

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 14



SANTIAGO DE COMPOSTELA
2010

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como copatrocinia eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos diretivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Diretivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu patrimônio é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceitos pelo Conselho Diretivo e cuja admissão seja ratificada cada pela Assembleia Geral.

Conselho Diretivo

Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela
eliasjose.torres@usc.es

1.º Vice-Presidente: Cristina Robalo Cordeiro, Univ. de Coimbra
cristinacordeiro@hotmail.com

2.º Vice-Presidente: Regina Zilberman, UFRGS; FAPA; CNPQ
regina.zilberman@gmail.com

Secretária-Geral: M. Carmen Villarino Pardo carmen.villarino@usc.es

Vogais: Anna Maria Kalewska (Univ. de Varsóvia); Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Claudius Armbruster (Univ. Colónia); Helena Rebelo (Univ. da Madeira); Mirella Márcia Longo Vieira de Lima (Univ. Federal da Bahia); Onésimo Teotónio de Almeida (Univ. Brown); Petar Petrov (Univ. Algarve); Raquel Bello Vázquez (Univ. Santiago de Compostela); Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro); Thomas Earle (Univ. Oxford).

Conselho Fiscal

Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (Univ. Hamburgo); Isabel Pires de Lima (Univ. Porto); Laura Calcavante Padilha (Univ. Fed. Fluminense).

Associe-se pela *homepage* da

AIL: www.lusitanistasail.net

Informações pelo *e-mail*: secretaria@lusitanistasail.net

Veredas

Revista de publicação semestral

Volume 14 – dezembro 2010

Diretor:

Elias J. Torres Feijó

Diretora Executiva:

Raquel Bello Vázquez

Conselho Redatorial:

Axel Schönberger, Clara Rowland, Cleonice Berardinelli, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Maria do Cebreiro Rábade Villar, Marie-Hélène Piwnick, Ría Lemaire, Vera Lucia de Oliveira. Por inerência: Anna Maria Kalewska, Benjamin Abdala Junior, Claudius Armbruster, Cristina Robalo Cordeiro, Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Helena Rebelo, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, M. Carmen Villarino Pardo, Mirella Márcia Longo Vieira de Lima, Onésimo Teotónio de Almeida, Petar Petrov, Regina Zilberman, Sebastião Tavares de Pinho, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Thomas Earle.

Redação:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereço eletrônico: revista.veredas@gmail.com

Realização:

Desenho da Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

Unidixital, Santiago de Compostela, Galiza

ISSN 0874-5102

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| RITA DE CÁSSIA OLIVEIRA | |
| O que é a Existência Errante? Visada hermenêutica fenomenológica do poema | |
| O Guesa, de Sousândrade | 7 |
| LETÍCIA VALANDRO | |
| Memória e construção da nação guineense..... | 33 |
| MARIA GERALDA DE MIRANDA | |
| Vozes da história e da ficção: um convite à roda de Pepetela | 57 |
| PATRÍCIA PEDROSA BOTELHO | |
| Prospectos cambiantes: como pensar a literatura de Helder Macedo? | 67 |
| ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA | |
| <i>The loneliest man on the moon</i> : José Saramago, entre Fernando Pessoa e a ficção científica em Portugal..... | 83 |
| EVELYN BLAUT FERNANDES | |
| Da ficção por testemunho ou <i>A Nave dos Loucos Continua a Navegar</i> | 115 |

Da ficção por testemunho ou *a nave dos loucos continua a navegar*

EVELYN BLAUT FERNANDES

Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de
Letras na Universidade de Coimbra

Resumo: Este ensaio propõe ler *Insânia* (1996), de Hélia Correia, a partir da perspectiva da ficção por testemunho. Para além de levantar hipóteses em torno do narrador, pretendo pensar de que forma temas fundamentais do romance, como a formulação do discurso, a emigração e a maternidade, entrelaçam-se em torno desta problemática central que aqui designo por “auctor-testemunha” (Agamben).

Palavras-chave: Ficção e Testemunho; Ficção Portuguesa Contemporânea; Hélia Correia.

Abstract: This essay suggests the reading of *Insânia* (1996), by Helia Correia, from the perspective of fiction by testimony. Beyond hypotheses about the narrator’s novel, I intend to think about how key themes, as speech, emigration and motherhood, intertwine around this central issue, called “author- witness” (Agamben).

Key-words: Fiction and Testimony; Contemporary Portuguese Fiction; Hélia Correia.

Não sei se a história que quero contar a vocês é inteiramente verdadeira. Parte dela eu só conheço por ouvir falar. Depois de muitos anos, várias coisas permanecem obscuras, e muitas perguntas continuam sem resposta. Mas acho que devo contar os estranhos acontecimentos que aconteceram em nossa aldeia. Quem sabe, eles poderiam esclarecer algumas coisas que ocorreram neste país.

Este trecho poderia ter sido escrito por Hélia Correia em *Insânia* (1996), mas é a primeira fala de *Das Weisse Band* (2009), intitulada no Brasil *A fita branca*, filme escrito e dirigido por Michael Haneke, que trata dos *estranhos acontecimentos* que sucedem numa aldeia no norte da Alemanha às vésperas da I Guerra Mundial. Primeiro, ocorre um acidente envolvendo o médico do vilarejo, que quase morre e passa vários meses no hospital; uma criança é torturada; um celeiro é incendiado; outra criança é torturada. E não há nenhuma pista de quem seja o responsável por estes atos numa comunidade tão pequena. É um filme que trata de uma cultura da delação, da punição e da desconfiança mútua. E o espectador passa o filme a se perguntar: quem? Quem está por trás dos atos sinistros que acometem a aldeia? O filme sugere que as crianças sejam as culpadas – e são efetivamente castigadas –, que são elas, de alguma maneira, que orquestram algo de sinistro nesse vilarejo. No entanto, a pergunta não é respondida nem no final do filme, quando é sugerida toda uma suspeita em torno do médico e da parteira. Acho que a suspeita (também) começa a girar em torno do diretor do filme, porque, de certo modo, foi mesmo ele quem criou os tais atos em seu roteiro e realizou-os em sua obra cinematográfica. Insisto nesta hipótese porque não é o primeiro filme de Michael Haneke em que as possibilidades permaneçam assim abertas aos olhos dos espectadores.

