perseguia-o de tal forma que nem sabia como conseguiu aguentar tudo até ao fim (AMARÍLIS, 1982, p. 25).

O assassinato, de acordo com Paul Ricoeur, é a morte violenta que “não se deixa domar facilmente”, pois o que ela revela da “simples desapareção, da partida, da cessação de existir que a morte dos próximos não diz, é a marca do nada, pelo viés do aniquilamento visado” (RICOEUR, 2012, p. 371). Essa morte visada de que fala Ricoeur é formulada pelo medo, mas não o medo do nada, do mistério, e sim o medo do outro, da violência a que o outro pode me submeter.

Como consequência de toda a situação experienciada por Gabriel, a vingança se impôs como forma de eliminar o outro ameaçador, matando com ele o medo. É também, uma maneira de restituir a dignidade de sua família e a justiça pela morte de sua irmã.

Nesse íterim entre programar a vingança e refletir sobre todo o horror vivido, Gabriel depara-se com um momento que marca o maior grau de simbologia presente na narrativa, pois é nas manifestações populares das comemorações do dia de Santa Cruz, que Gabriel vê através da janela, no balançar do barco improvisado para a encenação de rua, a simulação do homem no mar, a sua própria condição:

Na rua tocavam tambor. Era dia de Santa Cruz. Gabriel levantou-se e foi até a janela. Uma mole de gente seguia atrás de um homem enfiado num pequeno quadrado feito num navio de madeira. Segurava o barco pela cintura saltitava com pequenos passos, balançando o navio, todo enfeitado com bandeirinhas, para um lado, para o outro. Os paus repenicavam com alegria e o barco balançava-se todo (AMARÍLIS, 1982, p. 27).

A alegoria marcada pela encenação na rua dos movimentos do balançar do navio pelas ondas do mar simboliza a situação de indefinição frente ao destino imposto aos cabo-verdianos que é a emigração, o exílio e toda sorte de acontecimentos que daí decorrem que no caso de Piedade, teve o pior desfecho possível. Desse modo, o mar é caminho aberto para o homem na sua busca pela sobrevivência quando se lança nele para a emigração, mas é também o mar que oferece tranquilidade, purifica dos horrores e dos medos. Na ausência causada pela morte, é no mar que se vai buscar o reencontro com os seus mortos:

Gabriel tinha os olhos rasos de água. Porquê agora, porquê isso? Limpou os olhos com as costas da mão e foi sentar-se outra vez ao pé da madrastra. Logo à tarde iria ao Step. Dali avistaria o ilhéu, ia-se sentir mais calmo. Espraiar o olhar até ao Ilhéu dos pássaros, isolado a pouco mais de uma centena de metros da praia, ai dar-lhe a tranquilidade de espírito tão precisada agora (AMARÍLIS, 1982, p. 27).

O ilhéu dos Pássaros é o espaço da memória das personagens do conto “Thonon-les-Bains”, ele é o próprio homem exilado da terra e de si mesmo. Gabriel está preso no lugar-nenhum, na eternidade da memória, rodeado como o ilhéu, pelo mar que, entre as muitas significações que possui tem a qualidade ambígua de ser ora local de busca de tranquilidade ora símbolo do desconhecido, do mistério. Assim, espraia o olhar até o ilhéu, cercado de mar faz parte da busca por um encontro: o encontro consigo mesmo e com a vida. Dessa relação desestabilizadora do ponto de vista emocional, Gabriel

compreende por meio da empatia com o ilhéu, a condição de sua irmã e a sua própria condição de exilado, emigrante.

Piedade, Josefa, sua irmã freira, Luísa, Bina, Leónia, Tosca, Maira da Luz são todas um ilhéu no meio de um mar de solidão. No entanto, a partir dos fios de suas histórias, vai sendo tecida uma “túnica sem costura”, que será vestida pela mulher (ANDRESEN, 2011, p. 839). Desse modo, podemos perceber uma espécie de desejo na obra amariliana, que se expressa ao nível da enunciação e que pede, acima de tudo, um movimento para o futuro, ou seja, reclama do leitor uma mudança de atitude face ao mundo. Há nessa obra, portanto, um novo espaço, que é de solidariedade, nas palavras de Benjamin Abdala Jr.:

O texto de ficção de Orlanda Amarílis mostra-se bastante auto-recorrente, criando um *continuum* como se a escritora estivesse sempre escrevendo um mesmo livro, com seus narradores trazendo novas visões dos mesmos objetos ou acréscimos de histórias intercaladas. Além disso, esse *continuum* do espaço-tempo, em oposição ao insulamento das “mulheres-sós”, cria ao nível da enunciação um espaço de solidariedade. Esse recorte é manifestação do desejo da escritora, de sua vontade. Ou, se quisermos, uma configuração virtual que cria horizontes capazes de levar o escritor e seus atores a dialogarem em termos de presente com seus leitores. Dessa forma, o que poderia ser denúncia da situação da mulher cabo-verdiana acaba também por construir uma forma solidária de encontro. O texto assim, não deixa de ser manifestação utópica: uma manifestação da vontade da escritora que acredita que as coisas possam ser diferentes do que são e se seu leitor, como boa parte de seus personagens, não podem modificar o mundo, poderão pelo menos modificar suas atitudes diante dele (ABDALA JR., 2003, p. 291).

