UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

TAINARA QUINTANA DA CUNHA

MUITO ALÉM DO MAR: *MIGRAÇÃO* E *ALTERIDADE* NOS ROMANCES DE INÊS PEDROSA

RIO GRANDE – RS
2018

Tainara Quintana da Cunha

Muito além do mar: *migração* e *alteridade* nos romances de Inês Pedrosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande - FURG como requisito parcial e último para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: História da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos.

Rio Grande – RS
2018

Tainara Quintana da Cunha

Muito além do mar: migração e alteridade nos romances de Inês Pedrosa

Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de concentração em História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos
(FURG) (orientador)

Profª Drª. Gabriela Silva
(URI/ CAPES)

Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho
(UFG) – por Skype

Profª. Drª. Cláudia Mentz Martins
(FURG)

Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz
(FURG)

Aos migrantes de minha família. Poloneses
aterrados no Rio Grande durante o século XX.

Aos migrantes, desterrados, expatriados e refugiados
que vagam pela terra na esperança de reencontra-se no olhar do *outro.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter-me concedido força, fé e coragem para concluir este trabalho.

Sou grata à orientação do Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos, cujas aulas, leituras, debates e apontamentos vêm norteando minhas investigações desde a graduação.

Tenho imensa gratidão aos professores do Instituto de Letras e Artes e aos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande por terem (trans)formado meu aprendizado ao longo dos anos de Graduação, Mestrado e Doutorado cursados na instituição.

Agradeço especialmente a disponibilidade dos professores Cláudia Mentz Martins, Gabriela Silva, Ulysses Rocha Filho e Artur Emílio Alarcon Vaz para avaliar esta pesquisa.

Registro o agradecimento aos professores Núbia Tourrucôo Jacques Hanciau e Mauro Nicola Povoas pela generosidade, pela cedência de materiais e pelo apoio muitas vezes prestado, mesmo sem o saber.

Quanto à família, sou infinitamente grata a meu pai, Cleumar por ter me ensinado as primeiras letras, à minha mãe, Edite por estar comigo em todos os momentos, e ao Marcelo por nunca desacreditar de mim.

Meus sinceros agradecimentos à tia Cleusa, grande incentivadora de todos os momentos, e sem a qual nada disto seria possível.

À vó Irene, por transmitir a serenidade necessária nos momentos de maior angústia, e aos migrantes poloneses de sua família, cuja memória fez de mim também um sujeito migrante. É para eles que dedico este trabalho, pois deles são as migrações que me levaram a escrever.

Por fim, mas não menos importante expresso minha eterna gratidão à Universidade Federal do Rio Grande (FURG), abrigo para edificar saberes e construir relações.

"Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre eguaes e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.

Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.

'Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo.' Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consummou dando-lhe a volta, é mesmo Entepfuhl de onde se partiu. Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o nosso conceito do mundo. É em nós que as paisagens teem paisagem. Porisso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como ás outras. Para que viajar? Em Madrid, em Berlim, na Persia, na China, nos Polos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no typo e genero das minhas sensações?

A vida é o que fazemos d'ella. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos."

(Fernando Pessoa. **Livro do desassossego**, 2013, p. 445).

RESUMO

A presente tese objetiva comprovar a recorrência dos temas da *migração* e da *alteridade* nos romances da autora portuguesa Inês Pedrosa (1962). Para tal, elege as obras **A eternidade e o desejo** (2007), **Dentro de ti ver o mar** (2012) e **Desamparo** (2015), analisando o comportamento das personagens migrantes. Adota o conceito de *migração* interpretada como termo que compreende os movimentos de imigração e emigração dos sujeitos migrantes (PIRES, 2003; PIRES [et al], 2010; ROCHA-TRINDADE, 2015a, 2015b); e o conceito de *alteridade*, a partir da filosofia de Emmanuel Lévinas (LÉVINAS, 1998a, 2002, 2003, 2010), em sua proposta da ética como filosofia primeira. Observa que a escrita literária de Inês Pedrosa é representativa do período após o 25 de Abril de 1974, momento em que a literatura portuguesa promove a mudança temática, formal e estrutural, sobretudo através do romance, que passa a abrigar novos temas na elaboração das personagens (REIS, C., 2006; REMÉDIOS, 1986; ROANI, 2004). As obras da autora são expoentes deste contexto na medida em que as personagens migrantes se constituem como figuras da *alteridade* exemplificativas do fenômeno das migrações na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Migração. Alteridade. Romance português. Inês Pedrosa.

ABSTRACT

The present thesis aims at confirming the recurrence of the themes of *migration* and *alterity* in the novels of the Portuguese writer Inês Pedrosa (1962). For that, the works **A eternidade e o desejo** (2007), **Dentro de ti ver o mar** (2012) and **Desamparo** (2015) are elected, analyzing the behavior of the migrant characters. It is adopted the concept of migration when interpreted as a term that comprehends the immigration and emigration movements of migrant subjects (PIRES, 2003; PIRES [et al], 2010; ROCHA-TRINDADE, 2015a, 2015b); and the concept of *alterity*, based on the philosophy of Emmanuel Lévinas (LÉVINAS, 1998a, 2002, 2003, 2010), in his proposal of ethics as the first philosophy. It is observed that the literary writing of Inês Pedrosa is symbolic of the period after April 25, 1974, when Portuguese literature promotes thematic, formal and structural changes, mostly through the novel, which begins accommodating new themes in the elaboration of the characters (REIS, C., 2006; REMÉDIOS, 1986; ROANI, 2004). The works of the writer are exponents of such context as far as the migrant characters constitute themselves as exemplary *alterity* figures of the phenomenon of the migrations in the contemporaneity.

KEY-WORDS: Migration. Alterity. Portuguese Romance. Inês Pedrosa.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Mapeamento das personagens migrantes nas obras de Inês Pedrosa.....108

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ESTRATÉGIA PARA UMA DEFINIÇÃO TEÓRICO-ANALÍTICA.....10

1 MIGRANTES – FIGURAS DA *ALTERIDADE*.....23

1.1 A *alteridade* como topos de pesquisa.....31

1.2 A ética filosófica de Emmanuel Lévinas ou crítica aplicada à ontologia.....34

1.3 A "violência do rosto": considerações sobre o sujeito migrante.....42

1.4 *Migração* em Portugal durante a ditadura: o "problema da emigração".....47

1.5 Rumo ao destino português: os regressados e a imagem do "retornado".....57

1.6 Quem, portugueses?.....63

2 *MIGRAÇÃO* E *ALTERIDADE* NO ROMANCE PORTUGUÊS.....69

2.1 Convergências: o romance português atual.....72

2.2 Desdobramentos temáticos: *migração* e *alteridade*.....79

2.3 Inês Pedrosa: a gênese de uma escritora.....82

2.4 Os romances de Inês Pedrosa.....89

2.5 Ponte sobre o Atlântico: as personagens migrantes.....100

2.6 As mulheres migrantes.....106

3 A ETERNIDADE E O DESEJO.....113

3.1 Entre o sagrado e o profano: Clara, António e António Vieira.....124

3.2 Eu é o *outro*: ambas as Claras.....127

3.3 "Talvez a vida não seja mais do que sobrevivência": Clara, Sebastião e Emanuel.....132

3.4 Entre migrações: a eternidade e o desejo 138

4 DENTRO DE TI VER O MAR.....141

4.1 "Não havia terra para lá das fronteiras da pele": Rosa Cabral ao Abrigo do Fado.....151

4.2 "Enquanto permanecessem juntas seriam capazes de enfrentar todos os males": Farimah Farhadi, Rosa Cabral e Luísa Fontanellas.....159

4.3 Liberdades limitadas: o percurso iraniano.....164

4.4 Imutabilidade dos valores: o percurso nova-iorquino e o percurso português.....169

5 DESAMPARO.....175
5.1 “A tristeza nova arrasta consigo a velhice de todas as tristezas”: Jacinta e Raul.....181
5.2 “No Brasil eu sempre fui a Portuguesa; em Portugal, passei a ser a Brasileira”.....190
5.3 No Brasil ele era “o Português”; em Portugal, “o Brasileiro”.....196
5.4 (Des)amparo ético dos sujeitos migrantes.....203

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PENSAR (N)O LIMITE.....209

REFERÊNCIAS.....217

ANEXOS
I – Bibliografia de Emmanuel Lévinas.....229
II – Imagens fotográficas.....231
III – Capas das edições brasileiras dos romances de Inês Pedrosa.....233

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ESTRATÉGIA PARA UMA DEFINIÇÃO TEÓRICO-ANALÍTICA

No interior da clausura, por um motivo obliquo e sempre perigoso, que corre permanentemente o risco de recair aquém daquilo que ele desconstrói, é preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as condições, o meio e os limites da eficácia de tais conceitos, designar rigorosamente a sua pertença à máquina que eles permitem desconstruir; e, simultaneamente, a brecha por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho do além-clausura.
(Jacques Derrida. Gramatologia, 1973, p. 16 - 17).

O trabalho teórico é um corpo-a-corpo com outros teóricos, sua autoridade e seus discípulos, sua história e mudanças de rumo. É um jogo agonístico, mas não é uma mera brincadeira, pois é fundamentalmente útil na busca de respostas a questões complexas que grupos e sociedades enfrentam.
(Stuart Hall. Da diáspora, 2003, p. 13)[1].

O modo como abordamos uma questão tem implicações diretas sobre os meios de investigação e sobre os resultados aos quais chegamos. A respeito da formulação de uma pesquisa, Edward Said esclarece que começá-la implica delimitar, apartar algo da "grande massa de material" em que se insere, estando o objeto suspenso "obrigado a representar, bem como a ser um ponto de partida, um início." (SAID, 2007, p. 45). Algo semelhante à dificuldade inicial que o teórico afirma ter encontrado na confecção da tese **Orientalismo** (2007), ocorre com a seleção do vocabulário empregado. Se for verdade que "as palavras são sempre pedras, pedaços de fronteiras. [...] Nunca enganam por completo. Nunca revelam a verdade toda. Mudam com o sotaque, a voz, a ordem na frase, o esforço." (PEDROSA, 2010b, p. 16), o investigador está desafiado por uma dupla problemática: delimitar o objeto de pesquisa, a partir das regulações temporais e metodológicas de que dispõe e transcrevê-lo - juntamente com os resultados, se os houver -, a partir de escolhas lexicais pertinentes.

Não obstante, os obstáculos se agravam no momento em que a *escritura*[2] mostra-se com o mesmo significado que lhe atribuiu Jacques Derrida (1973) no centro de sua filosofia. Condicionada pela época histórica em que foi concebida e pelas vivências do pesquisador

[1] A epígrafe é excerto da apresentação intitulada "Para ler Stuart Hall". Encontra-se na obra **Da diáspora** (2003), organizada por Liv Sovik.

[2] Em "A escritura pré-literal" que compõe a primeira parte da obra **Gramatologia** (1973), Jacques Derrida elabora uma das questões norteadoras de seu pensamento filosófico, qual seja: a tentativa de redigir uma escritura pura, apartada do logocentrismo que, segundo o estudioso, desde os filósofos gregos norteia o pensamento humano, e propõe que se pense uma "ciência da escritura – a *gramatologia*" (DERRIDA, 1973, p. 5, grifo do autor) em que a palavra metafórica, metafísica e teológica passe a significar de maneira plena, distante do *rebaixamento* ao qual o *logos* a submeteu no uso da *linguagem*.

que, por sua vez, se situa em algum ponto das relações que procura entender, a *escritura* não escapa à clausura dos vícios que a impedem de significar plenamente, em sua essência e de maneira atemporal.

Portanto, conceitos: ponderações, conclusões são modulações tão cambiantes quanto à escrita que lhes originou. Tanto esta como aquelas são construções atravessadas pela época e pela história de cada sujeito, sem as quais não poderiam fazer-se sentir. Deste modo, qualquer seleção de materiais e métodos para análise, implica rechaçar outras portas de entrada para a pesquisa. Não é possível abranger o contingente total de possibilidades que poderiam mostrar-se tanto ou mais profícuas do que aquelas colocadas em evidência, dependendo da habilidade e das escolhas do pesquisador. De igual maneira, desde o princípio, a forma e o conteúdo da investigação estão limitados pela força da *linguagem* empregada na tentativa de esclarecer os fenômenos verificados.

Na pesquisa sobre *migração* e *alteridade* no contexto sócioliterário português contemporâneo, representado pelos romances de Inês Pedrosa[3] não há somente a dificuldade de delimitar as ideias ou de agrupá-las numa questão inicial. É necessário definir não só a terminologia mais adequada ao que queremos demonstrar, mas também, o referente diacrônico no qual se expressam os textos e os autores distribuídos entre o referencial teórico e literário capazes de sustentar a argumentação e ainda, suas imbricações no espírito dos sujeitos que os experimentam.

Desta forma, destacamos a palavra *migração* porque não nos referimos ao sentido corrente empregado pelos dicionários e por outros documentos. Entendemos que o fenômeno é derivado de uma problemática que se forma no âmago da *alteridade*, tal como esta última significa para Emmanuel Lévinas. No mesmo sentido, preferimos a grafia dos vocábulos *alteridade*, *eu*, *mesmo*, *outro*, *rosto* e *relação eu-com-outro* com a primeira letra minúscula e destaque em itálico. Assim o fizemos por se tratar de conceitos empregados de acordo com a obra do filósofo lituano-francês, na altura em que atesta a brutal violência contida no modo como o *eu* tende à posse do *outro*, inclusive por meio das escolhas lexicais. Entendemos que a utilização dos conceitos é por si só, imersão na violência que a *linguagem* expressa. No entanto, ao grafá-los em letras minúsculas e com destaque em itálico, dentro de nossos

[3] Inês Pedrosa (1962) é jornalista, escritora, tradutora, romancista, ensaísta, e cronista. Trabalhou no rádio e na televisão. Foi cronista do jornal **Expresso** atividade que lhe concedeu o "Prêmio Paridade da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género", em 2007. Foi colunista do jornal **Sol** e da revista **Ler**. Assumiu a diretoria da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, entre 2008 e 2014. Escreveu duas peças de teatro em co-autoria com Patrícia Reis. Sua produção literária, até o presente, é composta por obras infantis, livros de contos, de crônicas, antologias, bibliografias e romances. Fonte: INES Pedrosa.com. Disponível em: < http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em 26 mar. 2018.

limites, visamos abrandar tal violência, ao passo que atenuamos as profanidades da *linguagem*, da qual não podemos nos libertar.

Assim, confrontados pela aguda tarefa de escrever, antes de teorizarmos sobre os fenômenos da *migração* e da *alteridade* considerando suas manifestações nos romances da escritora portuguesa, torna-se necessário propagar o olhar pela história, pela filosofia e pela sociologia frente à complexidade de seus desdobramentos junto à literatura. Ou ainda, necessitamos do entendimento da *migração* e da *alteridade*, fenômenos difundidos entre e com essas ciências, numa construção dialógica capaz de abrir caminho para a efetiva reflexão.

A respeito do enlace teórico com o intuito de construir um pensamento, a afirmação de Liv Sovik, organizadora da tradução brasileira **Da diáspora** (2003), de Stuart Hall, é esclarecedora. Observando o que ressalta a epígrafe do presente capítulo, não é possível interpretarmos a *migração* e a *alteridade* unicamente a partir do olhar contemporâneo, mutável e justaposto aos acontecimentos na atualidade.

Devido ao caráter ubíquo da *migração*, da *alteridade* e da própria literatura portuguesa pós 25 de abril de 1974, é necessário contrapor estas categorias às teorias históricas, filosóficas, sociológicas e literárias – mais que isto: confrontá-las entre si – situando seu estudo diacrônica e sincronicamente na tradição ocidental e no sistema literário português, a fim de entender os dados que as influenciam e que não estão alheios ao contexto histórico e político que elas integram. Tendo em vista que as conjunturas destas esferas não se dão de forma gratuita, mas são construídas a partir de interações que influenciam e colaboram para a complexidade dos fenômenos em questão na contemporaneidade. Neste contexto, acreditamos que a literatura, quando imbricada com outras ciências, deixe de significar "uma questão de atmosfera e sofisticação da linguagem. Uma coisa virtual, também ela" (PEDROSA, 2013, p. 86), de acordo com o narrador do romance **Dentro de ti ver o mar**, ao refletir sobre a fluidez das ciências dedicadas às humanidades em nossos dias.

Nesta proposta, os estudos culturais[4] contribuem com a adoção da abordagem crítica. À revelia das polêmicas em torno da validade enquanto disciplina acadêmica, desde os anos

[4] Os estudos culturais surgiram nos anos 1960 em função do **Centre for Contemporary Cultural Studies** (CCCS), da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, fundado por Richard Hoggart em 1964. Roberto Acízelo de Sousa (2005) aponta ainda outras vertentes alimentadas pela escola de Frankfurt e pelo Instituto de Pesquisas Sociais da mesma cidade, através de suas investigações sobre a indústria cultural e a cultura de massa; o pensamento de Antonio Gramsci, no sentido de aproximar ação e teoria, numa prática intelectual justaposta à cultura; as contribuições de Roland Barthes, sobre a cultura contemporânea e, nos anos 1970 e 1980, as análises pós-estruturalistas de Michel Foucault e Jacques Derrida. Além disso, assinalamos a contribuição de Stuart Hall, à frente do CCCS de 1964 a 1979. Segundo Sousa (2005), atualmente os estudos culturais dividem-se em duas vertentes principais: uma versão britânica, concentrada em diferenças culturais produzidas pela estratificação social contemporânea, e uma vertente norte-americana, interessada pela heterogeneidade cultural proveniente das distinções entre gêneros e etnias. Eurídice Figueiredo (2010) chama atenção para uma vertente latino-americana

1960, época de sua constituição, o caráter transdisciplinar permite o olhar mais abrangente sobre as intersecções entre as diferentes esferas do saber, estando menos restrito a uma única teoria, sobretudo no tocante à teoria literária.