Em outro filme, um apresentador de programa de televisão sobre literatura recebe continuamente fitas de vídeo cuja gravação é o plano fixo de uma fachada residencial. A imagem é rebobinada e só então o espectador se dá conta de que há dois personagens assistindo à fita que também ele assiste. O filme gira à volta de uma (a mesma) pergunta: quem? Quem envia as fitas com imagens que guardam a fachada da

casa desta família? Majid – órfão argelino criado pela mãe de Georges Laurent e, ainda em criança, mandado a um orfanato? O filho de Majid, a fim de vingar a pouca sorte do pai? Pierrot – filho adolescente de Georges e Anne, como sutilmente sugere a última cena? Michael Haneke, já que, não esqueçamos, o filme questiona a própria natureza da imagem? E isso “inclui igualmente a tarefa de profanar a própria atividade do autor”, ou do diretor, “transformando o ato de conhecer e de escrever em paródia da vida mesma” (Assmann, 2007, 10). Se o autor, e Michael Haneke não é só o diretor, mas também o roteirista de seus filmes, “deve continuar inexpresso na obra”, “precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível” (Agamben, 2007, 63). Se esta leitura for plausível, digo de outro modo: o diretor transforma-se numa espécie de “personagem do autor” (Foucault, 2009, 34). *Caché* é, no fundo, um filme sobre edição, sobre o que é deixado de fora, o que não é dito, o que é *escondido*. Haneke não responde as perguntas que seus filmes formulam e que nos alimentam como espectadores.

Questionar quem é o autor das imagens das fitas de vídeo, quem editou as fitas enviadas a Laurent é como perguntar “Quem fala aqui?”.¹ Pensar no diretor ou no autor como aquele que interfere na ficção, também implica na proposição de Jean-Yves Tadié, “Quem fala aqui?”. Poderia pensar, melhor que isso, que o diretor, com sua câmera, desempenha, de fato, a função de “*auctor-testemunha*” (Agamben, 2008, 151), na medida em que transmite ao espectador aquilo sobre o qual se tem notícia. Se falei em “*auctor-testemunha*” é porque o “autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho” (Agamben, 2007, 63). Já que *caché* refere-se ao que está escondido, escondido está, por exemplo, o próprio diretor, atrás da câmera. E *caché* deixa de ser aqui mero título de um dos melhores filmes desta década para se tornar numa das senhas deste ensaio.

Mas “quem fala aqui” em *Insânia*? Ou melhor, “o que importa quem fala”? (*apud* Foucault, 2009, 34), como deduziu Foucault ao citar Beckett.

¹ Referência ao capítulo “Quem fala aqui?”, de Jean-Yves Tadié (*O romance no século XX*) e à pergunta de Maurice Blanchot (*O livro por vir* 312).

(...) quem fala aqui? Será o “autor”? Mas quem poderá designar esse nome se, de qualquer maneira, aquele que escreve já não é [Hélia Correia], mas a exigência que o arrastou para fora de si, o desapossou e o desalojou, entregou-o ao fora, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que é recoberta, bem ou mal, por um Eu poroso e agonizante (Blanchot, 2005, 312).

Diz ainda, a este propósito, João Barrento (2009, 90):

A resposta à questão “Quem narra no romance?” tornou-se, há cerca de um século, num momento decisivo da modernidade literária, determinante para o futuro desta grande forma da tradição burguesa. A ruptura acontece no momento em que o leitor começa a reconhecer que a “história” (...) não é contada *a partir de fora* por um narrador onisciente e onipotente (as mais das vezes um narrador autoral), mas que a matéria narrativa se desenvolve de forma largamente autônoma no húmido do próprio texto e se deixa ouvir a partir de uma diversidade de vozes, ou de uma voz indeterminada. E o próprio leitor (...) era, ou podia ser, uma dessas vozes.

O narrador de *Insânia*, essa *voz indeterminada*, numa medida muito próxima aos dos filmes de Haneke, apresenta-se, em certo sentido, como um leitor, um ouvinte, que passa adiante a história que ouviu contar e, por isso, o seu discurso é tão aparentemente honesto a ponto de admitir não saber alguns fatos que narra. No romance de Hélia Correia, o “narrador-testemunha” (Derrida, 2004, 65) não possui conhecimento onisciente dos fatos que relata, de modo que o leitor pode não compreender completamente a história da Levada, uma vez que recebe o relato de alguém que diz não saber totalmente aquilo sobre o qual se fala. Assim é desde o início da narrativa, na qual o narrador parece avisar que só vai relatar, ou mesmo só pode relatar, aquilo que sabe:

Ao que se saiba, tudo aconteceu por mera negligência. Ninguém agiu a tempo, ninguém pensou, sequer, que deveria agir. A verdade é que andava toda a gente cansada e o medo dos ladrões ganhava, em cada alma, o espaço que ocupara, alguns anos atrás, o respeito da lei (...). Estava dormindo pouco a humanidade e foi talvez por essa sonolência que as gentes da Levada não deram atenção ao que de pouco natural acontecia na casa de Maria das Mercês (I² 9).

Pode ser que este narrador tenha testemunhado, ouvido, recebido a história e agora passa-a adiante, como uma espécie de intermediador entre a narrativa e o leitor, entre os personagens e o leitor. É preciso deixar claro, portanto, que há aqui uma voz testemunhal que pertence e funciona exclusivamente de acordo com o estatuto ficcional. Acques Derrida (2004, 24-25) pensa que o testemunho, estruturalmente, envolve a possibilidade da ficção:

(...) Na nossa tradição jurídica europeia, um testemunho deveria permanecer estrangeiro à literatura, e sobretudo, na literatura, ao que se dá como ficção, simulação ou simulacro, e que não é toda a literatura. (...) Se essa possibilidade que ele parece proibir fosse efectivamente excluída, se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a *possibilidade*, pelo menos, da literatura.