Orlanda Amarílis realiza o que a sua personagem Bina não consegue no conto “Requiem”, ou seja, ela cria uma literatura pós-independência sem vazios e sem enunciados demagógicos, ela reflete extensivamente sobre a situação da mulher – ressaltando aqui que, apesar de ser a mulher cabo-verdiana a sua referência, não é somente dela que a contista trata, mas também da mulher portuguesa, fato explicado pela existência do conto “Josefa de Santa Maria” – retirando-a da margem e integrando-a à sociedade, criando, com isso, um espaço de encontro solidário. Por conseguinte, nesse espaço utópico ou nessa “configuração virtual” a mulher não se encontra mais devassada pela falta de instrução escolar, ela aprendeu a escrever.

5.7. Mutações



Woman in window, Fogo/Cabo Verde, 2013. Joe Wuerfel.

Sentei-me na areia e vi-me sozinha na praia.
Nem viva alma se avistava.
Orlanda Amarílis.

O conto “Mutações” foi publicado na *Revista Vértice*, no número 55, compreendendo os meses de Julho e Agosto de 1993. Supomos que seja esse o último conto publicado por Amarílis, que somado à “Josefa de Santa Maria”, 1991, são os dois contos dispersos considerados como as últimas produções da autora⁷⁶. Essa narrativa novamente descreve a realidade sobrenatural cabo-verdiana, com possessões, rezas, visões e premonições e a flutuação entre o arquipélago e Portugal. A narradora é a personagem principal, que vive a mutação espacial da praia de Arrifana no Algarve. Longe de Cabo Verde, mas de frente para o mar, na praia atlântica, chega uma notícia soprada ao seu ouvido. A partir deste momento o espaço se transforma:

Um dia estava eu em Arrifana, praia do Algarve-Oeste, pelos vistos os novos vândalos tardariam a descobri-la, tão calma e serena ainda se mantinha. Estirada sobre a toalha, olhando de baixo os montes debruçados ao longo da costa sobre o areal, mãos de dedos longos, o suficiente para abrangerem uma oitava de piano, essas mãos tocaram-me nas costas como se me quisessem massajar. Uma voz soprou-me no ouvido: Djô morreu.

Informada por uma voz, antes anunciada pelas mãos que lhe tocaram os ombros, a narradora perscruta a sua volta e observa que estava sozinha na praia, não havia mais ninguém ao alcance dos seus olhos: “Sentei-me na areia e vi-me sozinha na praia. Nem viva alma se avistava” (AMARÍLIS, 1993, p. 83). Ao se dar conta de que as mãos e a voz não poderiam ser de ninguém próximo a ela, pertencente ao mesmo mundo que o dela, foge morro acima, onde encontra duas mulheres sentadas numa pedra: “Agarrei o meu cesto de cremes e desatei a fugir. Subi a rampa, ofegante e trémula. O troço era íngreme e às curvas. Na segunda curva dei de cara com duas senhoras sentadas numa pedra” (AMARÍLIS, 1993, p. 83). O toque daquelas mãos e a notícia ouvida, transportaram a narradora para outro tempo e outro espaço:

Depois de curada da gripe voltei a Arrifana, mas antes fui visitar as novas amigas. Não foi difícil dar com a casa. Toda azulinha, o jardim bem cuidado, lá encontrei as manas, rede nos cabelos, bata à florinhas.

⁷⁶ Em entrevista concedida a Danny Spínola, Orlanda Amarílis revela que “há uns meses recomecei a escrever e já tenho três contos prontos, e quando tiver sete, que é o meu número cabalístico, eu então ponho o livro cá fora. Tem de ser sete de cada vez” (SPÍNOLA, 2004, p. 261). Imaginamos que “Josefa de Santa Maria” e “Mutações” fazem parte desses três contos prontos que a contista comenta na entrevista. Os seus três livros de contos tiveram cada um sete narrativas, respeitando outra particularidade de sua escrita, além da unidade de composição, uma realidade “cabalística” aparece para caracterizar o seu projeto de escritura.

Tinham as mãos sujas de terra, os sapatos um pouco enlameados, as faces mascaradas de terem estado a jardinar, deram-me a entender. “Entre, entre”, convidaram elas. E a que tinha um tique no olho esquerdo perguntou-me: “Entãom, e o menino?”. “Qual menino?”, respondi. “Não tenho filhos”. “Eu sei”. Era a outra mana a falar para mim. “Aquele menino, o que vinha consigo. Assim escurinho, muito parecido. E crescidinho”. Tremi. O queixo não se me sustinha. A primeira mana acrescentou. “Era o menino e o senhor do capacete branco. Vinham de mãos dadas, até julguei fossem da sua família”. (AMARÍLIS, 1993, p. 83).

O menino escurinho e o senhor do capacete branco faziam parte do passado da narradora em Cabo Verde, antes dela ter partido para Portugal. Djô era o criado de sua madrinha, e costumava tremer e revirar os olhos, e jurava que quando aconteciam essas coisas com ele era porque via um homem de capacete branco. Essa era a história da vivência do sobrenatural em seu passado nas ilhas e que a narradora gostaria de contar ao amigo Joel quando de seus encontros no Chiado, em Lisboa:

Os nossos acertos, meus e do Joel, obedeciam ao ritual de nos sentarmos em frente às nossas bicas numa pastelaria ali ao subir do Chiado, conversávamos sobre os nossos fantasmas psicológicos, assarapantarmos os nossos temores e despedirmo-nos um do outro até ao próximo reencontro daí a um ou dois meses. Joel, com otimismo reservado, iria Rua do Sacramento acima sopesando a pasta atafalhada de papéis (estaria a escrever um romance), eu descia a Rua do Alecrim, talvez a tempo de parar um pouco na montra de antiguidades. Nesse dia ia resolvida a contar ao Joel a verdadeira história do Djô, criadito da minha madrinha (AMARÍLIS, 1993, p.81).