Sabemos que, por um lado, os estudos culturais se indispõem em grande medida com a teoria da literatura considerando a disciplina responsável pela instituição do cânone literário e distante das esferas sociais. No entanto, por outro lado, para Eurídice Figueiredo (2010), a transdisciplinariedade dos estudos culturais, presente na abordagem de diferentes correntes de pensamento, favorece a explicação dos fenômenos, cria uma perspectiva multicultural que usufrui das teorias já estabelecidas e as ultrapassa, na intenção de vislumbrar novas perspectivas de estudo. Figueiredo aponta em consonância com Miranda (1998 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 19), que, quando bem articulados os estudos culturais podem ser caros não só à literatura comparada, mas também no sentido de dialogar com obras de outros continentes. Consequentemente, desarticula-se um recorte nacional que impede a verificação de novos descentramentos dos sujeitos em suas inúmeras subjetividades e das teorias.

Para os fins desta pesquisa, optamos pela adoção dos estudos culturais como forma de articular a compreensão das obras literárias de Inês Pedrosa com o contexto sóciopolítico e cultural em que a produção literária e as personagens dos romances estão inseridas. Acreditamos que as obras da escritora não estão afastadas da realidade circundante e que dialogam com a teoria da literatura, bem como, com outras esferas do conhecimento, proporcionando um saber transdisciplinar, nos termos considerados por Eurídice Figueiredo (2010). Esta vertente permite o "corpo-a-corpo" ou "jogo agonístico" (HALL, 2003, p. 13) com outras teorias que auxiliam no esclarecimento de questões tocantes ao sujeito e à *migração* enquanto fator de (trans)formação da *alteridade*.

Na esteira dos estudos culturais, a opção pelo termo transdisciplinar assinala a ultrapassagem da teorização, em busca de novas formulações a partir dos referenciais teóricos existentes. Num tempo em que: "depois do ataque às Torres Gémeas, as vendas de livros de ficção baixaram exponencialmente, não só nos Estados Unidos, mas também no resto do mundo" (PEDROSA, 2013, p. 126), entendemos a literatura portuguesa e a produção literária de Inês Pedrosa como conteúdos próximos dos fenômenos sociais por serem construções inseridas num contexto hegemônico sóciopolítico e cultural, português e mundial que não pode ser desprezado no decorrer do estudo. O modo de abordagem crítica transdisciplinar,

---

que se aproxima da abordagem britânica por adotar um viés político-ideológico de base marxista. A autora lembra que, no Brasil, apesar de encontrar resistência, os estudos culturais manifestam-se, principalmente por meio da literatura comparada ao abordar questões identitárias, nacionais e transnacionais.

adotamos de Stuart Hall, observador da cultura contemporânea, que considera, no protagonismo de suas formulações teóricas sobre o estudo da cultura, estratégias culturais que não transformam as estruturas hegemônicas, mas deslocam posicionamentos de poder, gerando "novas pressões" (HALL, 2003, p. 11) e redimensionando as discussões voltadas para questões em pouco ou em nada vislumbradas, até então. A partir disto, o autor promove o deslocamento do olhar para novas percepções considerando os fenômenos já existentes, observando-os sob outras perspectivas.

Temos em atenção esta estratégia metodológica quando nos dedicamos aos desdobramentos da *migração* e da *alteridade* nos romances de Inês Pedrosa. Em **Desamparo** (2015), percebemos a urgência de uma abordagem sobre a distopia[5] dos sonhos não concretizados daqueles que migram. O romance abre um precedente para refletir sobre a condição dos sujeitos migrantes marginalizados, as expectativas, os sonhos e as (des)ilusões dos que chegam e partem, como é o caso das personagens Jacinta e Raul, Jaciara, Clarisse, Laís e Carlinhos, migrantes do mesmo romance; Farimah Farhadi e Mandela da Silva, figuras da *alteridade* em **Dentro de ti ver o mar** (2013) e Clara, protagonista de **A eternidade o desejo** (2007) [6].

Partindo de tal pressuposto, os romances de Inês Pedrosa, quando justapostos à *migração* e aos desdobramentos da *alteridade* na vivência das personagens ficcionalizadas, não permitem abordar as categorias "a partir da" literatura; mas também problematizá-las "junto à" produção literária da autora, de modo que seu estudo suscite outros olhares derivados de aspectos que não são propriamente novidade, mas que vêm à tona reconfigurados nos dias atuais. O movimento traz implícita uma estratégia de deslocamento teórico que chama atenção para as trocas possíveis entre história, filosofia, sociologia e literatura, viabilizando novas vertentes de discussão que envolve a produção literária da autora portuguesa e sua interpretação à luz da *migração* e da *alteridade*; fenômenos intrínsecos à cultura humana.

Os materiais críticos e literários adquirem novas significações a partir dos resultados da pesquisa. Uma vez ressignificados, chamam atenção para as reflexões abordadas no presente estudo, ao passo que abrem caminho para outras intersecções possíveis, de acordo com o julgamento do leitor. Acreditamos que, sem a adoção de uma metodologia que suscite

---

[5] Não é nossa intenção discorrer sobre os conceitos de Utopia e Distopia por entendermos que os mesmos excedem os limites do presente estudo. Referimo-nos à utopia como sonho e à distopia como sonho não concretizado pelos sujeitos migrantes no âmbito das migrações, e a partir das (trans)formações da *alteridade* daqueles que decidem migrar.

[6] Para melhor localização do leitor quanto à cronologia da produção literária de Inês Pedrosa, nos referimos ao ano de publicação da primeira edição portuguesa de cada uma das obras citadas acima.

o debate, haveria o risco de entendermos a abordagem crítica e a própria obra literária de Inês Pedrosa como "um alvo fácil de críticas fáceis" (SANTOS, 2011, p. 12), conforme expressão do pesquisador Boaventura de Sousa Santos ao lembrar interpretações fatalistas sobre o momento econômico de Portugal na atualidade, quando pensado em relação ao restante da Europa.

Lembramos ainda que as pesquisas sobre o comportamento dos sujeitos ficcionais na obra literária de Inês Pedrosa não fugiram à apreciação crítica e que estas não serão desprezadas. Referimo-nos aos estudos cuja abordagem predominante recai sobre o tema do feminino, seja da escrita feminina, da análise das personagens femininas ou da inserção da mulher escritora no cânone literário português da atualidade (ADÃO, 2013; TREIN, 2010), bem como, lembramos os estudos dedicados à investigação temática das obras da escritora (CUNHA, 2013; ROCHA FILHO, 2013) e (LAGUARDIA, 2007, 2014, 2017)[7]. Desta maneira, o que caracterizamos como efetiva novidade é a apresentação da *migração* como fenômeno atrelado à *alteridade* na vivência das personagens engendradas nos textos literários de Inês Pedrosa, a partir do estudo dos romances **A eternidade e o desejo**, **Dentro de ti ver o mar** e **Desamparo**.

Portanto, com base nos estudos culturais que permitem o entrelaçamento teórico das disciplinas, é essencial termos em atenção o desenrolar dos fatos pretéritos para formularmos uma argumentação capaz de justificar o recorte coerente dos fenômenos no presente, sobretudo, no que concerne à literatura de Inês Pedrosa. Com isto, não perdermos de vista o horizonte marcado pelos fenômenos sociais interpostos ao objeto de pesquisa. Tal posicionamento conjuga-se com a postura assumida por Stuart Hall de um "intelectual orgânico", menos preocupado com a formulação de uma teoria como "manifestação da vontade de verdade" (HALL, 2003, p. 14) do que em entender os posicionamentos que orbitam nas diferentes esferas, contribuindo para o debate em torno dos fenômenos sociais. Um sistema de pensamento sempre aberto, desestabilizador das certezas ocidentais, que o autor adota de Jacques Derrida.

A partir da proposta de questionamento do *logos*, o filósofo francês não se limita às fórmulas ou aos métodos de análise instituídos e consequentemente cria estratégias para fugir dos conceitos tradicionais, atitude partilhada com Emmanuel Lévinas na altura em que questiona a ontologia como base da filosofia ocidental.

---

[7] Da mesma forma, não descuidamos das opiniões tecidas sobre os romances de Inês Pedrosa na forma de críticas divulgadas em jornais e revistas portuguesas e brasileiras referidas ao longo deste estudo.

Nesta estratégia, não hesitamos em situar a literatura portuguesa, bem como os temas e a autora que nela nos interessam, no amplo panorama social e político português desde a segunda metade do século XX. Na conjuntura atual, a literatura portuguesa mostra-se pródiga de autores que, em seus diferentes pontos de vista, abordam temas muito presentes na sociedade contemporânea através da narrativa. É o caso da *migração* e da *alteridade*. Na contramão da espetacularização do drama dos refugiados em nosso tempo, Inês Pedrosa incorpora as personagens migrantes em seus romances e oferece outras possibilidades de entendimento sobre estas figuras da *alteridade* protagonistas das migrações atuais.

Neste sentido, alinhamos o pensamento ao de Aparecida de Fátima Bueno [et al] (2007) que sublinha, no final do século XX, a crescente participação das escritoras portuguesas que projetam nas personagens femininas temas intimistas nos quais, não raro, a constituição do *eu* e sua *relação com* o *outro* é fator basilar para a reflexão acerca da própria condição de mulher escritora na atualidade:

> A mulher portuguesa que, desde os velhos Cancioneiros, vem sendo observada em sua vida de sentimentos, na segunda metade do século XX, passa a observar-se por ela mesma, em nível de ficção em prosa. De cunho intimista, traduz a subjetividade, na medida em que são relatados episódios do dia-a-dia, envolvendo as personagens (BUENO [et al], 2007, p. 238).

Entre as vertentes temáticas presentes na ficção portuguesa de então, destacamos a *migração* e a ênfase nas (trans)formações da *alteridade* como temas estratégicos para a formulação das personagens nos três romances de Inês Pedrosa: mulher, portuguesa e escritora da atualidade.

Todavia, chamamos atenção para o seguinte: apesar da predominância de protagonistas do gênero feminino nos romances **A instrução dos amantes** (1992), **Nas tuas mãos** (1997), **Fazes-me falta** (2002) e **A eternidade e o desejo** (2008a), com a publicação do livro de contos **Fica comigo esta noite** (2007a), Inês Pedrosa inaugura em seu ofício literário a tendência para engendrar personagens masculinas, tão complexas quanto às primeiras, como vemos no conto que dá título ao livro. Este fato se acentua, posteriormente, nos romances **Os íntimos** (2010b) com a formulação de Afonso, Augusto, Guilherme, Filipe e Pedro; **Dentro de ti ver o mar** (2013), através da personagem Gabriel Santos; e **Desamparo** (2015), onde ganha vida Raul. Atitude justificada pela própria ideologia da autora que defende a igualdade entre os sexos.

Quanto à literatura feita por homens ou mulheres, relembramos a escrita de **A solidão dos sujeitos em *Os íntimos*, de Inês Pedrosa** (2013). Naquela altura, dizíamos que Inês

Pedrosa repulsa qualquer rotulação sobre gêneros. Atitude que encontramos revelada em **20 mulheres para o século XX** (2000) obra em que a escritora relembra a cena de **Orlando**, personagem hermafrodita e protagonista do livro homônimo publicado em 1928, pela escritora britânica Virginia Woolf:

> Por isso, a páginas tantas, quando Orlando passa do sexo masculino ao feminino, Virginia Woolf escreve: 'A mudança de sexo, muito embora alterando-lhe o futuro, não lhe alterava a identidade'. Por isso também o assunto da 'escrita feminina' me cheira ao esturro da discriminação: a única distinção que faz sentido é a que engloba as/os escritoras/es capazes de escavar o fundo secreto dos tempos e das almas (PEDROSA, 2000, p. 14, grifos da autora).

Tendo em atenção as composições romanescas e as palavras da escritora portuguesa, preferimos nos deter nos desdobramentos da *migração* e nas (trans)formações da *alteridade* das personagens sem nos pautar pela divisão do gênero feminino ou masculino. Da mesma forma que à autora parece interessar sobremaneira o labor escritural, interessa-nos o estudo acerca de seu processo literário, cujo ápice direciona a atenção para os conflitos que atravessam as personagens migrantes em sua *relação* de *alteridade* nas narrativas.

Quanto aos desdobramentos da *migração* e da *alteridade* na experiência vivida pelas personagens, entendemos que os fenômenos assinalam o transpor de uma ponte que (re)liga o Portugal contemporâneo, pós-revolução e europeu aos demais países europeus, às suas ex-colônias e ao Oriente por caminhos muito diversos daqueles outrora percorridos. "Agora que as guerras acabaram, a primeira coisa a que as pessoas parecem capazes de sobreviver é a si mesmas, é isso o que mais me assusta" (PEDROSA, 2011, p. 19), palavras de Jenny, personagem que vive o período salazarista em **Nas tuas mãos**, e que servem à reflexão sobre o olhar lançado à *alteridade* do migrante. A partir deste contexto, tangenciamos a reflexão sobre a atual situação de Portugal e dos portugueses na contemporaneidade, tendo como base aqueles temas expressos nos romances de Inês Pedrosa.

Na abordagem, adotamos o pensamento de Emmanuel Lévinas a partir de suas reflexões sobre *alteridade* por entendemos que seu legado filosófico se presta à interpretação do desempenho das personagens nos romances de Inês Pedrosa, ao exigir a compreensão do *outro* como *outro* absoluto, que não pode ser territorializado pelo *eu*. Um sujeito *outro*, distinto do *eu* e não "outro eu". Na proposta do estudioso, a diferenciação entre o *eu* e o *outro* não implica contrariedade, pois seu pensamento expressa a ética filosófica do *eu*-para/ *com-outro* e não do *eu*-para-mim. Nesse sentido, desenvolvemos a ideia de que a *alteridade*, para Lévinas, não repousa sobre o primado do eu absoluto, fechado em si mesmo e autossuficiente,

como quer a vertente ontológica da filosofia ocidental. Lévinas mantém profícua discussão a esse respeito com seus predecessores Edmund Husserl, Martin Heidegger e Martin Buber e, mais tarde, com Jacques Derrida, Maurice Blanchot e Paul Ricoeur. Na esteira do pensamento filosófico de Lévinas, acreditamos que a *alteridade* reside na *relação* ética que o *eu* estabelece *com* o *outro*, do qual não é dado ao *eu* a posse ou a incorporação, mas, em comunhão com o qual posso pensar a mim.

Acreditamos que a experiência advinda da *migração* é um exercício de *alteridade* que se faz presente nos romances de Inês Pedrosa. Veja-se, por exemplo, a procura da identidade de Rosa Cabral através do *rosto* do pai, no Brasil, ambos personagens de **Dentro de ti ver o mar**. Notamos que, ao transitar por diferentes lugares - (Terreiro do Paço, Bairro Alto, Casa de Pasto *A Claque*); aldeias (Praia das Raposas, Arrifes, Lagar); cidades (Lisboa, Lourenço Marques, Londres, Rio de Janeiro, Bahia); países (Portugal, Brasil, África, Inglaterra, Estados Unidos, França, Irã) -, as personagens prescindem de um vagar, busca incessante por algo que não reside na materialidade daquilo que encontram por onde passam, algo inominável que, para Emmanuel Lévinas, repousa no *rosto*, no semblante do *outro* com o qual ou diante do qual me (re)encontro. Interpretamos este devir como a busca pela compreensão da *alteridade* a partir da *relação eu-com-outro*, com aquele que é semelhante ao *eu*, mas, que não se incorpora ao *eu*.

Nas obras literárias selecionadas, a *relação eu-com-outro* cara à filosofia *levinasiana* (con)funde-se com o movimento físico de *migração* das personagens, sobretudo no trânsito entre Brasil e Portugal. Clara sai de Lisboa rumo à Bahia, em **A eternidade e o desejo**. Enquanto isso, Rosa Cabral também parte daquela cidade para encontrar o pai no Rio de Janeiro em **Dentro de ti ver o mar**, ao passo que, Jacinta e Raul, permanecem entre Portugal e Brasil em **Desamparo**. O transcurso revela a inquietude cujo ápice se manifesta no (re)encontro com o semelhante, momento fundador de uma outra ética pautada pela *alteridade*, quando o homem se vê diante do homem. Assim, a "violência do *rosto*"[8] fala a quem observa e a quem dá-se à observação, no exercício da *alteridade*.