Assim é que *Insânia* funciona como uma espécie de ficção de testemunho, ou como uma “ficção por testemunho”, na medida em que leio um texto “que mente, finge dizer a verdade” “para produzir uma obra literária”. Leio uma obra literária e, por isso, trato “desta possibilidade sempre em aberto – e que deve continuar a sê-lo, para o melhor e para o pior” (Derrida, 2004, 32). Reconheço, portanto, que o narrador

2 Todas as referências a *Insânia* são indicadas pela abreviação I seguida do número da página.

do romance de Hélia Correia faz as vezes de uma testemunha e a testemunha é um ser exclusivamente exemplar e insubstituível, porque ela é a única a ter visto ou ouvido esta coisa única que é o fato a ser narrado. Deste modo, o espectador ou, no caso, o leitor deve crer duas vezes: acreditar no relato daquele de quem recebe, a testemunha, e no de quem relatou à testemunha, que vivenciou a experiência. Daí a necessidade de tornar crível a testemunha ou o dito da voz testemunhal: (Derrida, 2004, 79-80):

Quando testemunhamos, ainda que a propósito do assunto mais ordinário e mais “normal”, pedimos ao outro que acredite na nossa palavra como se se tratasse de um milagre. A testemunhalidade, aí onde ela partilha a sua condição com a ficção literária, pertence *a priori* à ordem do miraculoso. É por isso que a reflexão sobre o testemunho privilegiou sempre na história os exemplos do milagre. O milagre é o traço de união essencial entre testemunho e ficção. E a paixão de que falamos está associada ao miraculoso, ao fantástico, ao fantasmático, ao espectral, à visão, à aparição, ao tocar do intocável, à experiência do extraordinário, à história sem natureza, à anomalia.

Porque se trata de fato, segundo João Barrento (2009, 93), de um livro cujo universo é profundamente intimista, misterioso, fantasioso e labiríntico. E as histórias de Hélia Correia, como afirma Ernesto Rodrigues (1997, 234), “partem, regularmente, desse ‘pouco natural’”. É como se os personagens de *Insânia* fossem o produto de uma ficção que emerge do próprio inconsciente da linguagem e os sobreviventes são, neste sentido, “vítimas de um mecanismo de alucinação” (I 185).

A voz narrativa é, portanto, uma voz lúcida a relatar algumas ações dos Levadeiros a inundarem “as outras aldeias em redor com alucinações de seu fabrico” (I 198). A voz narrativa “é, sob esta visão, a maior crítica que possa, não-escutada, dar a escutar. Daí que nós tenhamos a tendência, escutando-a, de confundi-la com a voz oblíqua da loucura” (Blanchot, 1969, 7). Mas se não confunde, com alguma dificuldade, loucura e lucidez num livro cujo cenário idílico é, em muitos

momentos, tornado como que um manicômio. Talvez seja esta a falsa pista falsa do título, porque *insânia* pode ser aqui não uma condição, mas o abrigo de insanos, a ficção não insana que abriga personagens e, portanto, seres insanos, a começar por Talívio, o único a sair de casa e enfrentar o bosque: “Toda a gente sabia que ele entrava pelas matas adentro, sem destino. E se não lhe falavam no assunto era porque entendiam tamanho desvario como produto do seu cérebro infectado. O carpinteiro tinha realmente a palidez dos doidos de internato” (I 92).

Parto da hipótese de que o narrador de *Insânia* é, de fato, uma voz narrativa e que funciona como uma espécie “de testemunha no sentido de um terceiro entre duas partes” (Gagnebin, 2008, 13). A testemunha, em *Insânia*, não é, portanto, aquela que relata a própria experiência, mas a que, “simplesmente, relata e descreve numa voz justamente implacável porque ‘neutra’” algo que ouviu ou viu ou veio a saber:

A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito. O testemunho não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento (Agamben, 2008, 157).

É a voz testemunhal que desempenha um gesto testemunhal: “Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do *auctor* por excelência”. Giorgio Agamben (2008, 160) diz que “a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho”. Assim é que os “poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar”. É através da língua não enunciável que o autor testemunha a sua incapacidade de falar: “podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam” ou dos que ainda não tiveram, já que Nata-

lina é a criança, *in-fans*, a que não tem voz. Por isso, não é gratuito que o exemplo a seguir seja, se não uma crítica, um comentário a respeito de outra língua, a que se fala no Canadá, de onde vêm os descendentes de Maria das Mercês e Chico Amor:

Comentavam na sua língua inglesa, voltando as mãos para o céu porque diziam “Thank God”, e os gestos lembravam-se sozinhos de como se fazia, ao invocar-se, ainda que com pouca intenção, o nome do Senhor. Escolhendo o “Vá lá” para traduzir, provooco nos leitores uma outra imagem, os pulsos que se dobram um pouco para trás para que as palmas das mãos se mostrem, verticais, ao interlocutor, enquanto os ombros se erguem levemente e as pálpebras se cerram num consolo onde entrará talvez gratidão ao destino mas não o endividamento ao Criador (I 78).

Qual é, então, o lugar da testemunha num livro cujo narrador se desconhece? Ou, antes, o que significa testemunhar? Porque sabemos que “a testemunha deve estar ela própria presente”. Como diz Jacques Derrida (2004, 28-29), “ninguém pode enviar uma *cassette* para testemunhar em seu lugar “O testemunho é”, portanto,

uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho (Agamben, 2008, 147).

O narrador de *Insânia* “testemunha sobre um testemunho que falta”, testemunha “pela impossibilidade de testemunhar”: “Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista” (I 43), em uma zona insana, zona

limitrofe. O narrador aqui é testemunha de uma ficção, de uma personagem de ficção, ou tal situação “não poderia ser o fruto da imaginação do nosso informante?” (*apud* Agamben, 2008, 44). No entanto, Sandrinha é testemunha por meio da fala do narrador. Mas, se Sandrinha não pode testemunhar, já que “não há voz para a extinção da voz” (I 44), e se o narrador é a voz que reúne as lacunas do testemunho de Sandrinha, “o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar” (I 48): “Não se veio a saber se também ela ouviu Talívio, ou se o reconheceu naquele volume, denso, ofegante e em desequilíbrio que mais parecia o coração da noite” (I 116). “Assim, a impossibilidade de testemunhar, a ‘lacuna’ que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua” (Agamben, 2008, 48).

Assim se diz que, “de modo resumido, porque ela própria não sabia até que ponto a descrição estaria actualizada, foi Sandrinha informando sobre a história e a composição dessa família” (I 205). No entanto, “Berta chamou a si o encargo de contar tudo o que à expedição acontecera. Sentiu-se bem durante toda a fala na sua versão própria, que era o ter-se toda a gente deixado alucinar” (I 208). Suponho que, nesta narrativa, mais importante que tentar descobrir *quem fala aqui*, é perceber como o livro ensina a lidar com as versões às quais temos acesso:

Talvez não fosse bem acreditar, mas aceitar que se instalasse a dúvida sobre a outra versão, que nunca fora uma versão sequer, mas tão-somente um não pensar sobre a origem da menina. E se nela, Sandrinha, com tal facilidade se impunha essa evidência, queria dizer que os outros Levadeiros a tomariam logo como sua (I 219).