No entanto, a narradora não chega a contar ao seu amigo a verdadeira história de Djô, pois ao correr das irmãs que revelaram que ela andava acompanhada pelo próprio Djô e pelo homem do capacete branco que o menino costumava ver na infância, sai em disparada e topa com um senhor à porta de um restaurante que lhe explica que havia uma casa azul onde moravam duas irmãs, mas que fora demolida há mais de um ano e que as duas irmãs estavam mortas:

Aqui houve uma casa azul, baixa sim senhora. E com um jardim, é verdade. Mas isso foi há um ano. Foi vendida e deitada a baixo. Fizeram essa outra que a senhora está aí a ver. As irmãs que aqui moravam morreram e os sobrinhos venderam-na ao senhor Santos (...) Desarvorei estrada fora, a correr. Não tinha intenção de retroceder. O senhor ainda bradou. “Minha menina! E o homem de capacete branco que estava consigo? E o rapaz? Que é deles? (AMARÍLIS, 1993, p. 84).

Após saber que as irmãs não estavam vivas e que estava sendo acompanhada por Djô e pelo homem de capacete branco, a narradora sai em disparada atirando-se sem notar na frente dos guardas que estavam treinando tiro ao alvo próximo ao lugar onde ela estava, no que é atingida e morre:

Um estampido sacudiu-me e cai envolvida em sangue. O líquido quente escorria-me pela boca, não mais parava. Tomei-me de pânico porque não chegara a contar ao Joel a verdadeira história do Djô, criadito da minha madrinha. Tossi e engasguei-me a baixar as pálpebras. Quando as abri estava eu de pé, a mirar o meu próprio corpo, pálido e abandonado. A cambalear, fugindo da inevitabilidade, entrei num túnel longo, longo e negro (AMARÍLIS, 1993, p. 84).

Djô, uma criança como a própria narradora na época em que passava as férias no Monte Verde, na ilha de São Vicente, conseguia dialogar com aquele universo que não está disponível a todos nós. E depois de sua morte, anunciada ao ouvido da narradora por uma voz e por mãos “que podiam atingir uma oitava de piano”, ela própria passa a habitar aquele espaço e a enxergar esse espaço numa confusão com a realidade, ela vê as duas irmãs e a casa que não pertencem mais à cidade de Arrifana e a essa dimensão, dos vivos. A narrativa descreve “grandes signos humanos” como são a vida e a morte, aprofunda o tema com o mistério do que poderá vir depois do estampido: um túnel longo e negro?

O que se faz urgente nessa narrativa é a porção sobrenatural que atua na construção de um mundo paralelo à realidade, como articula a autora em uma de suas entrevistas ao ser questionada sobre os espaços sobrenaturais de sua obra: “são sempre personagens que vivem acontecimentos e existem em dimensões paralelas” (MARTINHO, 2001, p. 181). Sendo assim, as possessões de Djô aconteciam em meio à dimensão real, onde as demais personagens habitavam, em pleno dia, mas apenas ele ascendia àquela outra dimensão:

Nesse mês de mormaço tínhamos ido passar as férias no Monte Verde. Chovera chuvas desejadas e o monte derramava-se em verde rasteiro por aí ao longe e a nossa casa na encosta parecia que ia despencar-se se não a segurassem. Numa tarde o Djô recomeçara outra vez a revirar os olhos e afundara-se em êxtase apontando com as mãos hirtas para um canto da sala. Ali, ali, guaguejava ele. Caiu de costas sempre apontando para o mesmo sítio. Estávamos a lanchar farinha-de-pau com banana de São Nicolau (...) depois do jantar cabeceávamos à volta da mesa e, de uma vez, ouvi um sussurro. A minha madrinha falava muito baixo para o Djô e ele afogava-se em soluços. “O que

viste Djô, dize-me?!”. Senhora, tenho medo, choramingava ele. Ah, menino, andas a inventar. “Não, não inventei nada, senhora. Aquele homem de capacete branco não me deixa” (AMARÍLIS, 1993, p. 81-82).

A descrição do ambiente, a casa quase a despencar do morro, a mesa com o lanche da tarde, típico de Cabo Verde, as crianças brincando ao redor da mesa, é a descrição do mundo habitado pelo possível, a realidade como ela é concebida por nós. No entanto Djô representa um elo entre as dimensões do que consideramos possível e daquilo que é-nos impossível conceber. A subversão fantástica, todavia, não opera apenas no campo da percepção e da linguagem, opera fortemente no campo social, contrapondo-se ao tempo histórico:

O fantástico se torna, assim, uma categoria profundamente subversiva, não apenas em seu aspecto temático, mas também em sua dimensão linguística, pois altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade ao promover a descrição de um fenômeno impossível dentro desse mesmo sistema. Enquanto o texto não fantástico propõe maneiras de colocar em evidência a presença do idêntico ou do semelhante concedendo-se os meios para enuncia-lo, o texto fantástico anuncia a presença do indizível (a outra face do dizível) – a saber, a alteridade – sem poder enuncia-lo. Desse modo, (...) o fantástico desenha a senda do não dito e do não visto da cultura, e por isso se converte em uma forma de oposição social subversiva que se contrapõe à ideologia do momento histórico em que se manifesta (ROAS, 2014, p. 175).