Todavia, ao mesmo tempo em que investigamos o primado ético da *alteridade* firmado sobre o *eu*, não ignoramos as dimensões culturais, étnicas e raciais pelas quais os sujeitos, inevitavelmente, se veem envolvidos em suas múltiplas experiências, tangenciadas pelas

[8]A expressão é a mesma que intitula a entrevista concedida por Emmanuel Lévinas a Ângelo Bianchi, em Paris, no ano de 1985 e corrigida pelo próprio filósofo. Segundo nota apresentada na tradução brasileira homônima, de 2014, o material consta no primeiro número de **Hermenêutica** (1985), em **Alterité et transcendence** (1995) e na publicação italiana **Violenza del volto** (2010), sendo esta última traduzida para o português como **Violência do Rosto** (2014).

interações com outros sujeitos, quando vivenciam a *migração*. "-Venho de uma Londres diferente da sua. Agora é que entro no mundo ocidental" (PEDROSA, 2013, p. 37) revela Farimah Farhadi - personagem de origem iraniana e estudante de engenharia em Londres - a Luísa Fontanellas, a mulher que lhe conduz até Lisboa em **Dentro de ti ver o mar**. Isso porque, no início do século XXI, o estigma sobre os véus islâmicos não permite que o olhar sobre o *outro* transponha as barreiras culturais.

Assim, presumimos que, antes das interpretações de Emmanuel Lévinas que elevam a *relação eu-com-outro* ao nível transcendental e, por conseguinte, à proximidade com Deus, os sujeitos migrantes são atravessados pelas relações e influências do que convencionalmente denominamos como cultura, com todas as vicissitudes que esta conjuntura possa implicar. Daí sobressai nossa atenção à sociologia que, não raro, chamamos ao debate por meio dos estudos de Stuart Hall, Edward Said, Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos no que seu pensamento possa concernir aos descolamentos dos sujeitos migrantes.

Conscientes de que esta formulação é uma estratégia ou porta de entrada para a pesquisa - como dizem Guilles Deleuze e Félix Guattari (1990) sobre a obra de Franz Kafka -, a mesma exige análise, método e clareza na exposição. Para tal, é preciso termos cuidado na posterior exposição das teorias e na análise das obras literárias. Na observância desta afirmação, a divisão estrutural de cada capítulo foi esquematizada no intuito de conciliar, numa metodologia adequada, a exposição do pensamento crítico sobre *migração* e *alteridade* com suas manifestações nos romances de Inês Pedrosa, visando à apreciação de resultados coerentes.

A tese apresentada divide-se em 5 capítulos, sendo os dois primeiros teóricos e os três últimos dedicados à análise textual, acrescidos das considerações iniciais, finais, um quadro expositivo e dos anexos. Nas "considerações iniciais", traçamos as estratégias utilizadas para a definição do objeto de pesquisa e das teorias aplicadas. Apresentamos as linhas gerais que conduzirão nossa análise, a saber: a exploração de um conceito de *migração* conforme Maria Beatriz Rocha-Trindade e Rui Pena Pires, e outro de *alteridade* de acordo com Emmanuel Lévinas, a escrita literária de Inês Pedrosa, na qual pontuamos a incidência destes temas em três romances de sua autoria; a literatura portuguesa da atualidade e suas imbricações com a esfera social. Da mesma forma expomos a organização estrutural do restante do trabalho.

O capítulo 1 apresenta um conceito de *migração* que ultrapassa os deslocamentos físicos porque considera as subjetividades dos sujeitos envolvidos; e um conceito de *alteridade* que adotamos do filósofo Emmanuel Lévinas. Ainda neste capítulo, observamos os desdobramentos da *migração* e da *alteridade* no contexto português, na vigência do Estado

Novo (1933 – 1974), e após a Revolução dos Cravos. O recorte diacrônico se justifica na medida em que estes acontecimentos históricos marcaram sobremaneira a configuração da sociedade portuguesa atual, entre outros fatores, devido aos movimentos migratórios encetados no período em questão e após.

Elucidativo destes movimentos é a trajetória de Danielle, personagem migrante de **Nas tuas mãos**, e a infância de Afonso, protagonista de **Os íntimos**, marcada pela retirada às pressas da aldeia de Lourenço Marques, na África, para a cidade do Porto, em Portugal. Enquanto Danielle foge para Lisboa, para entregar sua filha, Camila, aos cuidados de Pedro, o pai da criança, e de sua família legítima; no mesmo período Afonso, ainda criança, participa do movimento de retorno à Portugal daquelas famílias que, durante o Regime, foram para África na esperança de uma vida mais confortável.

As vicissitudes que assaltam ambas as personagens dão conta do mesmo período ditatorial português lembrado nos dois romances, sob diferentes pontos de vista. Danielle é a mãe que não hesita em livrar a filha do destino sombrio reservado a ela e a seus pais, vítimas da anulação da *alteridade* pelo olhar do *outro*, ao passo que o menino Afonso e sua família, uma vez impelidos ao regresso, endossam aquela parcela expressiva da população portuguesa conhecida como os "retornados", entre os quais, muitos adolescentes, assim como Afonso, cresceriam à sombra das memórias de ultramar.

No capítulo 2, abordamos a literatura portuguesa atual entendida como aquela erigida no crepúsculo do Neo-Realismo. A configuração temática e estrutural dos romances endossada pelo fim da censura, pela escrita concomitante de autores com obra reconhecida e de novos autores surgidos após o período de repressão, permite tratar dos romances de Inês Pedrosa como expoentes da literatura portuguesa em vigência. Neles, abordamos os temas da *migração* e da *alteridade* a partir da desenvoltura das personagens migrantes as quais entendemos como figuras da *alteridade*. Investigamos, em "Inês Pedrosa: a gênese de uma escritora", o trabalho com a escrita desenvolvido pela autora, seja nos jornais e nas revistas; seja na elaboração dos textos ficcionais.

Em "Os romances de Inês Pedrosa", pontuamos as linhas de força que têm norteado seu trabalho com o gênero narrativo. Ainda sobre os romances, verificamos a recorrência das personagens migrantes em "Ponte sobre o Atlântico: as personagens migrantes". Por último, tratamos das "Mulheres migrantes" elucidando o capítulo com um quadro sobre as personagens migrantes nos romances de Inês Pedrosa.

O capítulo 3 é dedicado à obra **A eternidade e o desejo** em que abordamos a trajetória de Clara, professora universitária cega que migra de Portugal para o Brasil com vistas a

acertar contas com o passado. E o faz ao lado de Sebastião, seu fiel companheiro, e de um grupo de turistas encontrado, por acaso, na multidão de um aeroporto em Lisboa. A excursão segue para o Brasil a fim de refazer os passos do padre António[9] Vieira em terras brasileiras, no século XVII.

Da primeira vez que esteve no Brasil, Clara fora movida pela paixão por outro António, o professor universitário que conhecera num congresso internacional, em Lisboa. António era especialista na obra de António Vieira, antes de morrer vítima de uma bala endereçada a si num bar na Bahia. A mesma bala cegou Clara ao tentar salvar o homem por quem se apaixonara. Na segunda viagem ao Brasil, privada da visão, a protagonista se coloca diante de outra Clara, a legítima esposa de António. O jogo de duplos entre Clara e Sebastião, António e António Vieira, ambas as Claras e a eternidade e o desejo constituem o capítulo sobre a obra de mesmo nome, sem descuidar do percurso sincrético da personagem principal, pela Bahia de Todos os Santos.

O capítulo 4 trata de **Dentro de ti ver o mar**, romance em que o destino de Rosa Cabral - estrela do fado português contemporâneo - cruza-se com o de Farimah Farhadi - engenheira iraniana formada em Londres e que migra para Lisboa - com o de Mandela da Silva - assistente de televisão de origem africana. O encontro entre as personagens se dá numa Lisboa atual e cosmopolita. Antes disso, Rosa Cabral partirá para o Rio de Janeiro, a procura de seu pai, Joaquim Alves; Farimah Farhadi enfrentará a hostilidade aos véus islâmicos em Londres e nas ruas de Lisboa; Mandela da Silva abandonará a periferia de Lisboa junto com a mãe proveniente de uma aldeia africana, tocada pela violência das guerrilhas e do marido.

As questões de nacionalismo, identidade e memória que regem as relações entre os sujeitos migrantes nos permitem tratar das mulheres migrantes Rosa Cabral, Luísa Fontanellas e Farimah Farhadi, tendo em atenção que as categorias se misturam aos percursos migratórios das personagens maioritariamente femininas. Investigamos o que se passa com Farimah Farhadi e Rosa Cabral, a primeira, em direção ao Ocidente, horizonte de (liber)(hostili)dade; a segunda, em busca da própria identidade no semblante do genitor, prenúncio do desamparo que se acentuará em **Desamparo**, romance posterior. Neste contexto exploramos "o percurso iraniano" e "o percurso nova-iorquino e o percurso português" caminhos pelos quais procuramos entender a trajetória destas figuras da *alteridade*.

Por fim, o capítulo 5 faz jus a **Desamparo**. Último dos romances de Inês Pedrosa, até o momento, obra em que nos debruçamos sobre os destinos de Jacinta e Raul Sousa. Mãe e

[9] Preferimos a grafia portuguesa do nome António quando nos referirmos às personagens António e António Vieira na análise da obra **A eternidade e o desejo**.

filho, figuras da *alteridade* constituídas no trânsito entre Portugal e Brasil. Jacinta foi levada para o Brasil pelo pai após ter sido rejeitada pela mãe. Viveu durante muitos anos no Rio de Janeiro, onde fez carreira e ganhou fama como modista nos anos 1950. Após receber uma carta da mãe já no leito de morte, solicitando que a filha fosse ter com ela na aldeia de Arrifes, interior Portugal, Jacinta vai ao seu encontro. Com a morte da mãe, a protagonista herda a casa materna e passa a viver na pequena aldeia portuguesa.

Raul é o filho mais novo de Jacinta. Nasceu no Brasil, formou-se arquiteto, estabeleceu-se com escritório no Rio de Janeiro, mas os negócios nunca foram promissores. Com a crise financeira da primeira década do século XXI, migrou para Portugal, para junto da mãe. Neste contexto transcorre o presente da narrativa. Em torno de Jacinta e Raul há um duplo movimento tendo em vista a representação destas personagens frente ao olhar do *outro*, pois, "No Brasil eu sempre fui a Portuguesa; em Portugal, passei a ser a Brasileira", tratando-se de Jacinta; ao passo que "No Brasil ele era 'o Português'; em Portugal, 'o Brasileiro'", numa alusão ao percurso migratório de Raul.

Ainda em Portugal, observamos outros sujeitos migrantes: Jaciara, a estudante de letras nordestina que vai para Lisboa em busca de emprego; Carlinhos, o *barman* paulista. Há também Laís e Clarisse, os dois amores de Raul. A primeira é a engenheira informática caxiense que migra para Portugal; a segunda é a jornalista portuguesa que migra para a Califórnia, a pretexto de trabalhar numa rádio portuguesa. Na verdade, o que a faz migrar é a esperança de reaproximação com o filho americano que vive com o pai para lá das fronteiras lusitanas.

A propósito, deferimos que das relações de *alteridade* constituídas no âmago das migrações a partir dos romances de Inês Pedrosa sobressaem outras formas de relacionar os temas da *migração*, da *alteridade* e da literatura portuguesa. Tal percepção nos conduz a explorar um ideário utópico e distópico a partir do "(Des)amparo ético dos sujeitos migrantes", sobre os quais paira um travo de recusa por parte do *eu*.

O mesmo espírito investigativo leva-nos a fechar o estudo com as "Considerações finais", momento em que convidamos o leitor a "pensar (n)o limite" de um estudo literário que agregue disciplinas, tais como a filosofia, a literatura e a história, por exemplo, atitude que está no horizonte de nossa escrita, no cotidiano marcado por toda sorte de hostilidades àqueles que decidem migrar.

1 MIGRANTES – FIGURAS DA *ALTERIDADE*

Duas mulheres veladas, com duas crianças pequenas, perguntaram se podiam sentar-se ao seu lado. Luísa sorriu e disse que sim [...]. Os corredores lançavam olhares críticos àquele banco – não era claro o que os incomodava, se o fumo do cigarro da mulher ocidental ou os véus islâmicos, ainda escassos. Dentro de dez anos as ruas de Londres encontrar-se-iam cheias de véus. Um homem muito magro caminhava lentamente entre os turistas com um cartão nos braços erguidos onde se lia: Family of 5. Help. Any job. Também a figura do desesperado se multiplicaria na década seguinte.
(Inês Pedrosa. **Dentro de ti ver o mar**, 2013, p. 13).

Dou-vos um novo mandamento: Amai-vos uns aos outros. Como eu vos tenho amado, assim também vós deveis amar-vos uns aos outros.
(Evangelho segundo São João, 13:34. **Bíblia Sagrada Católica**, [s. d.], p. 1012).

Das tantas possibilidades que se abrem diante de nossos olhos ofuscados pela grandeza e pela complexidade que suscita a abordagem sobre *migração* e *alteridade* na literatura portuguesa, optamos por imergir na pesquisa adentrando pelo esclarecimento sobre as conotações que conferimos ao vocábulo *migração*. Arrolar os significados e suas implicações para os movimentos migratórios nos parece preliminar importante para o entendimento das intersecções entre este fenômeno e o da *alteridade* na atual conjuntura social - quando nos referimos à sociedade portuguesa - e literária - quando tratamos do romance português contemporâneo.

De imediato, pode ser enfadonho ao leitor que tal abordagem seja posta em evidência antes de qualquer afirmação contundente com a reflexão que pretendemos alcançar sobre os romances de Inês Pedrosa. No entanto, como toda pesquisa prescinde de seleção, seguimos a premissa de separar a parte do todo, sem descuidar de sua inserção num determinado sistema sócioliterário.

Tratando-se da *migração* como fenômeno recorrente para os povos no percurso da historiografia oficial, desde épocas muito remotas temos informações sobre o movimento de pessoas. Mas por que os indivíduos migram? Podemos indagar de imediato. Uma possibilidade de resposta seria a de que elas migram na esperança de encontrar dias e lugares melhores, quando algo está errado, se transforma ou desfavorece sua permanência num determinado espaço. Assim, as mudanças climáticas, a eclosão de guerras ou a falta de alimentos podem ser alguns fatores que instigam os deslocamentos territoriais no decorrer do tempo. Graças à *migração*, há milhões de anos o homem se moveu do primeiro território por

ele habitado e espalhou-se pelos continentes, mudando drasticamente os ambientes que conquistou e a própria história da humanidade.

Outras suposições possíveis - mas ainda genéricas - para explicar a movimentação da espécie humana seriam o espírito aventureiro, a busca de terras férteis, a promessa de algo novo, de riqueza ou do recomeço longe do lugar de origem. Talvez a falta de água, de alimento, a presença de predadores ou a hostilidade do clima tenha impedido os primeiros humanos de permanecer no espaço que habitavam, impelindo-os a procurar regiões mais amenas e a deixar para trás os territórios que haviam conquistado, mesmo no tempo em que o homem era naturalmente nômade. Na medida em que avançaram, coube a eles instituir novas formas de organização social, de acordo com as condições naturais e comunitárias.

Todavia, este processo não ocorre de forma pacífica. Não o foi para os primeiros humanos, conforme atestam vários registros de pinturas rupestres gravadas nas paredes das cavernas, por exemplo, que reproduzem as lutas decorrentes da disputa de territórios entre tribos ancestrais. Tão pouco para aqueles que, distantes no tempo, experimentam as ondas migratórias desencadeadas pelos processos de globalização; o que viabilizou a conexão entre os mais remotos territórios na atualidade. Desde então, proliferam registros que mesclam uma complexa rede de fatores sociais, políticos e culturais e que fomentam episódios de dizimações, guerras e opressões, cuja gênese é os conflitos em torno dos processos migratórios.

Numa exemplificação sucinta, lembremos que as narrativas tanto da história quanto da literatura inscrevem no curso do tempo certos acontecimentos dos quais o horror não podemos esquecer. Entre eles: a colonização da África, continente que, durante séculos, teve seu povo escravizado, a tomada das terras e dos povos indígenas pelos navegadores que circundaram o mundo desconhecido para si entre os séculos XV e XVII; o massacre da comunidade judaica nos campos de concentração alemães durante o Nazismo; as migrações forçadas pelas duas grandes guerras que marcaram o século XX e, no contexto que nos interessa, os processos migratórios pelos quais passaram os portugueses durante a vigência do Estado Novo, em Portugal, liderado pelo ditador Antônio de Oliveira Salazar, bem como, os posteriores deslocamentos em massa na atualidade, sobretudo, em direção à Europa e às ex-colônias[10].

---

[10] A respeito dos exemplos citados, consultar as obras a seguir. Sobre a tomada dos povos indígenas: **A conquista da América** (2010), de Tzevetan Todorov e o filme **1492** – Conquest of Paradise (1992). Sobre o massacre dos judeus durante o Nazismo: **Mein kampf** (1925), de Adolf Hitler e o documentário **Shoah** (1985). Sobre a *migração* durante o Estado Novo: **Os que vieram de África** (2012), de Rita Garcia, **A ditadura de Salazar e a emigração** - O Estado português e seus emigrantes (1957 – 1974) (2014), de Victor Pereira, e **O comboio de Luxemburgo**: os refugiados judeus que Portugal não salvou em 1940 (2016), de Margarida Magalhães Ramalho e Irene Funser Pimentel. Igualmente, recomendamos a série **Depois do adeus** (2012).

Os episódios têm em comum a necessidade de deslocamento físico, que ressoa diretamente no modo como os sujeitos envolvidos encaram a si e ao *outro* num movimento de contato e/ou choque entre pessoas e culturas distintas. Podemos dizer que estes sujeitos migrantes são movidos por conflitos que desconsideram as subjetividades envolvidas, nos quais predomina a tentativa de imposição da política, da língua, da fé e da cultura do *eu* sobre o *outro*. Nesta problemática, observamos o deslocamento físico, involuntário e negativo dos sujeitos migrantes, conforme a conotação geopolítica atribuída à palavra "migração".

