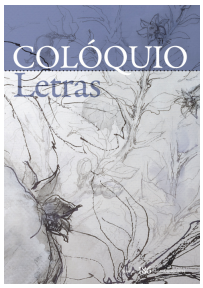

COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'Ara', de Ana Luísa Amaral]

Helena Carvalhão Buescu

Para citar este documento / To cite this document:

Helena Carvalhão Buescu, "[Recensão crítica a 'Ara', de Ana Luísa Amaral]", *Colóquio/Letras*, n.º 186, Maio 2014, p. 243-245.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Ana Luísa Amaral
ARA
Porto, Sextante Editora / 2013

O romance, ao contrário do que por vezes se supõe e diz em apreciações comuns, é um género complexo e de modo algum sujeito a um único formato e a um padrão de homogeneidade. É por isso que uma obra como *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, deve ser considerada um romance, muito embora se lhe não aplique o formato homogeneizador do padrão do romance clássico, *à la* Balzac ou Flaubert, ele que está bem mais perto por exemplo de um Laurence Sterne, dispersivo e voraz. Devemos ser capazes de perceber o romance como um género multiforme e em grande medida híbrido, que abriga várias possibilidades e não se sujeita a um modelo padronizado.

É desta espécie de *indefinição essencial* que Ana Luísa Amaral parte e que ela explora no presente texto: (proto)personagens que falam entre si; uma voz narrativa que parece estar sobretudo preocupada com o que, recuperando uma imagem do cinema, poderemos designar como o *making of* deste romance; a fragmentação e «intercalação» do discurso; a alternância entre o narrativo e o lírico; a alternância (que é coisa ainda diferente) entre prosa e verso; o reconhecimento, enfim, de uma breve história de amor estruturada em torno de dois grandes momentos, sequencialmente implicados.

Tudo isto escolhe dizer-se através de alguns símbolos que sobem por diversas vezes à tona do discurso, como as japoneiras, os túneis, os comboios e os divãs. E tudo isto opta por recorrer a uma metáfora continuada (a que curiosamente os franceses chamam *métaphore filée*, ela que tece uma ideia de coerência metafórica como parte integrante da construção do texto): a da música e do ritmo, do compasso e do descompasso, da dissonância. Dou apenas alguns exemplos, de entre inúmeros possíveis: «Não faz mal que atropele assim as coisas? É que quadro e manhã são de dois mundos, de dois tempos diferentes. O que os liga é o espanto. A dissonância» (p. 24); ou «Venceu o dissonante. Já não posso (nem quero) obrigar-te a fingir o que não deves, dizer o que não sou. Terminou o disfarce» (p. 29).

Porquê? Porquê esta metáfora continuada, esta ideia de dissonância como princípio central para a composição romanesca? É pergunta interessante, que devemos, em meu entender, ligar às observações anteriores sobre «o que é um romance». É uma ideia de resposta aquela que aqui se oferece. Um romance é feito de coisas esquinadas, pequenos fragmentos de memórias e de sonhos, pode-se nele falar do que aconteceu e do que, mesmo não tendo acontecido (o beijo entre as duas mulheres), se manifesta como tendo de facto acontecido.

E um romance é sobretudo feito de várias vozes que se cruzam e entre si conversam. Neste caso, o narrativo é mais uma *notação* de um cenário (até teatral) do que sequer a construção em torno de episódios com uma densidade autónoma:

> Podia, realmente, começar por aí. As coisas sóbrias, belas. Mas em tudo o dissonante, um pouco. Um televisor que não se ligava, uma enxada minúscula, trabalho artesanal sobre uma mesa baixa. Hábitos. E o que espantava era, de entre essa certeza de hábitos, haver sempre a certeza de uma nota diferente. (p. 21)

O romance parece assim instalar-se no lugar que por exemplo as didascálias representam num texto dramático, de novo uma experiência de hibridez que converge com a anteriormente descrita. Se a isto acrescentarmos os diversos poemas que,

ao longo do texto, nele se vão inscrevendo, compreenderemos que a experiência do romanesco que aqui se pratica é a experiência de um género estruturalmente impuro, e que não só aceita mas procura esse potencial de impureza que contém.

É pois de uma história de amor que se trata, um duplo amor de cuja intersecção nasce o romance: «o antigo saber de corpos que se dão» e «o prazer da escrita que és capaz» (p. 30). A história do amor físico, carnal, entre dois corpos que se tocam e conhecem; a história de amor pela interrogação e pela comoção que a escrita traz, e que é o lugar de onde o romance, qualquer romance, não pode também deixar de partir. Escrever romances. Escrever cartas. Escrever sonhos e memórias, episódios de infância — estas reconstruídas a partir de outras tantas fotografias a preto e branco:

> Tenho-a à minha frente. Um pouco gasta pelo tempo, não desbotada, que não vai tão longe assim da técnica essa infância. Mas era ainda quando se tiravam fotografias a preto e branco. Em cima de uma rocha, os meus pés e os pés da minha mãe. Calçados de sandálias os meus, sapatos altos os outros — têm mais a dizer do que outras fotografias de corpo inteiro que estavam dentro da caixa. (p. 37)

Uma das particulares formas de dissonância que neste romance se constrói reside, precisamente, no tecido esburacado da memória, como diz o poema inaugural da secção «Irmãs», intitulado «Memórias»: «Exactamente como foi, o medo de me enganar / mais tarde na memória — é tudo o que me resta: estar / de noite às escuras a pensar em ti» (p. 51).