Não importa, de fato, o que aconteceu, o que não aconteceu. O que aqui é narrado é o que pode ser recuperado, pela memória, pela imaginação, com o intuito de preencher lacunas e de deixá-las abertas:

Conta Sandrinha.

Mas, se repararem, muito tivemos de arranjar sem ela. De forma que damos voz, pois sim, porém com alguma reserva de critérios. Omitiremos o que nos parece excessivo tom, sobranceria do autor. Porque ela começou a ser ouvida e não mais quis parar, por muito inútil que, passado algum tempo se tornasse, já que falava sobre sentimentos quando eram factos o que lhe pediam. E de pouco valia o testemunho de tudo o que ocorrera na Levada, e era...

O que era?

Perguntava Sandrinha, interrompendo-se.

Devolviam, num eco, os salvadores. (I 224).

O narrador, a testemunha desta história pode bem ser alguém que cuida de Sandrinha, ou que a espreita, ou que a interroga – imagino um relatório policial, já que “eram factos que lhe pediam” – ou, mais apropriadamente, uma camarata de hospício: Sandrinha conta, interrompe-se e é um eco que lhe devolve as palavras, ela fala sozinha. Este ensaio não é especulativo. Prefiro pensar que alguém simplesmente ouve seu relato, já que aceitamos sua versão. Mas há também a hipótese, já sinalizada, de que esta testemunha na ficção não seja mais que uma “voz narrativa”, voz sem pessoa”, “voz narradora cujo ‘eu’ se coloca e se identifica ele próprio” (Derrida, 2004, 21). Assim é que se justifica a aproximação de *Insânia* com os filmes de Michael Haneke, na medida em que a força testemunhal concentra-se na primeira pessoa, no *autor sobranceiro*, que joga o jogo da ficção, um jogo de esconde-esconde, uma “não-pessoa” (Tadié 13), “testemunha e actor central da intriga” (*Idem*, 14), similar ao que diz Michel Foucault (2005: VIII) na oitava edição de *História da Loucura*, quando afirma que escreve o Prefácio *como se* estabelecesse “a monarquia do autor, declaração da tirania”, *como se* o autor de um livro fosse “o monarca das coisas que disse” e mantivesse “sobre elas uma soberania eminente”, uma *sobranceria do autor*.

A narrativa de Hélia Correia parece ser construída não só sobre a díade verdade/ mentira – “Também a história já passara muito, envelhecera, comprazia-se a mentir” (I 130) –, mas há também muita sugestão e alguma *alucinação* (palavra do romance) e quase me apetece dizer, com

António Lobo Antunes, que isto se trata de um “delírio organizado”:

Na dúvida que tinha sobre o que era verdade e o que era sugestão, pensou por um momento que talvez a aldeia e os seus habitantes há muito tempo já se houvessem extinguido, e que tudo o que estava então a suceder não passasse de um sonho que vogasse no espaço, dispensando o seu leito e o seu sonhador (I 215).

Penso no que vem a ser *insânia* para uma escritora que diz que as “duas possibilidades de afirmação da diferença são ou a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros” (Rodrigues, 1997, 235). Seguindo com Ernesto Rodrigues (*ibidem*), “o título até pode ser, como quer [Hélia Correia], ‘uma marotice, uma brincadeira – fica um livro de apelo malicioso retirado de uma epígrafe de um intelectual [...], malandrice que me deu muito gozo fazer, porque perturba as pessoas’” Com o avançar da leitura, a brincadeira fica séria porque estamos lidando com o jogo da ficção e *insânia*, para além de muitos outros sentidos, é decorrente da sugestão imagística de que a vila tem algo de hospício:

Havia já um tempo que a noite se tornara numa entidade estranha que com ela trazia criaturas de outra respiração, de que se ouvia certas vezes o uivo e o restolhar, e às quais cada um dava os contornos que a imaginação do medo lhe pintava. E de noite morria-se sozinho, sendo inútil chamar vizinhos ou parentes porque, mesmo por ruas ainda iluminadas, ninguém se aventurava à travessia (I 96).

Um dos indícios de alguma insanidade que começa a percorrer a aldeia é justo aquela que, por medo, fantasia ou o que quer que seja, impedia os Levadeiros a viver em comunidade, buscando graus extremos de isolamento. E é devido a este excessivo ensimesmamento, por exemplo, que Talívio morre de uma morte pouco explicável e em desamparo.

Se insano era Talívio porque saía de casa, a andar pela aldeia e entrar no bosque, insanas são esposa e filhas que deixam o pai e marido morrer ao chão “intoxicado, com os seus interiores carcomidos por acção daquele ar pesado e fétido” (I 119):

(...) Sabe, todos o sabem, que a água queima e ele sente como as gotas entram na sua carne, como a carne rechina e deita fumo. Está todo ele uma chaga, diz-lhe o conhecimento, e disso morrerá, do mal que lhe fizeram tantas informações. A partir do que teme, o coração inventa e os olhos, de chorosos, vão também no engano, não podem desmentir. O carpinteiro bate, bate à porta, mas do lado de dentro passa-se outro terror que afinal é o mesmo, é o medo de tudo o que venha dos céus, o que venha da noite, tudo o que queira entrar (I 121).

No entanto, o que sobressai no livro, para além de toda a transformação imagística da aldeia em manicômio, é que *insânia* é amor de mãe. De “animal da aldeia” (I 135), Natalina passa a ser a criança que desperta nos personagens este sentimento insano. No início do Livro 1, era Berta que mantinha uma espécie de “caso de mãe com filha dentro da barriga em que a música fosse a nutrição” (I 20). Maria das Mercês, quando da chegada dos Amores do Canadá, “pusera-se outra vez a chorar” a pensar no tempo em que ficaria afastada da menina e “não se compreendia se ela queria delimitar o prazo do favor ou se se consolava das saudades que começavam a atormentá-la” (I 42).

Mas insano é o “bruto amor da espécie” (I 221), metáfora de mãe e filha, e é Sandrinha, “marca da presença materna” (Leal 130), a que se transforma efetivamente em mãe e “abocanha a cria para a salvar” (I 220): “Porém, também Sandrinha achava forças para a contrariar, e forças eram que ela jamais adivinhara em si. Forças de louca, diz. Forças de mãe. Pois ela própria se mudara em fera e abocanhava a cria para a salvar, sem querer saber do seu acanhamento” (I 220). A imagem do movimento contra Sandrinha, para dela se descolar, lida assim na sugestão de uma noite “pouco cerrada”, quase deixa de ser a da proteção na fuga

no meio da mata para ser a do parto ou a de um entrelaçamento entre mãe e filha:

Levava a mão direita tão fechada em redor do braço da criança que ela se deslocava aos safanões, ao ritmo das passadas da raptora. Não está certo chamarmos-lhe este nome, pois Sandrinha, sabendo embora a quem furtava, ignorava no entanto para onde e para quê. Mas era exactamente o que parecia, um rapto, esta corrida de dois vultos que, em tensão, se entranhavam na obscuridade.