Nos dicionários **Le petit Robert** (1986), **Diccionario de la lengua espoñola** (1992), **Diccionario de la lengua galega** (1995) e **Dicionário Aurélio** (2010), o verbete "migração" aparece como derivado da etimologia latina[11], que significa passar de um lugar a outro de maneira periódica e atemporal. O termo está dissociado das subjetividades, o que conduz à deturpação do sentido existente além das definições convencionais. Como é próprio de sua estrutura, os compêndios ignoram qualquer menção à subjetividade implícita no vocábulo, priorizam definições breves, de acordo com a generalização da palavra, que aparece ligada à mudança de lugar e de país dos indivíduos, e ainda, à "migração" das aves e de outros animais.

Igualmente pouco abrangente é o conceito de "migração" formulado pelo Manual VI da Organização das Nações Unidas (ONU), documento que contribui para a fruição das relações diplomáticas entre os países:

> A migration is defined as a move from one migration defining area to another (or a move of some specified minimum distance) that was made during a given migration interval and that involve da change of residence (UNITED NATION/ DEPARTAMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS/ POPULATION STUDIES, 1970, p. 2)[12].

Os conceitos apresentam a *migração* como fenômeno derivado do discurso histórico cujos motivos apontam para fatores alheios à vontade dos sujeitos. Por sua vez, os indivíduos são encarados como receptores passivos das consequências geradas por uma ordem pré-

---

[11] "**Migration** [...] (lat. *migratio*). **1º** Déplacement de populations qui passent d'un pays dans un autre pour s'y étabir." (ROBERT, 1986, p. 1199, grifos do autor). "**Migración.** (Del lat. *migratio*, õnis.) **2.** Acción y efecto de pasar de un país a otro para establecerse em el. [...] **4.** Desplazamiento geográfico de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales." (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1992, p. 970, grifos do autor). "**Migración. 1.** Movemento das persoas que van vir dun lugar a outro. **2.** Viaxe que realizan algunhas aves e outros animais dun sitio a outro." (FERREIRO, Xove [et al], 1995, p. 569, grifos do autor) e "**Migração** [Do lat. *migratione*.] **1.** Passagem de um país para outro (falando-se de um povo ou de uma grande multidão de gente) [...] **2.** Viagens, periódicas ou irregulares, feitas por certas espécies de animais." (FERREIRA, 2010, p. 1393, grifos do autor).

[12] Numa tradução nossa: "Uma migração é definida como o movimento de uma determinada área para outra (ou o movimento de uma distância específica mínima) feita durante um determinado intervalo e que envolve a mudança de residência".

estabelecida pela conjuntura sociocultural da qual fazem parte, atitude que ignora quaisquer (trans)formações da subjetividade. No cerne desta violência que o *eu* exerce sobre o *outro* não podemos reduzir a *migração* e a própria imagem do migrante a um conceito por entendermos que toda a conceituação implica numa redução, de acordo com o pensamento de Emmanuel Lévinas. No caso da *migração*, notamos que a adoção de um conceito, tal como o exposto nos materiais citados desencadeia uma violenta, útil e instrumental manobra para atender aos interesses do *eu* sobre o *outro*.

De outro modo, ao discutir a visão distorcida criada sobre o *outro*, representado em seu estudo como o oriental, Said (2007) lembra que a categorização encobre a condição de sujeitos assujeitados pela ideologia historicamente disseminada que, uma vez negando a subjetivação de outrem, anula a própria condição humana daquele que é diferente. Por esse motivo, passível de ser tomado, conquistado e moldado ideologicamente de acordo com os interesses dos que se apropriam de seus territórios.

Entendemos que a interpretação corrente não considera a violência presente nas dicotomias *eu*/ *outro*, colonizador/ colonizado, autóctone/ alóctone, homem/ animal[13]. Os migrantes, sobretudo os refugiados que abandonam seus territórios involuntariamente são marcados pela negatividade, são apátridas em constante deslocamento por diferentes espaços, ambientes e culturas. Para Olgária Matos, ao dissertar sobre o *outro*, os migrantes refugiados são considerados: "residentes não estáveis e não cidadãos, que não podem ser nem naturalizados nem repatriados" (MATOS, 2014, p. 32). São incompreendidos em sua *alteridade* destroçada no apagamento ao qual são obrigados. O *outro* endossa o imaginário corrente a respeito das migrações onde se formula uma espécie de orientalização do oriental,

[13] A respeito do par homem/animal, achamos pertinente para o debate a questão do *outro* na abordagem do pensamento de Emmanuel Lévinas que Jacques Derrida menciona em **O animal que logo sou** (2011). O filósofo da *desconstrução* aprofunda o debate sobre a condição do homem e do animal, confrontando suas ponderações com as interpretações que deles se fazem na tradição filosófica, representada em seu estudo por René Descartes, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Jacques Lacan e Emmanuel Lévinas. Sobre o pensamento deste último, Jacques Derrida afirma que o filósofo não considera o animal como sendo o *outro* do homem, dado que aquele não possui *rosto*. Segundo Jacques Derrida, para Emmanuel Lévinas, é o *rosto* do homem que o distingue do animal e o conduz à transcendência. No entanto, o filósofo da *desconstrução* questiona a própria animalidade do animal e a do homem, ao colocar em questão as categorias homem e animal, propondo um estudo "zoo-bio-bliográfico" ao questionar a maneira como ambas vêm sendo tratadas ao longo da história da filosofia. "Como se, por exemplo, em lugar de jogar um povo nos fornos crematórios e nas câmaras de gás, os médicos ou os geneticistas (por exemplo, nazistas) tivessem decidido organizar por inseminação artificial a superprodução e supergeração de judeus, de ciganos e de homossexuais que, cada vez mais numerosos e mais nutridos, tivessem sido destinados, em número sempre crescente, ao mesmo inferno, o da experimentação genética imposta, o da exterminação pelo gás ou pelo fogo. Nos mesmos abatedouros." (DERRIDA, 2011, p. 52). Desta forma, o filósofo desenvolve seu pensamento aproximando homem e animal, menos pela capacidade de racionalização do que pela exploração dos instintos que nos fazem lembrar a animalidade de que prescinde nossa condição humana.

parafraseando Said (2007), o estranho, o diferente que o *eu* anseia cativar, tornando-o seu igual por meio do apagamento dos traços fundamentais que tornam o *outro* diferente do *eu*.

Neste espaço de forças contrárias que alarga as dicotomias entre *eu* e o *outro*, no capítulo que segue abandonamos o olhar concentrado sobre a *migração* de forma generalizada, e preferimos uma abordagem teórica que nos permita interpretar os migrantes como figuras da *alteridade*. Assim, o faremos a partir da obra do filósofo Emmanuel Lévinas em seu expoente sobre a *alteridade*. Porém, a revelia de um caminho transcendental que atravessa a obra do autor, consideramos a *migração* como fenômeno cultural cuja ressonância se faz sentir, sobremaneira na *relação eu-com-outro*.

Os significados atribuídos à *alteridade* e as intersecções com a figura do migrante que dela advêm se imiscuem à experiência migratória do estudioso, em maior ou menor grau, na medida em que suas obras constituem-se no ínterim dos deslocamentos do autor. Da *migração* de Lévinas assinalamos seu vagar entre a infância na Lituânia, a prisão na Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial e o período de estudos na França onde vivencia as correntes filosóficas que nortearam o pensamento no século XX, o que lhe permitiu questionar com afinco as bases da filosofia clássica ocidental.

Ao abordar a obra do filósofo lituano-francês interpretamos a *alteridade*[14] como *topos* de pesquisa no estudo da *migração*, no contexto da literatura portuguesa, observando os desdobramentos destes temas nos romances de Inês Pedrosa. A noção de *topos* adotamos de Giorgio Agamben (2007) para definir este lugar de gênese da obra efetivamente crítica que, assim interpretamos, é a *alteridade* na filosofia *levinasiana*. Entendemos que esta é uma abertura por onde Lévinas envereda propondo outra ética possível, que transponha aquela pautada pela individualização, cuja gênese ontológica é suspensa no desenvolvimento de seu pensamento, através da influência basilar da fenomenologia proposta por Edmund Husserl e, posteriormente, por Martin Heidegger e das interpretações que Lévinas empreende do Talmude. As duas linhas de pensamento permeiam a obra do pensador que prefere a ética como base filosófica e não a ontologia.

---

[14]É certo que, ao considerar o expoente sobre *alteridade* na obra de Emmanuel Lévinas, nos apropriamos parcialmente de sua extensa produção. Os limites físicos da pesquisa obrigam a tal seleção teórica, ainda que tenhamos consciência da precariedade do estudo temático sobre o pensamento do filósofo. De igual maneira estamos conscientes de que nossa leitura está, desde o princípio, contaminada pela impureza da conceituação e do comentário pessoal, logo, ontológico, o que nos impede de compreender totalmente o infinito diálogo levinasiano rumo à transcendentalidade. Assim delimitados mais pelos limites físicos que não permitem a abordagem sobre as inúmeras vertentes da obra *levinasiana*, do que pelo infinito de seu pensamento estamos, desde já, envolvidos num de seus principais pontos de questionamento, qual seja: o da ultrapassagem de uma teoria que transcenda os limites materiais do pensamento humano.

Para Lévinas, é no compromisso ético que se estabelece a noção de responsabilidade entre o *eu* e o *outro*. É também a partir da ética como filosofia primeira que o pensador considera a *alteridade* como *alteridade* absoluta, propondo a diferença radical entre o *eu* e o *outro*, entidades não assimiláveis. Nestas condições Jacques Derrida, estudioso e crítico da obra de Lévinas, assegura que: "esse pensamento nos chama para a deslocação do logos grego, para a deslocação de nossa identidade e quiçá da identidade em geral." (DERRIDA, 2014, p. 116). Consideramos esta "urgência filosófica" (DERRIDA, 2014, p. 114) atestada por Derrida ao lembrar que Lévinas refuta a gregária preocupação ontológica do ser e propomos uma reflexão sobre o *outro* - representado pela figura do migrante - um *outro* pensado não a partir do *eu*, mas além do *eu*. O *outro* como *alteridade* não assimilável, que encerra uma disparidade infinita, dissonância frequentemente ignorada no transcurso das migrações. Para Lévinas, entre o *eu* e o *outro*, existe um tipo de violência que não permite a assimilação entre ambos, mas endossa o campo de forças contrárias que, necessariamente, não se contradizem e que se revelam no *rosto* de cada um.

Há aqui um indício das conspurcações que vitimam os sujeitos migrantes violados em sua *alteridade* porque submetidos à traumática imposição de ter que incorporar-(se) à cultura, à língua, à fé, aos hábitos de outrem, na medida em que rechaçam os traços físicos, étnicos, culturais, etc, fundamentais que o distinguem dos demais. Notamos que nos movimentos migratórios predomina a tendência para a anulação do ser em sua *alteridade* destroçada pela violência do choque e da tentativa de equiparação entre os pares genuinamente assimétricos.

Nesse sentido, atestamos em nossos dias a violência como marca da *alteridade* que assola os sujeitos migrantes. Para Lévinas, esta violência se manifesta através do *rosto* - semblante ou olhar do *outro* - com o qual o *eu* se confronta. Diante do *rosto* do *outro* e na impossibilidade de assimilação, o *eu* é chamado a responsabilizar-se pelo próximo antes de qualquer preocupação consigo. Assim, fazemos nossas as palavras de Derrida para quem, na dinâmica da *alteridade levinasiana* repousa: "o que há de mais irredutível na experiência: passagem e saída rumo ao outro; o outro propriamente dito, no que há de mais irredutivelmente outro: outrem." (DERRIDA, 2014, p. 118).

No contexto que nos interessa, procuramos tecer o pano de fundo sobre o qual se desdobra a *migração* portuguesa nos últimos tempos, tema que aprofundaremos em suas intersecções com a *alteridade* nos romances da escritora Inês Pedrosa. Da mesma forma, verificamos a maneira como o sistema literário redefine estes temas ligados à esfera social e aos sujeitos. Elegemos como marco diacrônico e histórico fundamental para a verificação dos desdobramentos da *migração* no sistema sócioliterário português a segunda metade do século

XX. Entendemos que o período é significativo para a compreensão dos movimentos migratórios que envolvem Portugal nesta conjuntura devido à efervescência política do período ditatorial do Estado Novo e do pós-25 de abril, momento de abertura democrática que culminou com a Revolução dos Cravos. O evento convulsionou o país à época e, ainda hoje, ressoa na historiografia e na literatura do Portugal recente.

A fim de expor de forma mais abrangente, porém, não menos densa as reflexões que tivemos em atenção na construção do capítulo, adotamos um recorte analítico em que primeiro se aborda a emigração durante o Regime e como ela se constituiu como um problema para a sociedade portuguesa de então. Notamos que a emigração avulta-se durante o Estado Novo por influência de políticas estabelecidas durante a ditadura. Neste período muitos artistas tiveram suas vozes caladas pela repressão que, na altura, coibia todo o tipo de manifestação contrária aos seus interesses.

No que expomos sobre a emigração, percebemos que o movimento para o exterior arrefece no período seguinte, quando tem início uma nova vaga da imigração tocada pela descolonização, pela inserção de Portugal no sistema econômico europeu e pela crise mundial deflagrada na década de 1970. Os eventos são significativos para a compreensão da imigração após o período de repressão, tendo em atenção o saldo de regressados e "retornados"[15] que a endossaram, processo este ligado àquele primeiro movimento das gentes.

Com efeito, a democracia marcou sobremaneira também a ficção pós-revolução, provocando mudanças nas letras lusitanas, não só porque os autores puderam elaborar seus textos sem o peso da censura, mas porque a liberdade trazia temas – entre os quais a própria ditadura e seus desdobramentos – como mote para a escrita de autores que, por sua vez,

[15] Preferimos apresentar o termo entre aspas em atenção aos depoimentos de muitos portugueses e africanos que vivenciaram os dramas do período em questão e que não se consideram retornados à Portugal. Segundo relatos, eles "não tinham para onde retornar": ou porque não eram nascidos em Portugal; ou porque não receberam o apoio que lhes fora prometido pelo Instituto de Apoio ao Retorno dos Nacionais (IARN). Segundo a página *online* do jornal português **Lusojornal** (2015): "é em 1975 que, perante a evidência da catástrofe, se arranjou um termo politicamente inócuo, susceptível de nomear essa massa de gente que só sabia que não podia voltar para trás. Arranjar um nome para esse extraordinário movimento transcontinental de milhares e milhares de portugueses foi difícil, não porque as palavras faltassem, mas sim porque os factos sobravam. Contudo, não só muitos deles não eram retornados, pela prosaica razão de que tinham nascido e vivido sempre em África, como surgem muitos meses antes de a palavra "retornado" ter conseguido chegar às primeiras páginas dos jornais portugueses. Desde Junho de 1974 que encontramos notícias sobre a fuga dos colonos, dos brancos, dos africanistas, dos europeus, dos ultramarinos, dos residentes e dos metropolitanos. Enfim, de pessoas brancas, pretas, mestiças, indianas... que residiam em Angola, Moçambique, Guiné e Cabo Verde. Nenhum destes termos é verdadeiramente apropriado para descrever o que eles de facto eram, mas a desadequação dos sinónimos foi breve, pois dentro de poucos meses eles deixaram de ser definidos em função dessa África onde foram colonos, brancos, africanistas, europeus, ultramarinos, residentes ou metropolitanos para passarem a ser definidos em função da própria fuga. Então passarão a ser desalojados, regressados, repatriados, fugitivos, deslocados ou refugiados. Finalmente, em meados de 1975, tornar-se-ão retornados." (LUSOJORNAL, 2015).

norteariam os rumos da literatura portuguesa na virada do século XX. Não obstante, procuramos esboçar o cenário no qual se desdobra a *migração*, termo que abrange os movimentos de emigração e imigração ou, se se preferir, de partidas e de chegadas, no âmago da cultura portuguesa da atualidade.

Para tal, destacamos as contribuições dos sociólogos das migrações Rui Pena Pires e Maria Beatriz Rocha-Trindade, autores que se dedicam ao estudo dos processos migratórios que envolvem Portugal. Em extensa produção acadêmica sobre os temas da emigração e da imigração revelam um estudo pormenorizado dos movimentos migratórios naquele país, bem como, permitem interpretar os fenômenos atrelados ao sistema sóciopolítico a partir da segunda metade do século XX. Da mesma forma, destacamos o trabalho da autora Rita Garcia intitulado **Os que vieram de África** (2012). O texto aborda o drama dos "retornados", as dificuldades enfrentadas pelas famílias retiradas às pressas das ex-colônias portuguesas na África e como se viram obrigadas a recomeçar a vida em Portugal. Não descuidamos do estudo do historiador Victor Pereira: **A ditadura de Salazar e a emigração. O Estado português e seus emigrantes em França (1957 – 1974)** (2014). A partir da investigação documental, o historiador português aborda a emigração fomentada pelo sistema político português durante o Estado Novo.