O não visto e o não dito da cultura cabo-verdiana aflora nos contos de Amarílis tornando-se a regra e não exceção, pois, como ela mesma afirma, “são coisas do nosso dia a dia em Cabo Verde” (SPÍNOLA, 2004, p.). Não há como expurgar o extraordinário que se observa nas possessões, nas aparições, nos seres sobrenaturais como a canelinha, o totem de “Bico-de-Lacre”, no surgimento de outros espaços e outros tempos, da cultura cabo-verdiana conforme a obra da contista revela. A irrupção do fantástico nos contos amarílios é a forma de acrescentar esse espaço a mais, um espaço em que é possível manifestar “a outra face do dizível”, um espaço limiar entre vida e morte, entre possível e impossível:

Mas trata-se, agora, dos dois grandes signos humanos – vida e morte – que vão constituir-se parâmetros de articulação das narrativas de Orlanda Amarílis. Assim, o que passa a trazer-se à baila são também

as imagináveis relações entre a dimensão da rotina e do lugar recorrido e outra que extrapola dessa, na direção de encontrar uma (outra) “lógica” alternativa à do absurdo da existência humana, através de um percurso que, em coerência com o passado de sua escrita, resulte numa maneira de re-ver o mundo, filtrada, afinal, por uma óptica cabo-verdiana, de um existir, cá ou lá, em caboverdianidade. Nessa linha de considerações, pode-se entender, efetivamente, que estes recentes contos de Orlanda Amarílis mais uma via de questionamentos, como um convite a novo olhar, reformulador, liberado de preconceitos, como uma retomada de valores distintos dos padrões tópicos da cultura dita “ocidental” (SANTILLI, 1990, p. 199).

Por assim dizer, Orlanda Amarílis é uma escritora que desconfia. Desconfia daqueles que não se abrem às possibilidades tanto do direito quanto do avesso da história. Com sua desconfiança cria uma obra inundada por espaços alternativos, tanto no plano da narrativa quanto no plano da narração. Cada um desses espaços, a praia, o mar, o ilhéu, o Mindelo, Lisboa, Arrifana, São Filipe, São Nicolau, Fogo, Sal, desdobram-se em outros espaços a partir daqueles geograficamente localizáveis. O sobrenatural aparece para descortinar esses espaços, fazer com que sejam vistos. A partir do momento que os torna visíveis, desestrutura a realidade da forma como a concebemos, cria incerteza na percepção do real e, com isso, faz com que surjam novas formas de pensamento e de ação frente a ela. Por esse motivo é que David Roas considera o gênero fantástico como um texto subversivo, e Júlio Cortázar como revolucionário, pois de acordo com o escritor argentino, quando reflete sobre o gênero na América Latina, expõe que:

Desconfío de los que no desconfían, de los que aceptan los hechos como [(illis.)] fatalidades naturales; un pueblo que no sea capaz de ver el anverso y el reverso de la medalla de la historia esta amenazado de estancamiento; y ése es precisamente el mayor peligro que acecha a America Latina cuando los intereses neocoloniales de su máximo enemigo, [(illis.)] – estoy nombrando a los Estados Unidos, [(illis.)] por si quedara alguna duda – consisten em paralizar, modelar y orientar [su historia] <derroteros> para el mayor provecho de esos intereses materiales. Todos sabemos lo poco que cuenta la literatura frente a fuerzas tan aplastantes, pero esse poco es uno de los ingredientes que contribuye a mantener despiertas [las] <muchas> conciencias al inyectarles una carga imaginaria, una capacidad mitopoyética [(illis.)] que ayuda a vivir con una mayor vigilancia a buscar y a encontrar formas nuevas de pensamiento y por lo tanto de acción (CORTÁZAR, 2014, p. 107).

6. Casa de Silêncio, Mar de Solidão: considerações finais



Niñas en el mar, Joaquín Sorolla y Bastida.

O percurso que não me foi possível na infância,
completei-o assim:
Com o fio de linho da palavra, pois
Eu penso que há em todo homem, em todo
poeta,
uma tentativa para conservar uma eternidade.
O cheiro áspero da maresia,
as minhas gargalhadas de menina,
Quero que a memória delas não vá à deriva, não
se perca.
Mas quando escrevo, há um querer desvendar

o que há para além de nós próprios⁷⁷.

O último conto publicado por Orlanda Amarílis reúne elementos muito próximos àqueles encontrados nos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen. A casa, o jardim, a praia atlântica, o próprio mar. Contudo não apenas esses elementos estabelecem semelhanças, visto que é na escrita, apesar de apresentarem caminhos quase opostos em seus projetos de escritura, que está a grande integração entre essas duas escritoras de língua portuguesa, que muitas vezes dividiram os mesmos espaços culturais e editoriais. A narração majoritariamente feita por uma voz feminina interceptam outras vozes, que em Sophia emergem no contato com o real alucinado, no real desmedido e em Orlanda na comunicação com um mundo paralelo ao nosso, acessível apenas em momentos fugazes da distração da nossa realidade racional, no diálogo com o fantástico.

Esses dois processos de escrituras revelam a partir do espaço – seja ele a representação espacial de locais geograficamente determinados ou as mutações dessa geografia – o surgimento de uma voz que se revela àqueles que estão atentos, que se permitem escutar e que se permitem reproduzir essa linguagem ininterrupta: “comecei a entoar um hino nunca aprendido, pois se nunca o escutara!” (AMARÍLIS, 1989, p. 102); “Uma escrita que ela não entendia mas reconhecia” (ANDRESEN, 2006, p. 58); “um voz soprou-me no ouvido” (AMARÍLIS, 1993, p. 83); “Ali se ouve a linguagem” (ANDRESEN, 2006, p. 77); “Escrever não é assim tão fácil” (AMARÍLIS, 1982, p. 132); “na leve escrita acinzentada do lápis” (ANDRESEN, 2006, p. 79); “Este era o manuscrito” (AMARÍLIS, 1982, p. 129); “um grito de contínua alegria invade os espaços” (ANDRESEN, 2006, p. 80).