Se Sandrinha não teve qualquer dúvida no seu papel de mãe, já Natalina resistia à protecção. Gemia, em esforço para se libertar (I 221).

Ler este trecho do artigo de Izabela Leal (2008, 130-131) é como ler a cena em que Natalina morde o braço de Sandrinha, que infecciona, a fim de se libertar, no meio da fuga:

A mãe, como num ato de sacrifício, oferece o seu corpo para ser consumido, utilizado pelo filho. Mas esse ato não significa o aniquilamento ou desaparecimento da mãe, muito ao contrário. As mães, como fênix renascidas, surgem das cinzas e são “as mais altas coisas que os filhos criam”.

Lembremos que Natalina, além de animalizada e órfã, é muda. E se não há linguagem verbal que dê conta desta relação contraditória e violenta, são as mães, para contradizer os mais altos versos de Herberto Helder, que estão como invasoras dentes-de-leão no terreno da filha.³ Se não há diálogo entre mães e “filha”, há várias tentativas fracassadas de

3 Cf. HELDER, Herberto. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 48 (*apud* Leal 2008: 130):

As mães são as mais altas coisas
que os filhos criam, porque se colocam
na combustão dos filhos, porque
os filhos estão como invasores dentes-de-leão
no terreno das mães.

domesticação de Natalina por estas mães com atitudes de leoa, que é a que, por simbologia, dá a carne e o zelo, agarra com os dentes, numa relação mesmo paradoxal. Ironicamente, é Sandrinha com o seu “bruto amor da espécie” quem leva uma dentada de Natalina. Natalina vive assim rodeada por um excessivo vulto de mães, filha metafórica “de um novo imaginário para essa cultura órfã de dois pais náufragos ilustres: o pai da pátria, o rei jovem, e o pai da língua da pátria, o seu arcaico cantor” (Silveira, 2006, 42).

Insânia é, no fundo, a criação de um mundo fantasticamente absurdo no qual vivem personagens presos a uma vila interiorana e ao *tédio português* que se vêem invadidos por um processo civilizatório advindo do Canadá e do ecrã da televisão, que ameaça extirpar toda a felicidade idílica de uma aldeia ensimesmada. São praticamente dois os núcleos familiares que se destacam nesta aldeia: os Amores e a família de Talívio. Há ainda Berta, professora, vive sozinha. Natalina anda solta pela Levada, de casa em casa, não é protagonista – não sei se há protagonista no livro –, mas é esta criança muda e rejeitada o elemento perturbador de uma comunidade rural assustada com a “modernidade” dos emigrantes que voltam à sua aldeia em Portugal. E são desses dois núcleos que fazem parte a figura emblemática do *português-emigrante*: dos Amores, o filho Frank casado com Feliciano, e seus dois filhos, regressam do Canadá; e a família de Talívio, sindicalista e comunista, casado, com duas filhas, Sandrinha e Daniela, torna-se marceneiro, depois de voltarem da França.

Em entrevista a Ana Marques Gastão, fica dito que a obra de Hélia Correia reúne a fuga, a transgressão, a loucura. Para a autora, “tudo isso é o mesmo. Não me refiro a nenhum psicologismo na minha escrita. A literatura não se sente bem no mundo de que dispomos e a que chegámos” (Correia, 2010).

Mas ali, no cenário, digamos, da surpresa, apavoradas pelo encontro com os mortos, cuja serenidade impunha mais horror, passou de umas para as outras a ideia de que aos próprios cadáveres, tão perfeitos, sucedera uma espécie de plastificação.

(...)

As de mais força ou menos pessimismo arriscaram ainda algumas incursões nas outras moradias. Mas retornavam mudas, acenando eloquentes negações com a cabeça. Não ficara na aldeia um só ser vivo (I 180).

Não estou certa de que esta incursão das mulheres da Levada se trata de uma referência a *Pedro Páramo*, mas, no mínimo, coincidem as imagens de aldeia seca e vazia onde só os mortos sobrevivem para contar as suas histórias. O romane de Juan Rulfo (2008) apresenta um enredo mais simples que o de Hélia Correia. Juan Preciado promete à mãe, no seu leito de morte, que vai a Comala em busca de seu pai, Pedro Páramo, um lendário assassino. Ao chegar à aldeia, não encontra pessoas, mas defuntos repletos de memória que lhe narram causos cruéis de seu pai. Se estivesse escrevendo sobre *Pedro Páramo*, talvez dissesse que Comala é como Argia, a cidade dos mortos de Calvino, a que “no lugar de ar existe terra”: “De Argia, daqui de cima, não se vê nada; há quem diga: ‘Está lá embaixo’ e é preciso acreditar; os lugares são desertos. À noite, encostando o ouvido no solo, às vezes se ouve uma porta que bate” (Calvino, 1995, 116). Mas Levada é como Eusápia, a cidade cujos habitantes começaram “a copiar a sua cópia subterrânea”: “Dizem que nas duas cidades gêmeas não existe meio de saber quem são os vivos e quem são os mortos” (Calvino, 1995, 102). Talvez assim se ligue este “realismo maravilhoso” de Juan Rulfo aos *estranhos acontecimentos* da aldeia de *A fita branca* e estes “estranhos sucessos da Levada”:

Pegava, assim, num fio capaz de interligar os estranhos sucessos da Levada. Chuvas, ventos, loucura, fé, cegueira, mães indiferentes, frutas ocas, casas mortas, a rede social desfeita em pó, a ilusão dos olhos, dados a erros próprios dos olhos animais a que Deus não concede a discriminação – que era isso se não o demo sobre a terra? (I 217).

E isto, se penso bem, é quase dizer da relação entre Levada e Moinho-Dó, as aldeias vizinhas em *Insânia*:

Os da Levada, ao fim de os apoucarem durante gerações sem resultado, a não ser sofrimentos de vesícula e outros males derivados da inveja, resolveram tirá-los de vez da sua boca, crendo que, estando eles mortos nas palavras, também nos pensamentos morreriam. Deixaram mesmo de lhes dar a salvação. E o rapazio, cujos pais ainda haviam atirado com pedras uns aos outros, fazia gala em apagar toda a mensagem que daqueloutra aldeia lhes chegasse. Era a sua maneira de os matar (I 170-171).