O livro de Margarida Magalhães Ramalho e Irene Funser Pimentel abriga o mesmo recorte temporal em **O comboio do Luxemburgo. Os refugiados judeus que Portugal não salvou em 1940** (2016). Ao recuperar este episódio das migrações portuguesas, as autoras investigam a partida de um comboio de judeus saído de Luxemburgo em direção a Portugal durante o Nazismo. Ao chegar à fronteira de Vilar Formoso, foi impedido pelo governo de Salazar de cruzar as fronteiras do país. As pessoas que compunham o carregamento humano acompanhado por oficiais da Gestapo, denominação atribuída à polícia alemã, ficaram confinadas nos vagões durante uma semana. Sem poder ingressar em Portugal e, diante da inviabilidade de outro destino possível, foram obrigados a percorrer o caminho inverso em direção à Alemanha e ao tenebroso destino que lhes aguardava nos campos de concentração, em verdadeira marcha para a morte.

Os episódios das migrações recuperados por Rita Garcia (2012) Victor Pereira (2014), Margarida Magalhães Ramalho e Irene Funser Pimentel (2016), entrecruzados com os dados históricos e demográficos expostos por Rui Pena Pires (2003, 2010) e Maria Beatriz Rocha-Trindade (2015a, 2015b) revelam que a longa ditadura salazarista encobriu mais do que o regime de repressão. O empenho do governo para manter o controle de quem podia entrar,

sair ou retornar ao país chama atenção para uma face ainda obscura e por investigar daqueles tempos.

Por fim, verificamos que, embora por influências muito diversas daquelas de então e dotado de outras características que a singularizam, conforme exposto a seguir, a *migração* continua a ressoar como fenômeno significativo na sociedade portuguesa de nosso século e que, ao lado de seus desdobramentos, integra a ficção romanesca da atualidade, notadamente os romances de Inês Pedrosa.

Todavia, concordamos com Maria Simões Galvanese (2014) quanto às investigações de então que priorizam mais o entendimento dos impactos causados pela chegada das comunidades migrantes aos países de destino, do que os fenômenos que levaram os migrantes a deixar o país de origem. Tal inquietação nos conduz a investigar quem são as "figuras da *alteridade*", constituídas no trânsito das migrações contemporâneas que convulsionam Portugal há, pelo menos, meio século.

1.1 A *alteridade* como topos de pesquisa

No prefácio de **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental (2007), o filósofo Giorgio Agamben recupera o sentido da cisão entre palavra poética e palavra filosófica, antiga querela que, segundo o autor, há muito paira sobre a cultura ocidental. Para o filósofo italiano a polaridade entre as matérias perpetua-se desde os gregos por meio da ideia de que "a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir" (AGAMBEN, 2007, p. 12). O autor assinala que a precariedade de tal separação impede o Ocidente de possuir totalmente o objeto de conhecimento. Para Agamben, esquecemos de que a poesia, antes de inspirar a beleza por meio da arte, é um exercício de conhecimento, ao passo que a filosofia, não sendo unicamente a consciência expressa de um pensamento está desde sempre, voltada à alegria.

Assim, é necessário o resgate da "unidade da palavra despedaçada" (AGAMBEN, 2007, p. 13) para a construção da obra efetivamente crítica, segundo o filósofo, altura em que a cisão entre poesia e filosofia alcança o ápice num verdadeiro "deslocamento da palavra ocidental" (AGAMBEN, 2007, p. 13), em que haja o predomínio da negação absoluta do objeto, que instigue o pesquisador à busca e, ao mesmo tempo, o impeça de encontrar respostas no próprio objeto buscado. Para Agamben, a função primordial da obra

verdadeiramente crítica é conduzir à procura tanto do objeto de investigação como das respostas num devir permanente.

No mesmo prefácio, o filósofo italiano assinala que, com exceção de **Origem do drama trágico alemão**[16], de Walter Benjamin, o século XX é carente de obras formuladas à luz da crítica nestes termos. Alinhando-se ao exemplo de Walter Benjamin apresentado por Giorgio Agamben, o conjunto da obra de Emmanuel Lévinas parece-nos expoente na crítica contemporânea. Entre outros pontos nodais para a filosofia do nosso século, o filósofo lituano-francês questiona o próprio fundamento da filosofia ocidental, a noção de conhecimento e de inteligibilidade, ao promover a ética na *relação eu-com-outro* e não a ontologia como base para a filosofia. Para o aluno de Edmund Husserl e Martin Heidegger: "retomar o problema da ontologia [...] é, ao que parece edificar um saber fundamental, sem o qual todo conhecimento filosófico, científico ou vulgar permanece ingênuo." (LÉVINAS, 2010, p. 21).

A dinâmica de conhecer por meio da busca, da procura e da investigação que, para a filosofia ocidental, tem origem com os gregos fundadores da filosofia clássica encontra sentido distinto, mas não exatamente contrário em Lévinas. Para o estudioso, um sentido mais profundo de inteligibilidade ou de conhecimento começa antes da gregária preocupação com os questionamentos individuais. Ele repousa na inteligibilidade de um ser que não é o provedor do conhecimento, mas que se torna ético no contato com o *outro*. Uma vez dotado de inteligibilidade o ser passa pela busca do conhecimento através do exercício da crítica tal como é apontada pelos filósofos gregos, atores proeminentes neste processo e, mais tarde, pelo conceito de crítica como negatividade absoluta, elaborado pelo grupo de Jena[17], e adotado por Agamben.

No entanto, em entrevista em que explica que a tese sobre a gênese do conhecimento não reside na fórmula "ser enquanto ser", mas "na inteligibilidade de um ser que pode preferir

---

[16] Encontramos este título na tradução brasileira de João Barrento, na 2ª edição lançada pela editora Autêntica, em 2013. Na orelha do livro, o tradutor esclarece que a tese de Walter Benjamin é conhecida também sob o título **Origem do drama barroco alemão** e, no original, em alemão **Ursprung des deutschen Trauerspiels**; que traduzimos como "Origem trágica do luto alemão". Barrento afirma que "a palavra 'barroco' nunca dele constou" e explica que a dubiedade de títulos nas edições brasileiras está ligada às interpretações sobre o objeto de estudo de Benjamin que, em sua tese, propõe a diferenciação entre a tragédia e o drama trágico; e o faz através da análise dos dramas do Barroco alemão.

[17] O chamado "grupo de Jena" refere-se ao grupo de pensadores que integraram o quadro professoral da Universidade de Jena, na Alemanha. Segundo o site da instituição, lecionaram naquela universidade grandes pensadores como Wolfgang von Goethe, Friedrich Hegel, Gottlieb Fichte, Friedrich von Schiller, entre outros. Informações encontradas em: FRIEDRICH Shiller Universität Jena. Pensar sem limites. Disponível em: < http://www.uni-jena.de/Denken_ohne_Grenzen.html>. Acesso em: 06 jul. 2017.

a própria morte à morte do outro”[18], Lévinas esclarece que nem o berço da filosofia grega, nem o prestigiado grupo de Jena podem angariar para si um conceito de inteligibilidade absoluta da obra crítica, posto que tal verificação só é possível se considerada na intersecção com o ser. O filósofo reflete sobre a base ontológica da filosofia ocidental a partir do jogo poético-semântico com a linguagem herdado de Martin Heidegger e partilhado com o amigo Jacques Derrida. Entendemos que, dessa dinâmica, sobressai a fusão entre palavra poética e palavra filosófica cara ao questionamento de Agamben acerca da edição e validade da obra crítica.

Na filosofia de Lévinas, marcada pela proposta de alargamento nos fundamentos da filosofia ocidental, antes de qualquer preocupação do ser consigo mesmo, predomina a noção de responsabilidade *com* o *outro*. Ao *eu* é dado (re)compor-se somente a partir do contato *com* o *outro*, do qual o *eu* não pode se apossar, já que o *outro* guarda uma diferença absoluta. Um *outro* absoluto de quem o *eu* não pode dominar nem substituir mas, com o qual pode se identificar e compreender-(se). O *eu* se constitui no *outro* e a ele se assemelha não por aproximação ou possessão, mas na absoluta diferença, marca primeira da *alteridade*, que reside no semblante, na violência expressa no *rosto* do *outro*.

Alteridade que: “exige que o Outro continue sendo o Outro e não ‘outro eu’. O Outro como alteridade não pode ser conceituado mas permanece concreto. O Outro permanece sempre outro metafísico do qual o Eu necessita.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 6). O exercício de *alteridade* em que se desdobra a filosofia *levinasiana* manifesta-se no contato único e individual de cada sujeito com aquele que não é seu semelhante por assimilação, mas por diferenciação. Podemos dizer que este é um caminho de autoconhecimento ao contrário porque não consiste no movimento de introspecção e sim, parte em direção à compreensão de outrem para que, somente assim, o *eu* possa refletir sobre sua própria condição e sobre a condição do *outro*.

A cada nova *relação com* aquele que é diferente do *eu* e, ao mesmo tempo, se aproxima do *eu* é possível vislumbrar a dinâmica da *alteridade* expressa pelas interações entre os sujeitos envolvidos. As relações advindas deste contato se desdobram numa acepção positiva, de onde sobressai o compromisso ético firmado entre o *eu* e o *outro*; ou numa acepção negativa, que endossa a violência do choque entre os diferentes sujeitos.

---

[18] A entrevista completa encontra-se em: EMMANUEL Lévinas. **Emmanuel Lévinas 1ª partie**, França, 2015. Entrevista concedida à François Poirié, Annie Chevallay e Pierre-André Boulang. Realização de Sodeperaga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jIZnjFLpZ_A&t=3134s>. Acesso em: 05 jan. 2017. O material tem duração de 52’13”. Os trechos acima mencionados se encontram entre 00’58” e 1’44’’.

No âmago desta problemática, encaramos a proposta filosófica de Emmanuel Lévinas, em seu expoente sobre *alteridade* como obra crítica nos termos de Agamben, e que o ultrapassa por questionar a própria validade da crítica filosófica erigida até nosso tempo. Uma vez interpretada como topos de pesquisa, a *alteridade*, tal como significa para Lévinas, presta-se à interpretação da condição do sujeito migrante que investigamos no contexto dos romances de Inês Pedrosa, num marco temporal que abrange a segunda metade do século XX até os dias que correm. Entendemos que a condição dos migrantes como figuras da *alteridade* não escapa à literatura portuguesa da atualidade, tão pouco à percepção da escritora, já que muitas das personagens de seus romances são migrantes constituídos sob o signo da *migração* e da *alteridade*.

1.2 A ética filosófica de Emmanuel Lévinas ou crítica aplicada à ontologia

A reflexão sobre a *alteridade* em Emmanuel Lévinas e como nós a entendemos como topos de pesquisa no estudo da *migração* requer uma explanação das influências na constituição do pensamento do filósofo, que o conduziram a compreensão não da ontologia, mas da ética como filosofia primeira. Veja-se o exposto em: "Sobre a vida e a obra de Emmanuel Lévinas" (**anexo A**).

Não é nossa intenção assinalar as contrariedades que marcam a filosofia de Emmanuel Lévinas em relação ao pensamento filosófico de seus contemporâneos, menos ainda cair na armadilha de travar combate entre sua filosofia e o olhar sociológico, do qual frequentemente fazemos alusão na abordagem da *migração*[19]. Ao invés de incitar o confronto teórico, preferimos expor as ideias de Lévinas pautadas pelo diálogo e pela afetividade. Entendermos que a atitude dialógica e a expressão de um afeto quase religioso não podem ser dissociadas da ética *levinasiana* sob o risco de deturpação de seu pensamento. Assim, não ignoramos que: "é o diálogo, portanto, que implica – como fundamento o ético e, ao mesmo tempo, o caminho para a transcendência – o dizer silencioso do rosto de outros e a ideia de infinito transbordamento dos limites do pensamento" (LÉVINAS, 2014, p. 12).

Na filosofia de Lévinas, predomina a busca pela compreensão da violência contida no semblante, no *rosto* humano a partir da interpretação do Talmude. As investigações sobre a *alteridade* ou, a preocupação com o *outro* se dão a partir do estudo da **Bíblia** e da rejeição da

[19]Referimo-nos ao suporte teórico-sociológico de Boaventura de Sousa Santos, Stuart Hall e Edward Said, utilizados na formulação da pesquisa.

origem ontológica do Ser. A complexidade dos temas que aborda e as interfaces com obras e autores díspares entre si contribuíram para a classificação de sua produção como sendo de difícil leitura.

Se considerarmos os filósofos contemporâneos a Emmanuel Lévinas, tanto os que o influenciaram nos primeiros anos de estudo - notadamente Franz Rosenzweig, Edmund Husserl e Martin Heidegger -, como os que por ele foram influenciados a partir daí – entre os quais Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida e Paul Ricoeur - podemos dizer que o estudioso integra a tradição filosófica que não rompe, mas que aponta outras vertentes de pensamento para a filosofia clássica ocidental, expandindo sua obra e endossando o pensamento original e caro à filosofia contemporânea, na medida em que apresenta a *alteridade* como um transbordamento do Ser.

A esse respeito destacamos as palavras de Jacques Derrida, estudioso da obra do filósofo. Em **Adeus a Emmanuel Lévinas** (2015), o filosofo da *desconstrução* descreve como recebeu a influência de Lévinas a partir da abertura para outra forma de pensar o *outro*:

> Cada vez que leio ou releio Emmanuel Lévinas sinto-me inundado de gratidão e de admiração, inundado por esta necessidade, que não é um constrangimento, porém uma força muito doce que obriga e que obriga, não a curvar de outra maneira o espaço do pensamento no seu respeito ao outro, mas a render-se a esta outra curvatura heteronômica que se refere ao completamente outro. (DERRIDA, 2015, p. 25 -26).

Derrida disserta também sobre os impactos desta descoberta e sobre a contribuição de Lévinas para a introdução da fenomenologia na França no século XX, referindo-se à preocupação com o *outro* o estudioso afirma que:

> Ela teria vindo, como esta conclamação, incomodar discreta, porém irreversivelmente, os pensamentos mais fortes e mais assegurados deste fim de milênio, a começar pelos de Husserl ou de Heidegger que Lévinas, diga-se de passagem, introduziu na França há mais de 65 anos! [...] Para dizer resumidamente, a partir de 1930, através de traduções e de leituras interpretativas, foi a primeira abertura à fenomenologia husserliana que irrigou e fecundou por sua vez tantas correntes filosóficas francesas; depois, e na verdade, simultaneamente, foi também a primeira abertura ao pensamento heideggeriano que não contou menos na genealogia de tantos filósofos, professores e estudantes franceses. Husserl e Heidegger ao mesmo tempo, desde 1930. (DERRIDA, 2015, p. 26).

Igualmente importante é a possibilidade de interpretações e a abertura para novas reflexões que o conjunto da obra *levinasiana* oferece ao pesquisador, tanto para os que, assim como Lévinas, volta-se para os estudos filosóficos, como para aqueles que, assim como nós, exploram suas contribuições para validar o estudo ao qual nos propomos.

A gênese do pensamento de Lévinas se expressa primeiramente na publicação da tese **Teoria da intuição na fenomenologia de Husserl** (1930), como o próprio título indica, obra consagrada à interpretação e ao aprimoramento da proposta de fenomenologia como filosofia primeira erigida por Edmund Husserl; nas leituras do **Talmude**, compilação que reúne escrituras sagradas para os judeus, sobre as quais profere:

> As palavras dos doutores rabínicos se comparam à brasa ardente [...] tornam-se chamas quando as assopramos. Ardor e luz são aqui uma questão de fôlego! Os pontos insignificantes dessa brasa iluminam-se de sentido, do qual são as pontas. Isso também é verdadeiro nas Sagradas Escrituras. (LÉVINAS, 2002, p. 12).

Acrescentamos a estas a influência de Franz Rosenzweig recuperada pelo pesquisador Tiago dos Santos Rodrigues em **A alteridade do real ou da in-condição proletária: ensaio sobre significância e justiça em Emmanuel Levinas** (2017). Em nota, Rodrigues esclarece que a maioria dos pesquisadores não faz jus à influência determinante que a crítica à totalidade e à violência empreendida pelo filósofo alemão tem sobre a obra *levinasiana*, à revelia da alusão que o próprio Emmanuel Lévinas faz a Franz Rosenzweig na introdução da obra **Totalidade e Infinito**:

> Levinas, segundo seu próprio testemunho, leu a obra do filósofo de Kassel já em 1935, seis anos depois da morte deste; e ainda que no prefácio à *Totalidade e Infinito* admita que Rosenzweig esteja demasiado presente para ser citado, também diz que não é totalmente partidário da filosofia dele, contudo, adotou posições fundamentais de seu pensamento teórico. (RODRIGUES, 2017, p. 40 – 41, grifo do autor).

O pesquisador lembra que o pensamento do filósofo alemão permitiu a Lévinas refletir sobre totalidade, violência e injustiça a partir da obra **A estrela da redenção**, de Rosenzweig, rechaçando a ideia de totalidade e questionando as razões da guerra. Portanto, ao longo do tempo, o conjunto da obra *levinasiana* se estrutura sobre estas três acepções fundamentais: a fenomenologia, sobretudo por meio das influências de Edmund Husserl e Martin Heidegger, as leituras talmúdicas e a crítica à totalidade herdada de Franz Rosenzweig.