Mas é também claro que é um romance de amor e separação que constitui o núcleo do que se conta — um «pequeno amor» cuja existência concreta nos mais ínfimos pormenores e episódios se quer manter e, através da memória, reviver: «E foi assim que durante dois dias ambas viveram vidas separadas, no mesmo hotel do terceiro país» (p. 61). Porquê um «terceiro país»? Porque com Guimarães Rosa sabemos que há no fundo sempre, para quem a quer encontrar, uma «terceira margem». Neste romance, a figura do terceiro país (que rima por exemplo também com a imagem da «terceira mão», sobre que Manuel Gusmão construiu um dos seus livros de poesia) reintroduz a imagem esquinada da dissonância, algo que, não sendo previamente comum a nenhuma das mulheres, se lhes torna preciosamente comum. Por isso mesmo. Como a língua estrangeira, a terceira língua, em que ambas se falam.

Ara é pois um romance que se inscreve numa tradição forte do romance moderno e que, não recusando aceitar essa tradição como a matriz temática que reconhece como a sua, simultaneamente ousa praticar todas as esquinas, todas as dissonâncias que tal prática arrasta consigo. Talvez por isso a sua primeira parte seja essa espécie de *making of* do próprio romance. Não apenas porque nela se inscreve de forma muito especial a sua dimensão auto-reflexiva, mas porque esta não se realiza sem a existência de duas vozes (1 e 2) que entre si dialogam e entre si discordam sobre o que (e como) contar numa história. Da raiz deste debate e destas contradições surge pois uma história de amor que, ao colocar-se nessa «terceira margem», entre o acontecido e o não-acontecido, aproxima este romance de outros géneros de discurso que não estamos habituados a convocar: a narrativa do sonho; o reconhecimento das interferências entre o real e os efeitos da imaginação; o discurso do desejo e das dificuldades com que ele se defronta. Em suma, este romance é um romance porque

de si nada exclui como forma discursiva. E, nestes tempos de padronização, não é fácil que isto aconteça com a discrição e a inteligência de que a escrita de Ana Luísa Amaral se vai tecendo.

Helena Carvalhão Buescu

[A Autora segue a antiga ortografia.]

Valter Hugo Mãe
DESUMANIZAÇÃO
Porto, Porto Editora / 2013

> Quem não sabe perdoar, só sabe coisas pequenas.

É impossível ler *Desumanização*, o último romance de Valter Hugo Mãe, sem uma sensação de estranheza. A começar pela tipologia textual: oitenta por cento desta prosa é excelente poesia. Em vez de frases, lemos versos. Se não temêssemos o caso de errar, diríamos que Herberto Helder percorre esta narrativa e varre os processos arquetípicos do enredo clássico do argumento ficcional. De uma forma quase polifónica, o texto de Valter Hugo Mãe procura a opacidade dos mitos nórdicos, aparentemente bem lidos nas sagas, e busca, através de labirínticos, redundantes e trágicos caminhos, uma saída, uma plenitude de luz que, no final, como redenção, parece desaguar no perdão.

A intriga — chamemos-lhe assim — gira em torno de muito poucas personagens, mas assume-se na voz de um narrador autodiegético, uma menina, Halla ou Halldora, filha de um casal (Gudmundur, o pai sensível e fraco, e a mãe transtornada, obsessiva), a irmã gémea, Sigridur, espécie de *alter ego* de Halla, que morreu em criança e cuja morte retém a dramática e perpétua natureza trágica de todas as personagens, incluindo «a [da] nossa gente», expressão com que se batizam os poucos habitantes de uma remota aldeia entre a charneca e os fiordes da Islândia. Há ainda Steindór, uma espécie de prior, guardião da igreja local e protetor de Heinar, o miúdo alto que será namorado de Halla e a vai engravidar, uma tia-urso que virá de longe (Höfn) para tentar reparar os estragos familiares e que se deixa encantar por Steindór (desposando-o), e a inefável Thurid, uma mulher que julga poder reparar um órgão e um piano com um literal sistema cromático. A música (Bach), a pintura (Kjarval) e a poesia hão-se ser, aliás, pretexto para reflexões que jamais poderiam provir de uma personagem de onze (mais tarde, treze) anos. Sobre a pintura de Kjarval, percebe-se que Valter Hugo Mãe se apropriou de alguns conceitos, captados provavelmente na obra do maior especialista (Aðalsteinn Ingólfsson), quando este nos explica que «os islandeses aprenderam a respeitar a natureza, vendo-a como um repositório de forças meio-escondidas e quase sempre imprevisíveis». Em *Desumanização*, procura-se esse lado fantasmagórico da natureza — «a boca de deus» —, ainda que Valter Hugo Mãe não tenha ido demasiado longe, a ponto de torná-la efetivamente uma *outra* personagem. Quando afirma «a Islândia pensa» e a personifica, nunca lhe dá inteiramente o «sopro anímico» que a pudesse vitalizar. A natureza não chega a organismo, mesmo que tal seja afirmado. Em certo sentido, esta obra não se afasta muito do realismo mágico latino-americano, no modo intrincado e subtil como entrelaça os seres humanos e os lugares, o vento, o frio, os tubarões, as pedras.

O discurso reflexivo e racional, desproporcionado para o espaço mental de uma menina, mesmo que suportado por expressões curtas, entrecortadas e infantilizadas (chega a pressentir-se um vocabulário abrasileirado), e ainda dominado