Orlanda e Sophia quando concebem o espaço ficcional, apontam para a necessidade de ouvir e revelar algo que está latente no real, mas que é preciso uma atenção obstinada para captá-lo. Assim, os espaços dos contos analisados são estruturados conforme a linguagem mimética, no entanto há desvios, pois somente por meio deles é que a percepção do algo latente pode ser capturada pela escrita. Com isso, é possível ascender a outro espaço, que permite encontro, despojamento, alegria.

⁷⁷ Poema construído com frases das duas autoras expressas em entrevistas e em alguns poemas de Sophia Andresen.

A realidade concebida de forma alucinada na obra de Sophia Andresen, quer dar conta da nomeação, da escritura, mas também Orlanda, com seus fantasmas e todas as suas mutações e metamorfoses quer também revelar o que só é possível pela escrita. O realismo corrompido das duas escritoras corrobora para a leitura do espaço literário e para a representação do espaço conseqüentemente. Ao representar Cabo Verde em toda a sua dimensão sobrenatural, Orlanda dá voz ao impossível, compartilhando com o leitor a sua cultura no que ela tem de mais profundo; e Sophia, mostra o assombramento do escritor que mesmo falando de jardins, flores, praias, pedras, fala de um mundo que necessita da voz contida na literatura para compreender a si próprio, pois quem produz essa voz, é feito de “louvor e protesto” (ANDRESEN, 2011, p. 842).

Ambas denunciam o “pecado burguês” – expressão andreseana – ora pelo viés neorrealista ora pela bandeira levantada contra qualquer escola literária, demonstram a necessidade de fazer falar a mulher, livre da perspectiva patriarcal, colonial, porque somos, todos, “por direitos naturais, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser” (ANDRESEN, 2011, p. 843). Entretanto, propomos a eleição de alguns espaços que são mais recorrentes nessas obras, que se tornaram os espaços primordiais das obras das duas escritoras.

O mar, a casa. O mar como o imaginamos quando a palavra é lida, pronunciada. Um infinito de água salgada, com ondas, com seres que o habitam. Mas, o mar pode ser também o espaço de onde nos chega a linguagem. O mar visto como linguagem remete à qualidade ininterruptível das ondas que se quebram uma após as outras, e esse é o movimento da linguagem. Foi da necessidade de expressar essa maneira de entender a linguagem, que Sophia empregou em “A Casa do Mar”, por exemplo – mediante uma delicada rede que vai unindo cada elemento: mar, praia, jardim e casa – a luminosidade veemente do mar e a captação dessa luminosidade pela casa. Assim, nessa obra, o mar é o ininterrupto rumor, a linguagem que precede a escrita, e o escritor/poeta, é a casa, aquele que apreende a luminosidade das palavras. Essa ideia, repetida inúmeras vezes na obra andreseana, parte da necessidade da autora de escrever o poema imanente, aquele que é o “nome deste mundo dito por ele próprio” (ANDRESEN, 2011, p. 848).

Na busca por alcançar essa escrita imanente, Sophia criou uma obra de grande fôlego, que é toda ela o retrato dessa perseguição obstinada. Para alcançar “a pulsação inicial e mágica da palavra” (REIS, 2005, p. 76) foi preciso entender que era necessário estar atenta, em completo silêncio, para conseguir “ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si” (ANDRESEN, 2011, p. 848). “A Casa do Mar”, conto que

mais se aproxima dessa tarefa, estabelece claramente a relação entre esses dois elementos espaciais andreseanos, ainda, quando vivifica que a “a casa está atenta”, atenta como o escritor deve ser, denota a personificação da casa: cria a metáfora do escritor como casa. Conseqüentemente, o escritor é aquele que, em silêncio, ouve a linguagem, abriga-a, colocando-a nas palavras, cercanda-a na escrita acinzentada do lápis. Com isso, queremos elencar esses espaços como os mais expressivos de sua obra, devido às relações que a autora cria entre eles, que intentamos descrever anteriormente por meio das análises de seus contos.

A *mimesis* preclusa, precluída ou profunda, impõe-se como recurso de representação do real através da escrita, criando imagens assombrosas, recortadas, desenhadas, excessivamente iluminadas por meio da relação com a palavra; as *heterotopias* foucaultianas operam nesses contos com a finalidade de suspensão do tempo e apreensão de todo tempo, ou seja, elas fazem com que o tempo histórico seja suspenso e simultaneamente surja a acumulação de todos os tempos, desde a origem da humanidade. O jardim, heterotopia feliz, a praia e todos os elementos que nela reverberam a origem do nosso tempo, a casa, que imobiliza a passagem do tempo porque abriga o escritor, ela é o escritor, e com isso abre-se para um outro espaço e um outro tempo: o palco vazio da possibilidade, onde dança o “estado de escrita” (ANDRESEN, 2011, p. 848). Além desses espaços, há o espelho, entre lugar, limiar entre a utopia e a heterotopia, onde os personagens e as narradoras veem os outros de si mesmos; as fotografias, pequenas eternizações de outros espaços e outros tempos e o corpo como monumento, no diálogo com a Grécia, remontando a um tempo e a um espaço longínquos, anteriores à instalação da “liturgia no espaço do santuário, entre o altar, a estátua e o tempo” (COELHO, 1980, p. 34).