Na obra do filósofo é notável que, gradativamente, o autor preocupa-se com as interfaces da *relação eu-com-outro* e com a noção de responsabilidade implícita nesta troca. Na palestra "O 'Eu mesmo' – Quem é?" pronunciada no 30º Colóquio dos Intelectuais Judeus, em 1989, e compilada pela primeira vez nas **Novas interpretações talmúdicas** em

1995 aponta para a precariedade de pensar unicamente o *si mesmo*[20] e rechaçar a preocupação com o *outro* na atualidade:

> Entender a noção de *si* ou de *si mesmo*, a fim de melhor distinguir a maneira ou o modo – sinal ou promessa – do 'manter-se voltado para si' humano, que se arrisca a se perder sob a confusão das forças cegas, tendências e necessidades, nas quais se busca ou se perde o homem dito moderno – esse homem livre ou esse homem ocupadíssimo – tal seria o nosso esforço hoje. (LÉVINAS, 2002, p. 84, grifos do autor).

A inclinação para a análise intencional é adotada parcialmente por Lévinas desde sua frequência às aulas de Husserl, entre 1928 e 1929 e, mais tarde às de Heidegger que assume o lugar do mestre à frente da Cátedra de Filosofia, na Universidade de Friburgo, na Alemanha, conforme Martins; Lepargneur (2014).

Na mesma época, Husserl aprofunda os estudos filosóficos e interpreta a fenomenologia como ciência fundamental para o pensamento filosófico do século XX. A partir daí propõe o movimento de voltar a essência dos fenômenos às coisas mesmas e fundamenta a fenomenologia como ciência essencial à filosofia. Esta abordagem sensibiliza Lévinas influenciando a escrita de sua tese, obra marcada mais pela formulação do pensamento original, a partir da crítica à ontologia, do que pela reprodução do pensamento de Husserl. Tocado por essa primeira experiência reveladora, em **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade, cuja primeira edição data de 1991, Lévinas afirma que:

> É Husserl, sem dúvida que está na origem dos meus escritos. É a ele que devo o conceito de intencionalidade que anima a consciência e, sobretudo, a ideia dos *horizontes de sentido* que se esbatem, quando o pensamento é absorvido no *pensado*, o qual sempre tem a significação do ser. Horizontes de sentido que a análise, dita intencional, reencontra, quando se inclina sobre o *pensamento* que 'esqueceu', na reflexão, e faz reviver estes horizontes do *ente* e do *ser*. Devo antes de tudo a Husserl – mas também a Heidegger – os princípios de tais análises, os exemplos e os modelos que me ensinaram como reencontrar estes horizontes e como é preciso procura-los. É aí que está, para mim, a contribuição essencial da fenomenologia, a qual se acresce o grande princípio do qual tudo depende: o pensado – objeto, tema, sentido – faz apelo ao pensamento que o pensa, mas determina também a articulação subjetiva do seu aparecer: o ser determina seus fenômenos. (LÉVINAS, 2010, p. 149, grifos do autor).

Desde **Teoria da intuição na fenomenologia de Husserl**, Lévinas pensa a fenomenologia como transcedentalidade na medida em que carrega da ciência de Husserl um conceito de consciência (pensamento) como mecanismo que interpreta os objetos, ou os

[20] A respeito da discussão sobre o *si mesmo* e a *alteridade*, indicamos o debate proposto por Sybil Safdie Douek intitulado: **Paul Ricoeur e Emmanuel Lévinas** – um elegante desacordo (2011).

fenômenos do mundo (pensado), ao quais se apresentam ao pensamento por meio dos "horizontes de sentido" que os fenômenos trazem em si e, ao mesmo tempo, que a consciência ajuda a construir. Assim, a análise intencional conjuga o pensamento, ou a consciência, com os fenômenos do mundo ou o pensado, sendo que a consciência interage com os fenômenos, direcionando-os.

Ainda afirmando que: "segundo a tradição rabínica, nada é mais grave do que ensinar em presença de seus mestres" (LÉVINAS, 2002, p. 11), o filósofo não concorda inteiramente com Husserl quanto ao método de análise intencional. E explica em **Entre nós**: *ensaios sobre a alteridade*, que a fenomenologia, a partir do método intencional, abrange tanto as abstrações da consciência cotidiana como as da consciência científica, ambas arraigadas ao objeto, o que permite à consciência passar de um conceito a outro, fixando um novo modo de concretude "que não se reduz nem a um processo empírico nem à dedução analítica, sintética ou dialética" (LÉVINAS, 2010, p. 150) e esclarece:

> Não obstante, na análise fenomenológica desta concretude do espírito, aparece em Husserl – conforme uma venerável traição ocidental – um privilégio do teorético, privilégio da representação, do saber, e, consequentemente, do sentido ontológico do ser. [...] Aí – mas também nos acontecimentos que se desenvolveram entre 1933 a 1945, e que o saber não soube nem evitar nem compreender – está a razão pela qual minha reflexão se afasta das últimas posições da filosofia transcendental de Husserl ou, ao menos, de suas formulações. (LÉVINAS, 2010, p. 150).

Para o autor do **Humanismo do outro homem** (1972), a gênese ontológica da análise intencional reside na proposição fenomenológica *husserliana* do saber oriundo das estruturas do pensamento. Lévinas compreende que esta é uma evidência de que, ao atribuir significação aos objetos ou aos fenômenos do mundo por meio do pensamento ou de uma consciência neutra, o sujeito rechaça a necessidade de se relacionar com outrem, permanecendo em monólogo consigo e, por conseguinte, priorizando a origem ontológica do saber.

O estudioso deve este raciocínio, em grande medida, à substituição de Husserl por Heidegger na Cátedra de Filosofia na Universidade de Friburgo. Ao lecionar, Heidegger continua com o projeto fenomenológico de Husserl, mas enfatiza o Ser e não a intencionalidade da consciência para a compreensão dos fenômenos e propõe uma nova fundamentação para a ontologia em **Ser e Tempo** (1927). Para Husserl, a intencionalidade da consciência influencia os fenômenos e, por sua vez, estes agem sobre a consciência por meio de estruturas do saber; já para Heidegger, mais importante do que a consciência é o Ser, ligado à existência humana. De acordo com Lévinas:

> Para Heidegger, o processo mesmo do ser – a *essência* do ser – é a eclosão de um certo sentido, de uma certa luz, de uma certa paz que não creditam nada ao sujeito, não exprimem nada que seja interior a uma alma. O processo do ser – ou a *essência* do ser – é, imediatamente, manifestação, quer dizer, expansão em lugar, em mundo, em hospitalidade. (LÉVINAS, 1993a, p. 114, grifos do autor).

O filósofo lituano-francês afasta-se da análise intencional de Husserl e da preocupação de Heidegger sobre o Ser por acreditar que outra filosofia é possível além daquela pautada pela ontologia e pela preocupação com o Ser que perdura desde a origem grega da filosofia. Lévinas atesta a precariedade da análise intencional ao perceber a insuficiência diante dos fenômenos do mundo, tomados de sua experiência pessoal, quando se refere ao Nazismo, conforme relato do filósofo em entrevista a François Poirié, publicada pela primeira vez em 1987: "essa espécie de desespero ininterrupto que foi o período hitleriano da Europa" (POIRIÉ, 2007, p. 73), que vitimou migrantes judeus na Alemanha desde 1933; bem como ao se referir ao episódio de sua prisão no campo de concentração em Oflag, onde esteve preso entre 1940 e 1945. Lembremos também que a II Guerra Mundial dá-se entre 1939-1945, acontecimento que, aliado àqueles marca sobremaneira a trajetória de Lévinas:

> Caí bem depressa prisioneiro de guerra. Havia passado em um concurso de intérprete militar alguns anos antes de 1939, e fui mobilizado como intérprete de russo e de alemão. Feito prisioneiro em Rennes com o 10º exército que recuava, fui, depois de um internamento de alguns meses na França, transportado para a Alemanha. Eis-me de repente restrito a uma condição especial: declarado como judeu, mas poupado pelo uniforme do destino dos deportados, reagrupado com outros judeus em um *commando* especial. Trabalhando – separado de todos os outros franceses – na floresta, mas me beneficiando aparentemente das disposições da convenção de Genebra que protegia o prisioneiro. (POIRIÉ, 2007, p. 74, grifo do autor).

Frente a estes contextos "que o saber não soube nem evitar nem compreender" Lévinas questiona-(se) sobre a proposta de análise intencional de Husserl que, para ele, opera em nível de contemplação distante da violência do mundo concreto, e pondera que o método de análise intencional se ofusca diante da relevância do importar-(se) com o próximo desde sua *relação com* outrem. Desta forma, propõe substituir a evidência dada às estruturas da consciência que pautam a intencionalidade aos objetos ou aos fenômenos, bem como, a prioridade do Ser, pela proposição de uma filosofia pautada pela ética, na qual antes do si mesmo predomine a *relação eu-com-outro*. Assim, Lévinas acredita que, antes de qualquer base ontológica, estabeleça-se a relação ética com o *outro*. Relação na qual: "pensar não é mais contemplar, mas enjangar-se, estar englobado no que se pensa, estar embarcado – acontecimento dramático do ser-no-mundo." (LÉVINAS, 2010, p. 23).

Partindo deste argumento, além de considerar a reflexividade da consciência - que, ao mesmo tempo em que cria outros fenômenos, reinterpreta os já existentes graças às estruturas do saber consideradas na análise intencional, Lévinas atesta que o exercício de pensar vai além da proposta fenomenológica. Ao ultrapassar a contemplação ou o distanciamento estabelecido entre o sujeito que pensa e o objeto, o fenômeno ou o sujeito que a consciência contempla, o filósofo abandona a análise puramente intencional. Deste modo, para o autor, antes da interpretação fenomenológica pautada pelas estruturas do saber é preciso considerar as vicissitudes implicadas na *relação com*, na preocupação *com* o *outro* absolutamente diferente do *eu* e que assim deve ser compreendido.

Nesta *relação* ética, Lévinas entende que a responsabilidade *com* o *outro* sobressai à preocupação ontológica com o si mesmo e incita a pensar que:

> Os mortos que ficaram sem sepultura nas guerras e nos campos de extermínio afiançam a ideia de uma morte sem amanhã e tornam tragicômica a preocupação para consigo mesmo e ilusórias tanto a pretensão do *animal rationale* a um lugar privilegiado no cosmos, como a capacidade de dominar e de integrar a totalidade do ser numa consciência de si. (LÉVINAS, 1993, p. 83a, grifos do autor).

Diante das atrocidades das guerras, a mesma desilusão que acomete Emmanuel Lévinas afronta o pensamento de Franz Rosenzweig. Segundo Rodrigues (2017), Rosenzweig escreve **Hegel e o estado** antes da Primeira Guerra. A publicação da obra dá-se após o conflito e o filósofo esclarece sua descrença na concepção de estado apresentada. Isso porque o evento da guerra tocado por aquelas ideias atestava a insuficiência da própria filosofia.

O pesquisador brasileiro esclarece que, após aquela publicação, Rosenzweig formula **A Estrela da Redenção** no qual critica a ideia de totalidade atestando que a filosofia, que sempre procurou trabalhar com o intento de nada pressupor, está cheia de pressupostos, e que a filosofia do Todo inclui a negação da existência da morte, logo, negligencia não só a morte do *outro*, mas o sofrimento e a angústia de outrem.

Neste sentido, o pensamento de Lévinas alinha-se ao de Rosenzweig na medida em que ambos vivenciaram os conflitos bélicos que marcaram o século XX, e não encontrando no pensamento filosófico ocidental abertura por onde se estabeleça nova ordem marcada pela preocupação com o próximo, ou com o humano. Partindo desta constatação:

> Da crítica à totalidade que Rosensweig empreende, Levinas reterá a percepção de que ‘el totalitarismo político reposa sobre um totalitarismo ontológico. El ser sería um todo. Ser en el que nada termina y nada comienza. Nada se opone a él y nadia lo juzga’. A pretensão à totalidade é pretensão à dominação, é um por-se acima do bem e do mal, um estar além do bem e do mal e um poder justificar o sacrifício do outro em favor do Todo. (RODRIGUES, 2017, p. 45, grifos do autor).

Na citação acima, Rodrigues destaca as palavras de Lévinas em **Difícil Libertad** (2008), obra ainda sem tradução brasileira. O trecho colocado em evidencia pelo pesquisador atesta a catástrofe presenciada tanto por Rosenzweig como por Lévinas: as atrocidades causadas pelo alinhamento entre o pensamento totalitário e ontológico ligado ao totalitarismo político no período das guerras, cenários nos quais a morte, a angústia e o sacrifício do *outro* são justificados como necessários à manutenção do Todo.

Na crítica à fenomenologia, à filosofia do Todo, na leitura assídua do Talmude e, tocado pelas vicissitudes que as guerras lhe causaram, Lévinas gradativamente formula seu pensamento pautado pelo compromisso ético estabelecido com o *outro* a partir das relações de *alteridade*.

A partir da concepção de Lévinas da ética como primado filosófico, propusemos que se investigue a condição do sujeito migrante que entendemos como o *outro* não assimilável em seu processo de *migração*. Ao abordarmos a *migração* como fenômeno ligado à *alteridade* do sujeito migrante, entendemos que o filósofo lituano-francês não se refere à exterioridade espacial dos fenômenos do mundo. Ao invés disso Derrida lembra que Lévinas trata de uma verdadeira exterioridade não espacial, "uma exterioridade absoluta, infinita – a do Outro – que não é espacial, pois o espaço é o lugar do Mesmo." (DERRIDA, 2014, p. 159), logo, lugar de ocupação do *eu* consigo.

No entanto, como não considerar os fenômenos do mundo - entre eles as condições políticas, sociais e econômicas - que envolvem os sujeitos migrantes? Como não encarar a própria *migração* como problemática formada no âmago da *alteridade*, uma vez que os deslocamentos marcam as relações entre os sujeitos na contemporaneidade? Talvez aqui estejamos titubeando num delicado equilíbrio entre a totalidade de nosso pensamento que se ergue sobre os alicerces ontológicos do saber, e a transcendência que requer o diálogo infinitamente aberto por Emmanuel Lévinas.

A partir destas indagações e exposto o pensamento do filósofo sobre o que nele nos interessa acerca da *alteridade* que entendemos como topos de pesquisa, consideramos esta entidade que é o sujeito migrante, deslocado de um território, condenado a vagar, vagar e andar incessantemente pelo mundo demasiado ontológico, o qual o pensador sempre procurou transcender.

1.3 A “violência do rosto”: considerações sobre o sujeito migrante

O título que anunciamos é o mesmo da entrevista concedida por Emmanuel Lévinas ao pesquisador Ângelo Bianchi, em 1985. Como o próprio título indica, dedica-se à exposição do que o filósofo entende como violência expressa pelo *rosto* de cada sujeito. Na publicação revisada por Lévinas, ao responder determinada pergunta feita pelo entrevistador, o filósofo afirma: “penso, contudo, que a responsabilidade pelo outro homem ou, se preferir, a epifania do rosto humano constitua uma perfuração na casca do ser ‘que persevera no próprio ser’ e preocupado consigo mesmo.” (LÉVINAS, 2014, p. 29, grifo do autor).

Dois anos mais tarde, o filósofo conceitua em outra entrevista, concedida ao escritor francês François Poirié que:

> O rosto (*visage*) não é da ordem do *visto*, não é um objeto, é aquilo cujo aparecer conserva uma exterioridade que é também um chamado – ou um imperativo dado à sua responsabilidade. Encontrar um rosto é, *de pronto*, ouvir um pedido e uma ordem. Eu defini o rosto precisamente por esses dois traços: para além da visão ou confundidos com a visão do rosto. Pode-se dizer uma vez mais: o rosto, por trás da feição de que ele se dá, é como exposição de um ser à sua morte, o sem defesa, a nudez e a miséria de outrem. Ele também é o mandamento de tomar a si, a seu encargo, outrem, de não o deixar só; você ouve a palavra de Deus. Se você concebe o rosto como objeto do fotógrafo, decerto você está lidando com um objeto como um outro objeto qualquer. Mas se você *encontra* o rosto, essa responsabilidade está na estranheza de outrem e em sua miséria. O rosto se oferece à tua misericórdia e à tua obrigação. (POIRIÉ, 2007, p. 85, grifos do autor).

Em conformidade com estes fragmentos, Lévinas atribui a nós a responsabilidade diante do *rosto* do sujeito que observa e se oferece à observação. Ao mesmo tempo, somos confrontados pelo olhar que, mesmo involuntariamente, insiste em atravessar a aparência de nosso semblante físico uma vez que, contemplar o *rosto* do outro é, desde o princípio, um encontrar-(se), importar-(se) e comprometer-(se) com outrem e consigo. A *relação eu-com-outro* é reflexiva já que, para Lévinas, existe a responsabilidade mútua nesta interação. Responsabilidade que se manifesta na contemplação do *rosto* do *outro*, na “epifania do rosto” do *outro*.

Tal comprometimento está ligado à santidade. Não dizemos religiosidade porque as religiões estão impregnadas pela conotação de preceitos historicamente instituídos e por dogmas que perpetuam suas tradições. Referimo-nos à pureza da santidade que, para Lévinas, resplandece na face de Deus que, por sua vez, manifesta-se no *rosto* de cada sujeito. Amar ao outro como a mim mesmo, de acordo com o Evangelho de São João, não significa a apropriação do *eu* sobre o *outro*, tornando-o semelhante a mim. Interpretado à luz da filosofia *levinasiana* o mandamento conota cuidar do *outro*, tal como de mim mesmo porque, para

Lévinas, na face do *outro* encontro a face de Deus que ultrapassa e se mistura ao semblante físico do sujeito diante de mim. Assim colocado, ao comungar *com* o *outro*, o homem (re)encontra a si, ao *outro* e a Deus.