No episódio de Moinho-Dó, vale a pena procurar verdades na produção de ficções, ou seja, o “controlo discursivo” é o “produto de uma relação de forças” (Pellejero, 2009, 11). É também isto o que ocorre em *Violência Gratuita (Funny Games)*, na cena em que Ann Farber atira no jovem perturbado que tortura sua família, mas, imediatamente a seguir, vemos a cena ser rebobinada. Quem rebobina a cena? Quem é, mais uma vez, o responsável pela edição do filme? É o *actor*, que tem o controle, ainda que remoto, da história: o

actor indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. Neste sentido, (...) a testemunha tem mais autoridade do que o fato testemunhado (...). O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor” (Agamben, 2008, 150).

No Livro 2, as mulheres da Levada resolvem fugir da aldeia. E são as mulheres, as que irremediavelmente ficam, como lembra Barthes em um fragmento sobre a ausência, as que agora partem, emigram, as que se evadem.⁴ Na Levada, porém, a evasão se justifica pela necessidade da sobrevivência: dos personagens naufragados no próprio pó; da

4 Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (...). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência” (Barthes, 2003, 36).

história, matéria também ela envolta pela “imagem do pó” (I 147). Esta fuga é um “‘elemento dinâmico’ na narrativa heliana traduzindo ‘a ruptura, o anti-social, quase a anormalidade, a inquietação, a inadaptação, a desordem, que é o que me fascina no mundo’” (Rodrigues 235). É a fuga das mulheres da Levada – são as personagens que fogem da narrativa? –, e é também a fuga da própria narrativa:

Morre, pois, o tecido da história à nossa volta, por mais que nos viremos em busca de socorro, humilhando-nos mesmo à espera de que ele chegue de onde nenhum proveito ainda nos chegou, isto é, daquele grupo de mulheres, Cidalinha e as filhas, Dona Berta, que entretanto também perdeu a coesão e não existe, nem para seu conforto delas.

Acresce que a Levada se encontrava exaurida de sua própria gente, sendo que, desde as grandes ventanias, mais de metade da população desaparecera como se não fosse mais do que um pó, tão fácil de soprar. E a pó se devia comparar também os que ficaram, pois não tinham mais consistência as suas próprias vidas (I 145-146).

João Barrento observa que “o tempo (...) é substituído pela fuga para uma permanente viagem dos sentimentos em figuras de mulheres telúricas, solitárias e misteriosas” (93). É esta exposição de uma tentativa de organização da narrativa que vemos em *Insânia*, pelo tratamento do tempo:

Fariamos agora, se todos permitissem, um momento de pausa. Transcorrido é um ano no relato, e quem relata está temendo que a tarefa se lhe torne impossível de cumprir, por falta de substância narrativa (I 143).

As mulheres que partem sabem que a morte já aconteceu, é inelutável. Avançam em sua fuga e encontram pelas casas nas quais adentram “o que logo se entendeu serem cadáveres” (I 178):

Esta imagem do pó, que não nos tem largado, pode talvez usar-se ainda uma outra vez, para dar ao leitor a sugestão de que, sob a camada da matéria desfeita e morta em aparência, se processam trabalhos de intensa teimosia para que alguma coisa, mesmo se monstruosa ou destinada ao nojo, irrompa e venha novamente à superfície (I 147).

“Esta imagem do pó” pode remeter a uma passagem dos *afogados* de Primo Levi,⁵ ou dos naufragados na própria terra que poderia ser uma “versão recreadora” da “História Trágico-Terrestre” (Lourenço, 124), na qual é a sobrevivente a testemunha. Mas

não é a testemunha sempre um sobrevivente? Isso pertence à estrutura testemunhal. Apenas se testemunha aí onde se viveu mais tempo que o que acaba de se passar. Disto podem-se tomar exemplos tão trágicos ou patéticos como os sobreviventes dos campos de morte. Mas o que liga o testemunho à sobrevivência permanece uma estrutura universal, e cobre todo o campo elementar da experiência. A testemunha é um sobrevivente (Derrida 44).

A partir daí, começo a pensar nas personagens que sobrevivem na narrativa: “O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (Agamben, 2008, 36). No fundo, acho que os “relatos sobreviventes” de *Insânia* são “ficções privilegiadas” (Pellejero 15). Por isso, repito: *quem fala aqui?* Alguma sobrevivente da Levada? Alguém que tenha socorrido e ouvido Sandrinha? O “*auctor*” “testemunha” (Agamben, 2008, 151) e sobranceiro? Ou melhor, *que importa quem fala?* – “ouvindo realmente a sua própria voz dar conta da chegada da menina e de tudo o que havia depois acontecido, Sandrinha percebeu que aquilo não tinha a mínima importância para ninguém” (I 225). De modo que deixemos assim abertas as leituras destas ficções: de *Caché* a

5 Cf. LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 47-48 (*apud* Agamben, *O que resta de Auschwitz* 42-43).

Das Weisse Band, e *Insânia*, o certo é que a leitura, não única, mas possível, do olhar sobranceiro e da visão proeminente do *auctor* se não convence, pelo menos é extraordinária. Porque penso com Eduardo Pellejero que cineastas, escritores e artistas são, no fundo, pensadores. E estas narrativas – filmes e romance – de que estamos a tratar falam sempre das mesmas coisas, que são o medo, situações sociais explosivas nas quais a própria sociedade se impõe. Mas falam também de coisas que perdemos pelo caminho, como o próprio discurso, nem sempre preenchido pela memória, mas por “ficções privilegiadas”. E nelas há um pensador que desempenha uma função, um hábil e *sobranceiro auctor*.

O que *Insânia* também nos mostra é que “Hélia Correia continua atenta à pouco saudável História de Portugal” (Rodrigues 236):

Não se referiam ao vigor fantasioso com que aquele povo desfazia a História e a tornava a compor, a seu capricho. Sentiam é que havia algures um espaço onde pulsava o coração da aldeia, um coração cansado e delirante no qual eles já não eram consentidos porque tinham em si a marca de estrangeiros. E essa marca, que dantes tanto os envaidecia e nunca se esqueciam de avivar, separava-os agora dos outros sem remédio, como se contivesse, na sua natureza, a vocação do exílio (I 53).