A implicação desses espaços na obra narrativa andreseana, expõe a “recusa da interioridade e da transcendência”, promovendo, portanto, “um olhar des-subjectivado, anónimo, activo” (COELHO, 1980, p. 31), um espaço onde “o meu interior é uma atenção voltada para fora” (ANDRESEN, 2011, p. 525), em que o eu esvaziado volta-se para o deslumbramento do exterior, pois “a obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem” (BLANCHOT, 2013, p. 352). Propomos chamar a esse espaço andreseano, presente em quase toda a prosa adulta da escritora, simbolicamente de “casa de silêncio”. Sendo “casa” o espaço que designa tanto o local de moradia e de passagem – como a casa de veraneio – quanto o próprio corpo, que em silêncio escuta o rumor da

linguagem: “pensava que se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos (...) eu conseguiria ouvir” (ANDRESEN, 2011, p. 848). A casa de silêncio de Sophia Andresen comporta, pois, uma noção de habitat: o corpo dentro da casa, a casa como corpo, habitação mútua, justaposição de espaços.

A casa como corpo, todavia, também é metáfora da obra de Orlanda Amarílis, pois suas personagens carregam a casa nos corpos que emigram, levam para além do exílio, “o corpo de lugares”, que a criatividade toma por referência e arrasta à escrita (AMARÍLIS, 1989, p. 93). Entretanto, esse corpo de lugares insere-se numa dimensão maior. O mar imenso é o espaço que divide, que fragmenta o espírito do cabo-verdiano, instaurando o drama nacional do ter-de-partir-querendo-ficar-ter-de-ficar-querendo-partir. Doravante, o mar forma-se na narrativa amariliana, como o núcleo da solidão das suas personagens e narradoras. O espaço amariliano é flutuante como o mar, isso é observado na presença das mutações e das metamorfoses que propiciam a oscilação dos corpos e ambientes de um estado a outro. O tempo também é elemento cambiante. Junto com os espaços ele ondula entre presente, passado e tempo fora do tempo.

O tempo fora do tempo é tributário do fantástico, onde o fator temporal atua na espacialidade, fazendo com que um passo alcance o “tamanho de um dia” (AMARÍLIS, 1982, p. 39). Desse modo, os sucessivos deslocamentos, vertiginosos em alguns contos como “Bico-de-Lacre”, atuam nos desprendimentos dos corpos e das casas (Cabo Verde e Portugal) para inseri-los no espaço intermediário. O intermédio representa a fluidez dessa prosa em direção a tudo que é limiar: é a via pela qual se transita entre o possível e o impossível, o passado e o presente, a colônia e a metrópole, Cabo Verde e Portugal, a mulher cabo-verdiana e todas as mulheres do mundo.

No entanto, esse espaço inconstante encerra muitas vezes os personagens ou a personagem-narradora em uma solidão profunda. Essa solidão advém, conseqüentemente, desse entre lugar: da falta de lugar do exilado, do emigrante e, duas vezes mais profunda, encrava-se na mulher, exilada, emigrante, marginalizada. Mesmo que o espaço virtual do texto indique um futuro e propicie a reflexão dessa condição desumanizadora, ela é a realidade no espaço dos contos. Escancarar essa realidade, principalmente por meio da impossibilidade tornada possível mediante as desterritorializações da linguagem e do corpo – o recurso linguístico verificado no português acrioulado e nas metamorfoses – é uma atitude política, pois “a temática da emigração teria fatalmente de fazer parte dessa escrita. Emigrar é o pão nosso do cabo-

verdiano. A todos nos afeta emocionalmente os que vivemos longe da terra-mãe” (AMARÍLIS, 1993, p. 145).

De acordo com o deslindamento do espaço limiar em Orlanda Amarílis, adotamos simbolicamente a expressão “Mar de Solidão”, local representativo do deslocamento espacial e temporal, do desprender dos corpos de sua estrutura original – oscilando entre o ser humano e o animal – que aparta os seres na solidão do isolamento.

O diálogo entre as duas escritoras apresentadas nesta pesquisa, com suas obras narrativas concebidas a partir de propostas estruturais diferentes unem-se, porém, no que se refere ao espaço utópico do texto. Uma casa de silêncio, nos termos que anteriormente definimos o espaço na prosa andreseana, alcança também uma dimensão política, pois questiona a divisão do mundo como tendo origem, em nosso tempo, na classe burguesa:

Sophia em determinados textos supõe que a divisão que se instala no interior do tempo que funciona como matriz de todas as divisões (do homem consigo mesmo, do homem com as coisas, do homem com os outros, do animal e do humano, da vida e da morte), é uma divisão de origem burguesa (...) O tempo dividido é o tempo do capitalismo (COELHO, 1980, p. 30).

Essas obras colocam em evidência a questão: “se em frente do esplendor do mundo nos alegamos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão” (ANDRESEN, 2011, p. 842). O escritor é para Orlanda e Sophia aquele que cria uma obra de rigor, de justiça, de liberdade. Que se liberta como pode de seus fantasmas, que são os fantasmas de muitos; propiciam, a partir desse espaço que nos é revelado quando abrimos as suas páginas, um encontro solidário.

“A casa de silêncio” e o “mar de solidão”, diz-nos muito mais do que a tentativa de eternização de memórias, diz-nos da produção de espaços literários a partir do feminino. A memória da casa – sem que ela represente um devaneio onírico ou uma “civilização da cera” bachelariana – vai muito além do lavar a louça: ela é espaço onde emerge o “estado de escrita”, onde a grafia das coisas está suspensa ao seu redor. Orlanda portanto, está correta quando lhe perguntam sobre uma escrita feminina e o que a diferenciaria de uma escrita masculina: a casa. Mas não pelos serviços domésticos em si, mas como local da apreensão da linguagem, do acolhimento da escrita (como no conto “A Casa do Mar”, “Silêncio”, “Praia”). A casa testemunha as metamorfoses dos

corpos femininos, testemunha a violação e a resistência da mulher (nos contos “Bico-de-Lacre”, “Maira da Luz”, “Thonon-les-Bains”, “Josefa de Santa Maria”).