Neste entendimento achamos explicação para o desconforto que causa a imagem de "um menino de 4 anos sentado sozinho em uma ambulância, com o *rosto* coberto de poeira e sangue, atordoado com a força da explosão causada pelo bombardeio" [21] – (grifo nosso) - na cidade de Aleppo, na Síria (**anexo B**) ou, antes disso, a foto com a imagem do resgate de outro menino de 3 anos, morto por afogamento quando a família tentava atravessar o mar da Turquia ao fugir da mesma guerra para a casa de familiares no Canadá[22] (**anexo C**).

Uma vez aterrados pela força das imagens de dois jovens sujeitos migrantes brutalmente violados em sua *alteridade*, não nos esqueçamos do exemplo apresentado por Lévinas para quem o *rosto*, uma vez concebido "como objeto do fotógrafo", pode tornar-se um "objeto como outro qualquer". Entendemos que, apesar da compaixão que as fotografias suscitam naqueles que as capturam[23] e naqueles sujeitos que as observam, este sentimento não encobre a "coisificação" do *rosto*, se assim pudermos nos referir à maneira como ambos os registros fotográficos são amplamente divulgados e mesmo, ao fato de terem sido comercializados, tal como qualquer outra mercadoria. De igual maneira, esta vertente de reflexão sobre o *rosto* do sujeito migrante abre um precedente no qual somos levados a (re)pensar a espetacularização da tragédia dos migrantes refugiados nos dias atuais.

Seguindo a filosofia *levinasiana*, o responsabilizar-se *com* o *outro* requer a anulação de qualquer violência que possa se estabelecer nas relações de *alteridade* do *eu com* o *outro*. E, para o contexto que nos interessa, a mercantilização da tragédia em nossos dias constitui

---

[21] Referimo-nos ao caso do menino Omran Daqneech encontrado nas condições descritas acima no dia 18 de agosto de 2016. A imagem foi amplamente divulgada em diversos meios de comunicação. A notícia a qual nos referimos foi extraída de: ALEPPO bombardeada: imagem de menino ferido dá volta a mundo. **Revista Istoé**, São Paulo 18 ago. 2016. Disponível em: <http://istoe.com.br/siria-imagem-de-menino-sangrando-vira-simbolo-do-drama-em-aleppo/>. Acesso em: 01 abr. 2017.

[22] Pertinente lembrar também as circunstâncias que vitimaram o garoto Alan Kurdi em 02 de setembro de 2015. Igualmente, trata-se de uma imagem divulgada em diversos canais de comunicação. Encontramos a divulgação acima, precedida de um artigo em: A história por trás da foto do menino sírio que chocou o mundo. **BBC Brasil**, Londres, 02 set. 2015. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150903_aylan_historia_canada_fd>. Acesso em 01 abr. 2017.

[23] Referimo-nos aos repórteres Mahmoud Rislan, autor da primeira foto, e Nilüfer Demir, que registrou a segunda imagem. De acordo com o canal de notícias G1, Mahmouud Rislan declarou em notícia atualizada no dia 19 de agosto de 2016 que: "as lágrimas começaram a cair quando eu tirei a foto. Não é a primeira vez que chorei. Chorei muitas vezes enquanto filmava crianças traumatizadas. Eu sempre choro. Nós, fotógrafos de guerra, sempre choramos. Na noite passada todos choraram" (LÁGRIMAS..., 2016). No mesmo canal encontramos a declaração da fotógrafa Nilüfer Demir que declara em 03 de setembro de 2015 que: "naquele momento, quando vi Aylan Kurdi, eu fiquei petrificada. [...] Ele estava deitado de barriga para baixo sem vida na areia, de camiseta vermelha e com seu short azul escuro. A única coisa que eu poderia fazer era tornar seu clamor ouvido. Naquele momento, eu pensei que poderia fazer isso ao acionar minha câmera e fazer sua foto" (FIQUEI..., 2015).

uma violência contra os sujeitos migrantes que, obrigados a abandonar seus territórios se veem dilacerados em sua *alteridade*, seja ao chegar aos lugares de destino; seja nas vicissitudes que encontram pelo caminho ou mesmo, servindo aos interesses das redes que dominam os canais de comunicação.

Todavia, não esqueçamos de que - apesar de, ou porque foi ele mesmo um sujeito migrante - Lévinas sempre buscou a transcendência dos conceitos de *alteridade*, *eu*, *outro* e *rosto* - se é que podemos chamar conceitos vocábulos tão significativos como os que aqui procuramos entender, considerando a redução implícita nas conceituações. Na condição de leitores, de investigadores ou de expectadores, cabe-nos o compromisso com o *rosto* que se mostra diante de nós e que nos chama à visão além do semblante físico que converge para a responsabilidade, para o comprometimento com o *outro* porque: "a realidade em carne e ossos, pesa." (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 57).

Somos então levados a indagar: o que fazer com a filosofia de Emmanuel Lévinas frente à violência de tão gritante contexto social, e na impossibilidade de alcançar a transcendência que o pensamento do filósofo requer? Tal como Lévinas encontra nos romances de Dostoiéviski a primeira noção de "subjetividade responsável-para-com-outrem" (POIRIÉ, 2007, p. 19)[24], a resposta para esta questão encontramo-la na literatura, "campo de formas e de representação de sentidos" (REIS, 2003, p. 12), conforme expressão do crítico literário Carlos Reis ao abordar profícua discussão sobre o campo literário e as fronteiras da literatura na obra **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários** (2003).

Perfilando as fronteiras sempre híbridas que apartam ou aproximam o "campo literário" dos demais, descobrimos os romances da escritora Inês Pedrosa. Por meio do engenho narrativo que requer a forma romanesca na literatura portuguesa da atualidade a escritora, e os demais ficcionistas deste contexto, insere em suas obras literárias o fenômeno da *migração* presente na sociedade portuguesa. Neste sentido, atestamos que Inês Pedrosa ficcionaliza os temas da *migração* e da *alteridade* em seus romances, através da constituição das personagens, sem descuidar das reflexões que estas abordagens possam suscitar em outros contextos.

---

[24] Quando indagado sobre o que o levou à filosofia, Lévinas não esconde sua devoção ao romance russo: "penso que primeiramente foram minhas leituras russas. Mais precisamente Púschkin, Lermontov e Doestoiévski, sobretudo Dostoiévski. O romance russo, o romance de Dostoiévski e de Tolstói, me parecia bem preocupado com coisas fundamentais. Livros percorridos pela inquietude, pelo essencial, a inquietude religiosa, mas legível como busca de um sentido da vida. [...] Romances em que o amor revela suas dimensões de transcendência já em seus pudores, antes das evidências do erótico e nos quais uma expressão como 'fazer amor' seria uma profanação escandalosa antes de ser indecência. O amor-sentimento dos livros foi, certamente, o motivo de minhas primeiras tentações filosóficas." (POIRIÉ, 2007, p. 58, grifo do autor).

Uma das expressões mais impactantes sobre a "violência do rosto" presente na obra da autora portuguesa encontra-se em "Músculo involuntário: um conto de Orlanda Cohen" (PEDROSA, 2010b, p. 145 - 149), exercício literário que integra o romance **Os íntimos**. No presente da narrativa principal, Orlanda Cohen é escritora: "a primeira mulher best-seller em Portugal" (PEDROSA, 2010b, p. 142), paciente de Afonso, médico oncologista e protagonista do romance. A personagem passou pelo tratamento para curar um câncer no útero e da experiência resultou na retirada desta parte de si: "-Tire-me lá as entranhas, não faz mal, ninguém vai dar por isso." (PEDROSA, 2010b, p. 143). Do trauma resulta a escrita do manuscrito oferecido a Afonso.

O conto é narrado em primeira pessoa por um coração humano, o "músculo involuntário" que batia no peito de Sara Cohen antes de ser extirpado do lugar de origem por oficiais da Gestapo:

> Em má hora ela falou. Disse que mais valia arrancarem-lhe o coração. Tinham acabado de lhe arrancar o filho dos braços. Neste lugar tudo se entende à letra. O guarda riu-se, espetou-lhe uma faca no peito. Nevava. Ela caiu, ele ajoelhou-se na neve ao lado dela, rasgou-lhe a carne, puxou-me e atirou-me para o chão. Deixei de ser o coração dela. (PEDROSA, 2010b, p. 147).

O motivo de tamanha brutalidade é que Sara escondera a gravidez e os primeiros meses de vida do bebê gestado no campo de concentração:

> Logrou esconder o bebé durante quase um mês. Teve a sorte de chegar num comboio demasiado cheio. Teve a sorte de ter um bebé tranquilo. Teve a sorte de conseguir escondê-lo debaixo de uma manta no fundo do barracão antes de ser inspecionada, tatuada e tosquiada. Teve a sorte de ser forte e não estar grávida. Teve a sorte de conseguir enviar o filho mais velho para longe, antes da chegada dos comboios. Sara gostava de enumerar as sortes que acumulara. Mas o bebé chorava cada vez mais, e era-lhe cada vez mais difícil arranjar qualquer coisa alcoólica para o calar. As outras mulheres não conseguiam dormir. Alguma terá acabado por a denunciar – a troco de um bocado de pão, talvez. Na melhor das hipóteses. (PEDROSA, 2010b, p. 149).

Sara Cohen era astrônoma. No campo de concentração "não havia ali trabalho em que uma astrónoma pudesse ser útil. Uma das funções de Sara era lavar o sangue do chão, depois de terminado o interrogatório." (PEDROSA, 2010b, p. 149). O filho que ela conseguiu salvar é David Cohen, marido de Orlanda Cohen: "- O David foi um companheiro extraordinário, dizia, sorrindo" (PEDROSA, 2010b, p. 143). Que o comprove a dedicatória do conto: "Para Sara Cohen e seu filho David." (PEDROSA, 2010b, p. 147).

Quanto à personificação do coração que narra esta história, o texto esclarece que este é "um coração judeu. Em tudo exatamente igual a qualquer outro coração humano.

Abandonado, em excelente estado de conservação, na neve suja de Auschwitz, no último dia do mês de dezembro de 1944." (PEDROSA, 2010b, p. 149).

Os eventos contemplados pelo período nazista são de primeira grandeza numa leitura à luz da teoria *levinasiana*, não só porque atravessam as vivências do filósofo, mas porque neles, a *relação eu–com–outro* é expoente do brutal aniquilamento da *alteridade* do *outro*. Na ficção de Inês Pedrosa, Sara Cohen é perseguida por ser judia. Uma vez capturada, é "inspecionada, tatuada e tosquiada". Em Auschwitz, assim como os demais prisioneiros, é submetida a todo o tipo de violação, forçada e obrigada ao apagamento dos traços físicos, étnicos e culturais que a constituem enquanto *outro*. Gradativamente, perde todas as características que singularizam sua *alteridade*. Privam-lhe a liberdade, a profissão, o convívio com os filhos, a comida, a fala e, por fim, o próprio coração, símbolo da vida, que fala quando ela já não pode fazê-lo.

Uma vez obrigada a compactuar com as atrocidades que testemunha, torna-se um instrumento para apagar os rastros do *outro*, sendo obrigada a lavar o sangue dos torturados, enquanto permanece sob a ameaça do terrível destino que lhe aguarda:

> Duas mesas a um metro de distância uma da outra, suportando uma vara de metal da qual pendia um corpo algemado, de cabeça para baixo, ao qual fustigavam, com tiras de couro, as costas e as solas dos pés. O balouço de Boger, assim chamado em honra do homem da Gestapo que inventou esta económica máquina. Já não sinto os gritos que soltavam os homens e mulheres durante a tortura. Para abafar o barulho convocavam a orquestra. Uma orquestra de prisioneiras, exemplarmente dirigida por Alma René, sobrinha de Gustav Mahler. Ordenavam-lhes que tocassem marchas alegres, com energia, para que o som da música apagasse todos os outros. (PEDROSA, 2010b, p. 148 - 149).

A alusão às "prisioneiras" tocando as "marchas alegres" que ecoam abafando os gritos, expressão do sofrimento "de homens e mulheres durante a tortura", forma um cenário aterrorizante onde não é possível vislumbrar o *rosto* do *outro* porque o *outro* já não existe; fora reduzido à massa humana e homogênea em que os "desajustados", isto é, os não arianos, são eliminados de maneira tão violenta que não é possível ao coração humano, "músculo involuntário" suportar:

O frio entra em mim. Congelo devagar. Muito. Devagar. Se ao menos eu pudesse hibernar até que alguém precisasse de um coração e alguém descobrisse o método de transferir corações de uns corpos para os outros. Alguém. Nem que fosse para acordar num corpo de cão. Se os cães sobreviverem a isto. Ou sobre o tampo de uma mesa de escola, com dedos de crianças a mexerem-me, para verem como é composto um coração. (PEDROSA, 2010b, p. 149).

Sara reduz-se ao coração personificado e abandonado a definhar na neve em local e data específica: Auschwitz, 31 de dezembro de 1944. Os últimos traços da mulher que um dia fora sobrevive nos fios de sangue que avermelham a neve:

> Silêncio. Não sinto. Apenas um rumor de vida; o dos pequenos riachos de sangue que se infiltram na lama e na neve. Os prisioneiros são chamados a cobrir de terra os poços de sangue. Debaixo da terra o sangue pode sobreviver umas horas mais. Talvez um dia nasçam aqui flores cor de sangue, flores grossas, belas e inúteis, como corações. (PEDROSA, 2010b, p. 147).

O coração de Sara Cohen deixa de bater. Sobra apenas um "rumor de vida" que em nada lembra a astrônoma judia, mãe de David Cohen e de um bebê arrancado de seus braços, perseguida, caçada pelos nazistas, e portadora de um coração que fala por si, quando ela já não pode falar. Mas a mãe de David ainda resiste na memória do filho. E sua esposa não permite que ela seja esquecida. A memória de Sara resiste nas lembranças, na escrita, nas flores vermelhas, - talvez cravos vermelhos, como aqueles de abril! - ainda e sempre símbolos de (re)existência.

1.4 *Migração* em Portugal durante a ditadura: o "problema da emigração"

O período denominado Estado Novo, marcado pelo desenvolvimento econômico e pela guerra colonial na África aparece eivado de dicotomias que influenciam o âmbito político, social, econômico e literário da sociedade portuguesa. Neste contexto, alguns autores preferem a abordagem pontual de episódios que marcaram o período e que, atualmente contribuem para explicar os desdobramentos do regime ditatorial português. É o caso do historiador Victor Pereira para quem "a emigração foi 'construída' como um 'problema'" (PEREIRA, 2014, p. 14, grifos do autor) conveniente aos interesses do Estado. Ao defender a afirmação, o autor considera a divisão ideológica existente no seio do regime ditatorial entre as décadas de 1960 e 1970.

Pereira afirma que, no cenário político, durante o período da ditadura portuguesa, uma parte da elite dirigente se impunha para manter Portugal fechado para as negociações com a Europa, recusando a industrialização e garantindo a manutenção do país essencialmente rural, bem como, a perpetuação do império colonial. De forma contrária, outra parte da elite governante se empenhava na abertura para as negociações com a Europa e com os demais países ocidentais, tendo em vista a modernização econômica do país. Aspectos que o autor

desenvolve em **A ditadura de Salazar e a emigração. O Estado português e os seus emigrantes em França (1957 – 1974)** (2014).

No livro, Pereira atesta que a estratégia do então ditador Antônio de Oliveira Salazar para manter-se no poder foi agradar ambos os lados. Tanto apoiou os interesses das elites portuguesas, fomentando a guerra colonial na África, convocando os portugueses para emigrar para a colônia e, deste modo, garantindo os interesses da metrópole; como permitiu a inclusão de Portugal no EFTA (Associação Europeia de Livre Comércio), nos anos 1960 para não desagradar a outra parte da elite e, assim, garantir a governabilidade. Desta maneira:

> A coexistência, no seio das elites portuguesas de, por um lado, um discurso e práticas conservadoras e por outro, um discurso de modernização do país, reflete-se nos debates e nos conflitos suscitados pela emigração e pela sua gestão ao longo de toda a década de 60. (PEREIRA, 2014, p. 15).

Ao contrário da propaganda em torno da homogeneidade do governo, na prática, a divisão ideológica dos dirigentes conduziu Portugal a divergências que ressoaram, sobretudo, no âmbito social, contexto que não escapou à percepção de Inês Pedrosa em **Nas tuas mãos**. As experiências das personagens misturam-se ao contexto ditatorial quando o romance aproxima-se da teoria do historiador ao lembrar que, por um lado, o país modernizava-se, ascendia economicamente, abria-se para as transações com o restante da Europa e com os demais países ocidentais:

> Álvaro Cunhal fugira da prisão no princípio daquele ano de 1960 e a polícia compensara essa fuga com a caça massiva de oposicionistas. As inundações do Ribatejo, em Março, vieram complicar tudo, com o seu cortejo de mortos para abafar, a bem da soalheira tranquilidade de Portugal. Além de que o Progresso estava em marcha: inaugura-se o Metropolitano em Lisboa e o Instituto Cultural Luso-Francês da Gulbenkian em Paris. E havia que ter um especial cuidado com os intelectuais, que eram capazes de comprometer os altos desígnios de uma Nação pelo gosto de fazer frases extravagantes. (PEDROSA, 2011, p. 57).