Também os outros viram muito sabor naquilo, reproduzida a velha questão do território, quem é daqui, quem é de lá. E nada de consentir a miscigenação. O que tinham aqueles americanos que perguntar e que levar resposta? (I 63).

Assim, se pergunta Eduardo Lourenço se “‘lá fora’ é esse inferno que muitos desejariam supor para se tranqüilizar, julgando assim exaltar por contraste as doçuras do ‘pátrio ninho’, que espécie de inferno seria o caseiro para ter tido coragem e vontade de abandoná-lo?” (*O Labirinto da Saudade* 125). Em *Insânia*, as mulheres da Levada fogem numa “mistura de susto e de ócio” “perante a indiferença masculina” (I 160). Sair da Levada para peregrinar por aldeias onde “não ficara” “um só

ser vivo” (I 180) é metonímia de um fator macro-histórico? Se pensarmos sobre o que reflete Eduardo Lourenço, as metonímias de *Insânia* começam a se multiplicar, na medida em que a aldeia é metonímia do país – meu país é minha aldeia, num quase eco de Caetano –, e o sentido de “lá fora” vai também se alargando, do “exterior das casas”, o espaço para além da aldeia, a fronteira do país. E esta também não deixa de parecer uma boa metáfora para “a velha questão do território”: “Dizia-se “Lá fora”, significando, assim, não o exterior das casas mas o espaço no qual a vila terminava e a paisagem fervia, venenosa, reciclando os seus ácidos e as suas podridões” (I 69-70).

A emigração passa a ser, portanto, um fator macro-histórico e sócio-político da coisa testemunhal, para os que vão, para os que ficam, para os que voltam. É assim, por exemplo, que se começa a estabelecer alguma relação entre emigração e testemunho:

Com a emigração, é bom dizê-lo, Frank tornara-se arrogante e ousado, tanto mais que tivera vergonha de emigrar. Mas lembravam-se dele em rapazinho, cordato, sorridente e obsequioso. Talvez em circunstâncias normais George mostrasse a mesma simpatia, um nadinha enigmática, do pai e do avô. Mas encontrando-se, ele e o irmão, em desespero, naquela aldeiazinha tão esquecida dos homens que nem a violência a visitava (...) (I 76).

Ou, ainda, no episódio de Moinho-Dó, os quais se orgulham de nunca terem abandonado a sua terra:

O facto de a aldeia crescer muito para além do que se esperaria, e isto bem antes do alargamento do tamanho das casas em geral, em vez de os enervar, envaideceu-os. De entre eles, não saiu sequer um emigrante.
(...)

E declaravam aos parentes em visita: “Se aqui se trabalhar, aqui se ganha. A nós, nada nos falta, e não tivemos de ir chafurdar na merda de estrangeiros” (I 168).

De fato, “a nave dos loucos continua a navegar” (Barrento, 2009, 97). No entanto, não se trata aqui da cena originária da expulsão dos falsários da cidade (Pellejero, 2009, 9), nem tampouco da *stultifera navis* de Foucault (2005, 10) numa de suas passagens mais ternas na qual as naves dos loucos são verdadeiras “naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão”:

Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer (Foucault, 2005, 12).

Acho que nunca li nada que tanto diga da cultura portuguesa e dos seus mitos de emigração, como, talvez, esta passagem de Eduardo Lourenço (2001, 54) que dialoga com Michel Foucault:

Na Idade Média, precisamente no país de Breughel, existia o costume de amontoar os excluídos numa nave que deixavam ir, sem guia, ao sabor da corrente. Chamavam-lhe a “nave dos loucos”. Nós não éramos nem excluídos nem malditos, mas apenas um povo, outrora mediador entre o Ocidente e o Oriente, um pouco entorpecido e quase contente de estar ao largo da Europa. Talvez porque já não disponha de barcos majestosos como os que Breughel pintou, ancorados no coração da Europa, apetece imaginar que a “nave Portugal”, a das gentes que emi-

graram ou das que ficaram no lar, se encontra de novo em casa nesse porto de sonho do pintor de Flandres, onde a Europa tem dificuldade em vencer os seus demônios. E sobretudo que o nosso velho navio ressuscitado voltou ao porto sem soçobrar como Ícaro, que já Camões evocara como símbolo dos que sonham aventuras maiores do que eles.

Como esclarece Eduardo Lourenço (2007, 45), a “*emigração supõe que alguma coisa de melhor do que o que se deixa nos espera para nos dar a oportunidade de mudarmos de estado ou de funções*”. É isto o que ocorre quando um grupo de mulheres foge em busca de auxílio rumo à aldeia vizinha cujos habitantes foram mortos pelo discurso, ou pelo silêncio, dos outros; isto ocorre quando os descendentes dos Amores vão ao Canadá em busca de melhores condições de trabalho; e isto é o que acontece quando uma família de agricultores do norte de Portugal abandona a sua terra, embarca num navio rumo ao Brasil para fugir, afinal, da “eterna miséria que se esconde sob todas as emigrações” (46). Assim, pela emigração e pela alucinação, a Levada é-nos apresentada como a imagem de uma aldeia abandonada: “Foi, portanto, ao contrário do que se esperaria, com um suspiro de geral aprovação, que os lares sobreviventes na Levada se viram desleixados, como órfãos que gozam a leveza da orfandade” (I 156).

É, portanto, “a creche do mundo, este país” (I 41), e Levada é uma terra de sequelados, terra de gente que sofreu sequelas, de guerra talvez. Lembremos que há sempre a iminência de “guerras que alastravam e se fundiam umas com as outras” (I 21). Não se sabe ao certo de que guerra se trata, só se sabe da insensibilidade perante as notícias de “guerras mal feitas, quase em bruto” (I 21). De acordo com o contexto português no século XX, podemos pensar na Segunda Guerra Mundial, apesar do que, tudo indica que seja mais provável que se trata da Guerra Colonial, na década de 60.⁶ Mas se olharmos para dentro do livro e não para o contexto histórico do país, por que não pensar que se trata, enfim,

6 Cf. Lourenço, 2001, 52: “Sem alarde, em algumas dezenas de anos, a Europa tornou-se para si própria e sobretudo para os outros, candidatos à emigração, uma insólita América. A nossa vez chegou nos anos 60. Paradoxo supremo, os portugueses sentem então na carne que Portugal é um país de emigrantes. E mesmo um pouco mais: um país que, por assim dizer, emigra”.