O mar, por sua vez, também é local da presença do feminino: as narradoras e suas experiências com o mar, os banhos de verão, a percepção da origem dos nomes das coisas, a concretização da escrita (“Era uma vez numa praia atlântica”, “Homero”, “A casa do Mar”), a emigração com finais trágicos (“Thonon-les-Bains”, “Josefa de Santa Maria”, “Tosca”) e a escrita fracassada (“Requiem”). Todos esses contos trabalham incessantemente sobre uma experiência feminina tanto na casa quanto no mar. O espaço atlântico engloba as duas escritas, para lançá-las a outros mares, longínquos. Alcançam assim, uma universalidade incontestável, uma recepção entusiasmada, já reconhecida e enumerada no início deste texto.

Concebemos as narrativas de Orlanda e Sophia aqui, no espaço desta pesquisa – e apesar das grandes diferenças estruturais vincadas nas definições de escolas literárias, de estilos, de pertencimento ou não a algo solidificado como paradigma de uma época – como um quadro do pintor espanhol Joaquín Sorolla y Bastida, intitulado *Niñas em el Mar*, que propositalmente vem ilustrar este tópico. Duas meninas rodeadas pelo mar, de mãos dadas. Imaginamo-las cúmplices no desejo de transformação, de encontro, de possibilidade que encerraram nas casas e no mar de suas obras.

Referências Bibliográficas

- ABDALA JR. Benjamin. *Globalização, Cultura e Identidade em Orlanda Amarílis*. In: *De vãos e ilhas- Literatura e Comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003, p. 287-302.
- AMARÍLIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Coimbra: Centelha, 1974.
- _____. *Alegoria*. In: *Antologia - O Texto Manuscrito*. Edições Avante!, Lisboa: 1975.
- _____. *Canal Gelado*. In: *Revista Colóquio Letras, nº39*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- _____. *Desencanto*. In: *Escrita e Combate – textos de escritores comunistas*. Lisboa: Edições Avante, 1977.
- _____. *Luísa filha de Nica*. In: *Revista África – Literatura, Arte e Cultura*. Lisboa: África Editora, 1978.
- _____. *Requiem*. In: *Loreto 13- Revista Literária da Associação Portuguesa de Escritores, nº4*. Lisboa: Tecniset, 1980.
- _____. *Ilhéu dos Pássaros*. Lisboa: Plátano Editora, 1982.
- _____. *Tosca*. In: *Afecto às Letras – homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- _____. *Bico-de-Lacre*. In: *Contos – o campo da palavra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- _____. *Laura*. In: *O Fantástico no Feminino*. Lisboa: Edições Rolim, 1985.
- _____. *A casa dos Mastros*. Linda-a-Velha: Edições ALAC, 1989.
- _____. *Josefa de Sta Maria*. In: *Onde o mar acaba*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- _____. *Josefa de Sta Maria*. In: *Revista Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- _____. *Mutações*. In: *Revista Vértice, nº55*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- ANDRESEN, S. M. B. *Contos Exemplares*. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1962.
- _____. *Leitura no Comboio*. In: *Colóquio/Letras – Revista Trimestral, nº156-160*, Janeiro – Junho, 2002, p. 7-18.

_____. *O Homem*. In: *Colóquio/Letras – Revista Trimestral*, nº156-160, Janeiro – Junho, 2002, p. 19-30.

_____. *Contos Exemplares*. Lisboa/ Porto: Figueirinhas, 2006.

_____. *Histórias da Terra e do Mar*. Lisboa/ Porto: Figueirinhas, 2006.

_____. *Quatro Contos Dispersos*. Lisboa/Porto: Figueirinhas, 2008.

_____. *Correspondências – 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

_____. *Obra Poética*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável – Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade – Ensaio sobre a Imaginação das Forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre, 2012.

BERMEJO, Ernesto G. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. São Paulo: Rocco, 2011.

_____. *A Parte do Fogo*. São Paulo: Rocco, 2011.

_____. *A Conversa Infinita – A Experiência Limite*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. *Uma Voz Vinda de Outro Lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BONNICI, Thomas. *Teorias Estruturalistas e Pós-Estruturalistas*. In: _____. *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 131-157).

_____. *Teoria e Crítica Pós-Colonialista*. In: _____. *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 257-285).

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRAZÃO, Maria Elisa da F. & ABREU, Maria Manuela. *A Revolta da Madeira: 1931*. Funchal: DRAC, 2008.

- CANDIDO, A. *Degradação do espaço*. In: *Revista de Letras*. Assis, vol. 14, PP. 7- 36, 1972.
- _____. *Noções de Análise Histórico-Literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- CARLOS, Luís A. *Cadernos de Poesia – Reprodução Fac-Similada*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- CARREIRA, Antonio. *Cabo Verde – Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 2000.
- COELHO, Eduardo Prado. *Sophia: A Lírica e a Lógica*. In: *Revista Colóquio Letras*, nº57. Lisboa: Editorial Notícias, 1980.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Obra Crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Lo Fantástico*. In: BERNÁRDES, Aurora. *Cortázar de la A a la Z*. Buenos Aires, 2014, p. 106-109.
- COVA, Anne. *História Comparada das Mulheres*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- CUNHA, António Manuel dos Santos. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e o Encontro com o Real*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka – Para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- DUARTE, Constância Lima, SCARPELLI, Marli Fantini. *Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DUARTE, Lélia Parreira. *De Orfeu a Perséfone – Morte e Literatura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FERREIRA, Manuel. *A Aventura Crioula*. 2ª Ed. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
- _____. *O Discurso no Percorso Africano*. Vol. I. Lisboa: Plátano Editora, 1989.
- FERREIRA, Virgílio. *Questionação a Foucault e a Algum Estruturalismo*. In: *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. 3ª Ed. Lisboa: Edições 70, 2014.
- _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Nacional e Forense Universitária, 2013.

- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1972.
- _____. *Palimpsests – Literature in the Second Degree*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- _____. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GIL, Fernando. *Mimesis e Negação*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.
- GOMES, Simone Caputo. *Cabo-Verde: Mulher, Cultura, Literatura*. In: _____. *Cabo Verde – Literatura em Chão de Cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. *O Texto Literário de Autoria Feminina Escreve e Inscreve a Mulher e(m) Cabo Verde*. In: _____. *Cabo Verde – Literatura em Chão de Cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética – Ler os Manuscritos Modernos*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2007.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós, 2010.
- HAY, Louis. *A Literatura dos Escritores – Questões de Crítica Genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LABAN, Michel. *Orlanda Amarílis*. In: _____. *Cabo Verde – Encontro com Escritores*. Vol I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992, p. 259-278.
- LAMAS, E. P. R. *Sophia de Mello Breyner Andresen da Escrita ao Texto*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – Existência e Literatura (1957 – 1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- _____. *Michel Foucault ou O Fim do Humanismo*. In: *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- MAIA, Maria Armandina. *Orlanda Amarílis, os passos em volta do Ilhéu dos Pássaros*. In: *A Mulher em África – Vozes de uma Margem Sempre Ausente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 269-281.
- MALHEIRO, Helena. *O Enigma de Sophia – Da Sombra à Claridade*. Alfragide: Oficina do Livro, 2008.
- MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *Orlanda Amarílis, Contista Cabo-Verdiana*. In: *Faces de Eva*, nº55. Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. 181-187.

- MATA, Inocência & PADILHA, Laura C. *A Mulher em África – Vozes de uma Margem Sempre Ausente*. Lisboa: Colibri, 2007.
- MATOS, Maria Luísa Sarmiento de. *Os itinerários do maravilhoso – Uma leitura dos contos para crianças de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Porto Editora, 1993.
- MELO, Francisco Lopes. *1931: O Ano de Todas as Revoltas*. Acervo Documental do Visconde do Porto da Cruz, Arquivo Regional da Madeira.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *A Palavra em Exílio*. In: *A Mulher em África – Vozes de uma Margem Sempre Ausente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 365-377.
- MOURÃO, Paula, AMADO, Teresa (Org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen – Uma vida de Poeta*. Lisboa: Caminho, 2010.
- PEREIRA, Luís Ricardo. *Sophia de Mello Breyner Andresen – Inscrição da Terra*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- PERES, Phyllis. *Border Writing, Postcoloniality, and Critical Difference in the Works of Orlanda Amarílis*. In: QUINLAN, Susan Canty & ARENAS, Fernando. *Lusosex – Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2002, p. 149-167.
- PERROT, Michelle. *Mujeres en la Ciudad*. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 2001.
- _____. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- _____. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. II. Porto: Afrontamento, 1993.
- _____. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. III. Porto: Afrontamento, 1994.
- RAMALHO, Cristina. *Literatura e Feminismo – Propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999.
- RAMOND, Viviane. *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- REIS, Carlos. *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- _____. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa/ São Paulo: Editorial Verbo, 2005.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

- ROAS, David. *A Ameaça do Fantástico- Aproximações Teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RUIZ, Bibian Pérez. *Lo Lejano y Lo Bello – Feminismos y Maternidades Africanas a Través de su Literatura*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012.
- SAFIOTTI, Heleieth. *A Mulher na Sociedade de Classes – Mito e Realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- SALLES, Cecília A. *Crítica Genética – Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre o Processo de Criação Artística*. São Paulo: Educ, 2008.
- SANTILLI, M^a Aparecida. *Os dias de Certeza: Teixeira de Souza, Manuel Ferreira e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.
- _____. *Recensão crítica A Casa dos Mastros, de Orlanda Amarílis*.
 _____. In: *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 115/116, Maio 1990, p. 199-200.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1987.
- SPÍNOLA, Danny. *Evocações – Uma Colectânea de textos, apontamentos, reportagens e entrevistas à volta da cultura cabo-verdiana*. Vol. I. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *As Categorias da Narrativa Literária*. In: PINTO, Milton José (Org.) *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada – Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Veja, 1985.
- TUTIKIAN, Jane. *Por uma Passárgada Cabo-Verdiana*. In: *A Mulher em África – Vozes de uma Margem Sempre Ausente*. Lisboa: Colibri, 2007, p.229-268.
- WILLEMART, Philippe. *Gênese e Memória – IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- WUERFEL, Joe. *Cabo Verde*. Arbon: Vitamina AG, 2013.

Tábua de Convenções

Tabela para Leitura da Transcrição Linearizada

Tabela para leitura da transcrição linearizada dos excertos manuscritos inseridos na tese, de acordo com o ITEM – Instituto de Textos Manuscritos Modernos, retirada da obra de Almuth Grésillon *Elementos de Crítica Genética – Ler os Manuscritos Modernos*, 2007, p. 174:

Tabela para Leitura da Transcrição de Manuscritos	
<i>Em itálico</i>	Tudo o que foi escrito pela mão do autor.
Em romano e entre parênteses	Toda indicação acrescida pelo transcritor para compreensão (e principalmente para a localização dos adjuntos marginais sobre o fólio).
< >	Acrescido em interlinha.
[]	Tachado, rasurado, apagado.
[< >]	Acrescido e em seguida rasurado.
< [] >	Rasurado em um conjunto e acrescido em interlinha.
(?) em romano	Transcrição provável, porém hipotética.
(illis.)	Palavra ilegível.