de uma guerra que só existe e só explode dentro da própria narrativa? Mas é claro que pensamos nas guerras que atormentaram o país no século que passou, porque o livro está cheio de referências ao imaginário da cultura portuguesa, do cultivo do medo, do tédio português – um tédio que, “em si, gere (...) obsessões” (I 18), aos mitos da emigração, “a da diáspora de corpo e alma, com a sua sombra de fatídico e duro exílio” (Lourenço, 2007, 122). Também não se sabe ao certo onde é que se localiza a aldeia. Só se sabe que a Levada fica em Portugal. Talvez esta narrativa seja ambientada numa aldeia do norte de Portugal. O romance não deixa isso claro. É este texto quem o diz, porque com ele também posso dizer que um dia um casal de agricultores saiu com seus nove filhos de uma aldeia minhota e veio para o Brasil em busca de melhores condições de vida. Gosto de pensar que o livro fala de uma aldeia do norte de Portugal porque de lá saíram meus avós e é para eles que dedico este ensaio. Para meus avós, emigrantes.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ASSMANN, Selvino José. *Apresentação*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARRENTO, João. A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal. In: ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº 3, Novembro de 2009, pp. 89-98.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 36.
- BLANCHOT, Maurice. “La voix narrative”. In: *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. (Tradução de Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira).
- _____. “Onde agora? Quem agora?”. In: *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CORREIA, Hélia. *Insânia*. Lisboa: Relógio d’Água, 1996.
- _____. “Não se morre de desejo...”. Entrevista a Ana Marques Gastão. Disponível em: <http://portuguesa.malha.net/content/view/54/49/>. Acesso em: 02 jun 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Morada: Maurice Blanchot*. Tradução Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7. ed. Lisboa: Vega, 2009.
- _____. *História da loucura na idade clássica*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- LEAL, Izabela. No reino das mães: notas sobre a poética de Herberto Helder. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34. Niterói: 2008, pp. 127-138.
- LOBO ANTUNES, António. Entrevista concedida a Fernando Dacosta. *Jornal de Letras e Artes*, Jan 1982, p. 5.
- LOURENÇO, Eduardo. “A emigração como mito e os mitos da emigração”. In: *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- _____. “A nau de Ícaro ou o fim da emigração”. In: *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PELLEJERO, Eduardo. “A conjura dos falsários”. In: *A postulação da realidade (filosofia, literatura, política)*. Lisboa: Vendaval, 2009.
- RODRIGUES, Ernesto. Recensão crítica a *Insânia*. Hélia Correia: marginalidade e loucura. *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, n. 143-144, pp. 234-236.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Tradução e prefácio Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Metamorfoses + Mensagem – Os Lusíadas”. In: SENA, Jorge de. *Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Introdução e Organização Gilda Santos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CACHÉ. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke. Elenco: Daniel Auteuil, Juliette Binoche. França/Áustria/Alemanha/Itália, 2005. DVD (117 min).

DAS WEISSE BAND – eine Deutsche Kindergeschichte. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke. Elenco: Burghart Klaussner, Ulrich Tukur, Michael Kranz, Josef Bierbichler. França/Áustria/Alemanha/Itália, 2009. DVD (144 min).

FUNNY GAMES. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke. Elenco: Naomi Watts, Tim Roth. Estados Unidos/ França/ Reino Unido/ Áustria/ Alemanha/ Itália, 2007. DVD (111 min).

FUNNY GAMES. Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke. Elenco: Ulrich Mühe, Susanne Lothar. Áustria, 1997. DVD (108 min).

AS AUTORAS

Rita Cásia de Oliveira: Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com a dissertação *A narrativa de O Guesa, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur*. É professora assistente na Universidade Federal do Maranhão. Tem publicado em revistas especializadas sobre diferentes assuntos como o tempo *Em busca do tempo perdido* ou sobre o niilismo em Nietzsche.

Letícia Valandro: é estudante de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de Literaturas Portuguesa e Luso-africanas. ” por “Letícia Valandro: é estudante de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de Literaturas Portuguesa e Luso-africanas. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). Durante a graduação foi, por dois anos, monitora da disciplina de Literatura Portuguesa III (LET01016). Atualmente é bolsista de mestrado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e aluna vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jane Fraga Tutikian. Cursa nova graduação em Letras - Português e Italiano. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa e Luso-Africana, atuando principalmente nos seguintes temas: colonialismo, identidade, nação, hibridismo, história e memória.

Maria Geralda de Miranda: Doutora em Literatura Comparada pela UFF, orientada pela profa. Laura Cavalcante Padilha. Pós-doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela UFRJ, orientada pela profa. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Coordenadora do Curso de Letras da Unisuam e Líder do grupo de pesquisa Diretório CNPq, Estudos da Linguagem: Discurso e Interação (<http://dgp.cnpq.br/buscao->

peracional/detalhegrupo.jspgrupo=20198023EOV5HQ) e membro do conselho Editorial consultivo da revista científica Semioses. www.uni-suam.edu.br/semioses).

E-mail: mariamiranda@globocom.com; profmariamiranda@hotmail.com

Patricia Pedrosa Botelho é professora efetiva de Língua Portuguesa e suas Literaturas do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais, Brasil, em Juiz de Fora, Graduada em Letras pela Universidade Federal de Viçosa / Minas Gerais; Mestre em Estudos Literários pela PUC-Rio e Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense de Niterói/ RJ.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira: Doutora em Letras pela PUC-Rio e Universidade de Lisboa, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, autora, entre outros, de *A mensagem e a imagem: literatura e pintura no primeiro modernismo português* (Recife: Edufpe, 2005).

Evelyn Blaut Fernandes é Doutoranda do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras na Universidade de Coimbra. É autora da dissertação de mestrado *Viagem ao avesso de si ou o conhecimento do inferno* (UFRJ, 2008) e de diversos ensaios e artigos acadêmicos publicados sobre Literaturas em Língua Portuguesa, com estudos destacados sobre António Lobo Antunes, Clarice Lispector, Eça de Queirós, Luiza Neto Jorge, Manuel de Freitas, Adília Lopes e outros poetas portugueses contemporâneos. Prepara neste momento tese de doutoramento sobre a obra de António Lobo Antunes.

NOTA: No número 13, por erro na atualização dos dados por parte da redação da Revista Veredas, foi atribuída a Ricardo Postal a pertença ao Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Faculdade de Novas Filologias da Universidade de Varsóvia como professor Leitor Brasileiro, no lugar do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, onde é atualmente Professor Adjunto de Literatura Brasileira e Portuguesa