O “Progresso em marcha” em contraste com “a caça massiva de oposicionistas” e o esforço em abafar a voz dos intelectuais são evidências de que, por outro lado, o governo fomentava uma retrógrada política de colonização que, além de esgaçar o orçamento do Estado numa infrutífera Guerra Colonial (1961 – 1974) em Angola, Moçambique e Guiné, mantinha Portugal isolado do mundo, sacrificando civis com um saldo de mortos e, na maioria das vezes, mutilados de ambos os lados. Em **Nas tuas mãos**, a certa altura, a protagonista Jenny toma nota do discurso de Salazar manifestando-se quanto à “arrumação do mundo”:

> Salazar discursava na Emissora Nacional, e eu escutava-o, tomando nota às escondidas: 'Por mim, manifesto o receio, porventura injustificado, de três tendências na arrumação do mundo: a ambição do ótimo, ou seja, o domínio do irreal nas aspirações; o vinco da guerra nos hábitos da coletivização da vida; o primado do económico, isto é, a inteira subordinação das soluções às exigências da economia, o que poderá revolucionar o mundo sem encontrar o caminho da paz'. Gostava de o ouvir, fascinava-me aquele talento de diplomata que nos arredava da guerra e parecia-me que havia uma lucidez profética nas suas análises sobre a evolução do mundo. (PEDROSA, 2011, p. 41).

Jenny é herdeira de uma família de posses. Afastada da realidade que assola Portugal, compactua com os discursos de ordem de Salazar até prenderem Camila, sua filha adotiva "apanhada em flagrante a distribuir panfletos subversivos" (PEDROSA, 2011, p. 56). Envolvida no relacionamento entre António (Tó Zé), seu marido e Pedro, o amante deste, na mesma época, o patrimônio familiar da personagem começa a ruir, assolado pelos anos de recessão econômica.

Porém, na narrativa, tudo se passa com a mesma aparência de naturalidade que o Regime procura evidenciar. Para que António deixasse de frequentar os cassinos, Jenny confessa sua tentativa de mantê-lo em casa: "transformei a sala do piano num bar, de forma a criar uma tertúlia permanente que te agarrasse a casa e a mim. E, confesso, também de forma a fazer algum dinheiro." (PEDROSA, 2011, p. 52). A protagonista passa a alugar a casa onde mora para festas de casamento: "Tu e o Pedro fugiam da Casa quando organizávamos esses casamentos de dinheiro fresco, tirados das revistas. Punham um ar distante e superior, todo feito de humilhação." (PEDROSA, 2011, p. 53).

As dificuldades financeiras que a família de Jenny enfrenta durante os anos de ditadura não podem ser comparadas àquelas experimentadas pela população afastada das cidades e da elegância dos salões, uma vez que, no interior, a realidade divergia do cenário urbano. No país rural, uma parcela expressiva da população vivia com dificuldades, usufruindo de baixos salários, em condições de saneamento e moradia precárias. Assim, quando milhares de portugueses se viram forçados a emigrar clandestinamente para a França, tocados pela miséria que se abatia sobre suas cabeças no Portugal assaltado pelo regime ditatorial do Estado Novo eram, na altura, homens e mulheres desprovidos de qualquer esperança de dias melhores no país natal:

> No tempo da ditadura, a opinião e a percepção das classes populares são inaudíveis. Nenhum canal permite a expressão eficaz, clara, regular e formal dos interesses e das reivindicações da maioria da população. A censura elimina qualquer discurso heterodoxo. Massivamente analfabetos, os indivíduos saídos das classes populares não intervêm nem como contribuintes nem como leitores da imprensa. São reduzidos à expressão de simples indivíduos. As classes dominantes falam deles e

> por eles, arrogando-se uma posição de passa-palavra. Embora frequentes, as eleições nunca dão lugar a um debate aberto e pluralista. A maior parte dos portugueses é afastada do direito de voto, os resultados são manipulados, a oposição reprimida e afastada. O sistema corporativo já não constitui um canal de expressão de trabalhadores, menos ainda um meio de defesa dos seus interesses. Existe apenas para preencher o vazio provocado pelo desmantelamento dos sindicatos e do movimento operário, mas só protege os patrões. As outras formas de expressão, como a greve ou a manifestação, estão interditas e são reprimidas. Enfim, numa sociedade de hierarquias rígidas, os altos funcionários e as personalidades políticas mais importantes provêm de uma elite social restrita. (PEREIRA, 2014, p. 33 - 34).

No romance, as personalidades envolvidas no Regime estão ligadas à prisão de Camila e ao jogo político que a ditadura incita-os a praticar. Trata-se de Delfim Veleno, de quem Jenny recorda com ressentimento, por não ter livrado Camila da tortura quando podia fazê-lo: "gaguejava que não podia fazer nada, Camila tinha sido apanhada em flagrante a distribuir panfletos subversivos, o tempo era de alvoroço, [...] acabara de casar, a instâncias políticas superiores, com a filha de um general da situação" (PEDROSA, 2011, p. 56); António Boto: "despedido do Posto Antropométrico do Governo Civil de Lisboa" (PEDROSA, 2011, p. 42), Carlos Bonito, antigo amigo de infância de Camila, "contou-me que o Carlos Bonito a interrogara nas celas da António Maria Cardoso dias e noites a fio, até a inconsciência. Em pequenos, passavam os dois, no jardim, a jogar à cabra-cega" (PEDROSA, 2011, p. 57); e Manuel Almada:

> Foi o Manuel Almada, que conseguiu manter um pé no regime para ajudar os amigos, e as duas mãos na oposição, escrevendo, dilapidando a fortuna em edições clandestinas e assinando cheques à causa da liberdade, que acabou por fazer que soltassem Camila. (PEDROSA, 2011, p. 56 - 57).

Na prática, enquanto a vida dos ricos e dos poderosos a frente do Regime corria à balda, o cenário de precariedade - no qual uma das faces mais visíveis mostra-se em Musgueira, bairro próximo ao aeroporto de Lisboa e que, na ocasião, abriga um aglomerado de miseráveis - agrava-se com a tentativa de Salazar de criar um pequeno paraíso com a instituição da última e da mais longa ditadura europeia, de acordo com a revista **Visão História** (2008).

O ditador, a frente do Regime até 1968, quando assume Marcelo Caetano (1968 – 1974), promove a tentativa de homogeneizar o país por meio de discursos de ordem. Coloca o compromisso dos cidadãos com a nação acima de qualquer sacrifício, mesmo que isto signifique viver com pouco, com quase nada, ou então, ser um herói morto e condecorado nos conflitos de ultramar. Concretizava-se o conhecido fado: "A alegria da pobreza/ Está nesta

grande riqueza/ De dar, e ficar contente/ No conforto pobrezinho do meu lar", popularizado pela voz de Amália Rodrigues[25], e que parece servir sobremaneira à ideologia vigente.

Na África, os conflitos avançavam desde 1960 contra grupos de colonizados quase sem forças para resistir às sucessivas chacinas e saques das bem aparelhadas tropas portuguesas enviadas por Salazar. Neste cenário, acompanhamos Camila até Moçambique, para onde foi enviada como repórter de guerra pelo jornal em que trabalhava:

> Eu viera para Moçambique como repórter da epopeia nacional. Devia mostrar a Portugal continental o gesto largo dos nossos soldados, na sua missão civilizadora. E parecia que não havia forma de passar para lá das visitas oficiais a quartéis imaculados, nos arredores da cidade, onde pelotões garbosos exibiam as suas proezas circenses. Meia dúzia de soldados negros enfeitavam essas tropas alvas, cantando a plenos pulmões o hino da 'Nação Valente iiiiimortal!' (PEDROSA, 2011, p. 97 - 98, grifos da autora).

A aparente pacificação das cidades na colônia africana encobria a violência das chacinas nas aldeias do interior. Consciente desta manobra, Camila:

> Telefonava todos os dias ao chefe de redação, pedindo-lhe que, pelo amor de Deus, me arranjasse guias de marcha para o interior do país. Ele ria-se e respondia que não se cansasse, que aproveitasse o sol e as praias, porque se eu fizesse a reportagem que queria só lhe iria arranjar problemas e, de qualquer maneira, essas fotografias nunca poderiam ser publicadas. (PEDROSA, 2011, p. 98).

Arredada dos conflitos que o Regime procurou encobrir, Camila conhece Xavier: "o guerrilheiro da Frelimo que lhe deixou no ventre a vida de Natália" (PEDROSA, 2011, p. 60), na praia de Xai-Xai: "Xavier participara no ataque da Frelimo ao quartel de Mueda, que despoletara o início da luta armada, em retaliação ao massacre ocorrido há quatro anos." (PEDROSA, 2011, p. 98).

Neste cenário, a propaganda da Guerra Colonial alimentava no imaginário popular a ideia de uma verdadeira tradição do protagonismo da metrópole portuguesa na África, desde as primeiras conquistas ultramarinas no século XV. Em artigo sobre a situação política de Portugal durante o Regime, Fernando Rosas afirma que: "em Portugal, a guerra só pôde durar o que durou pela existência de um regime ditatorial que a impôs como dogma indiscutível, ligado ao próprio destino da nacionalidade." (ROSAS, 2005, p. 173).

---

[25] A música "Uma casa portuguesa" é de Artur Fonseca, com letra de Reinaldo Ferreira e Vasco Matos Sequeira. Foi cantada primeiramente pela cantora africana Sara Chaves e, posteriormente, pela portuguesa Amália Rodrigues. Os versos transcritos acima foram extraídos de: MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora de emoções: a imigração portuguesa. **Cadernos CERU**. São Paulo, série 2, v. 19, n. 1, jun. 2008, p. 99 – 113. p. 110.

Além disso, a propaganda colonial incitava os portugueses a emigrarem também para a África, promovendo a "pretensa 'multiculturalidade' da sociedade portuguesa, deixando implícito que os outros países colonizadores eram racistas e os portugueses não" (VISÃO, 2008, p. 44, grifo do autor). É de notar a influência de Gilberto Freyre nesta conjuntura por meio do "luso-tropicalismo"[26], tese que desenvolveu entre os anos 1950 e 1960, e que foi adotada pela cúpula do governo português servindo à "*intelligentsia*" salazarista no sentido de manter colonizados os territórios de ultramar.

De acordo com a historiadora Cláudia Castelo (2013), na adoção do luso-tropicalismo ocorreu uma distorção das ideias do pesquisador brasileiro, na medida em que a ênfase dada por Freyre à mestiçagem, às trocas culturais e à capacidade de adaptação dos portugueses aos trópicos serviu aos interesses do Estado Novo. Ao apresentar uma propaganda que priorizava a unidade da nação portuguesa diante da ameaça de independência das colônias, a ditadura pregava aos cidadãos a superioridade da cultura e do povo português e justificava a permanência das tropas lusitanas nas colônias.

Para além das palavras articuladas, sobrava a velha segregação entre ricos e pobres. As festas suntuosas e as construções de grande vulto para modernizar o país, na visão dos dirigentes, eram notícias de outro Portugal existente para lá das vilas e casinhas que costeavam as cidades e muito distante das pequenas propriedades rurais do país profundo. As paupérrimas condições da vida miserável que assaltava os mais carentes, aliadas às poucas perspectivas de melhoria fomentaram a emigração em massa durante a ditadura, sobretudo a partir dos anos 1950, para a África, para o Brasil, para a França, para a Alemanha, para o Canadá, bem como, para outros países como a Venezuela, por exemplo. Uma verdadeira estratégia que o governo do ditador utilizou para manobrar seu próprio povo, de acordo com Pereira (2014).

Quanto às taxas demográficas em Portugal no período em questão, Rui Pena Pires aponta um movimento que caracteriza por "emigração intra-europeia, dominante a partir da

---

[26] A historiadora Cláudia Castelo (2013), resume o "luso-tropicalismo" como a controversa teoria formulada pelo pesquisador brasileiro Gilberto Freyre, a partir dos anos 40. O "luso-tropicalismo" define-se pela capacidade que os portugueses têm para se adaptar aos trópicos por empatia. A autora lembra que, segundo Gilberto Freyre, a facilidade dos portugueses para se relacionar com os povos dos trópicos seria uma característica implícita do povo híbrido, resultante do contato com mouros e judeus na formação da nação portuguesa. Ainda de acordo com a estudiosa, a teoria do "luso-tropicalismo", proposta formulada pelo pesquisador brasileiro, consolida-se entre os anos 50 e 60 com a publicação das conferências "Uma cultura moderna: a luso-tropical" proferida em Goa, em 1951 e "Em torno de um novo conceito de tropicalismo", expressa em Coimbra em 1952, ambas transcritas na obra **Um brasileiro em terras portuguesas** (1953). Posteriormente, o "luso-tropicalismo" foi defendido por Gilberto Freyre em **Integração portuguesa nos trópicos** (1958) e **O luso e o trópico** (1961).

década de 1960, a qual teve a França como destino mais procurado" (PIRES [et al], 2010, p. 16). No mesmo sentido, Maria Beatriz Rocha-Trindade (2015a) aponta que um dos países de destino mais procurados pelos portugueses emigrados no primeiro quinquênio da década de 1960 é a França e acrescenta o Brasil entre eles.

Segundo Pereira (2014), a emigração portuguesa para França se mostrou como uma das tantas manobras ditatoriais no intuito de, veladamente, garantir a permanência de Salazar no poder. A tentativa de mitificação de sua pessoa, imagem soberana daquele país assolado durante mais de quarenta anos pela ditadura vigente, fez com que se instalasse uma espécie de medo contínuo entre os convivas incitando muitos a encontrar saída na emigração para a França: "A emigração é a dolorosa realidade. Em França, os homens portugueses pegam 'em pás e picaretas' e as mulheres servem como criadas ou vão para as fábricas, trabalhar duro. Oito em cada dez emigrantes 'vivem na miséria'". (VISÃO, 2008, p. 28, grifos do autor).

De acordo com o historiador, entre os anos 1957 e 1974, "cerca de um milhão e meio de cidadãos, ou seja, 47% da população ativa em 1970 e 17% da população total" (PEREIRA, 2014, p. 15) deixou o país, diminuindo substancialmente a população. Para o autor, houve a instalação de um "problema" da emigração pelo Estado português. Ao mesmo tempo em que a emigração era oficialmente controlada com rigor pela Junta de Emigração; os que decidiam deixar Portugal não encontravam resistência em fazê-lo ilegalmente.

Elucidativo deste movimento é a personagem Danielle no romance **Nas tuas mãos**: "uma judia francesa escapada ao nazismo, que arranjava vistos de entrada nos Estados Unidos para compatriotas seus – em particular, mulheres e crianças." (PEDROSA, 2011, p. 40). Na condição de fugitiva, Danielle vai para Lisboa a procura do pai biológico de sua filha, Camila: "Em 1943 soube que os pais tinham sido enviados para um campo de concentração e tornou-se militante ativa da Resistência. Foi nessa altura que veio entregar Camila ao pai, antes de ir para a França." (PEDROSA, 2011, p. 41). A personagem tem importância central na trama não só porque seu destino é a França, o mesmo país que o historiador Victor Pereira elege para estudar a emigração portuguesa, mas porque Danielle concebe Camila, filha adotiva de Jenny. Anos depois, já em Moçambique, Camila evocará a memória da mãe e se surpreenderá ao explicar a Xavier o seguinte: "dei por mim a explicar-lhe que não era branca, mas judia, que a minha mãe morrera às mãos dos mais brancos dos brancos, e que eu viera para África para me salvar dessa brancura." (PEDROSA, 2011, p. 99).

Envolto na atmosfera de guerras, massacres e perseguições, o "problema" da emigração instala-se em Portugal, no seio do Regime. A situação mostrou-se conveniente à manutenção do *status quo* e à posição de Salazar que perfilava um delicado equilíbrio entre as

elites divididas. No âmbito social controlava-se o fluxo emigratório, enviavam-se militares para pegar em armas nas então colônias portuguesas; ao mesmo tempo, o dinheiro trazido da França pelos emigrantes mantinha a economia no país.

Neste paradigma, por um lado, emigrar de maneira legal para França durante a ditadura significava enfrentar toda sorte de imposições feitas pela Junta da Emigração que agravava as dificuldades para aquisição dos documentos necessários à partida. Por outro lado, permanecer em Portugal era sinônimo de submissão a trabalhos mal remunerados ou braçais, sobretudo no interior do país ainda agrário, onde a voz dos fazendeiros bradava mais alto que a do próprio ditador. Quem ficava também podia ser convocado para lutar na África, em defesa dos interesses nacionais nas colônias portuguesas, uma "Guerra Colonial travada contra a razão e o bom senso, que isolava o País no contexto internacional." (VISÃO, 2008, p. 58).

No âmbito cultural, a censura silenciava escritores e artistas ou distorcia seus textos para favorecer os interesses da ditadura. Característico dos regimes ditatoriais é a face obscura da coibição que, na época, amordaçava qualquer iniciativa considerada subversiva, de modo que:

> O ato criativo via-se limitado, pois os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependia daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação. Sob esse crivo humilhante passaram escritores como Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, José Régio, António Sérgio, *Maria Teresa Horta*, José Cardoso Pires, Agostinho da Silva, Irene Lisboa, Fernando Namora, Maria Judite de Carvalho, Isabel da Nóbrega, Urbano Tavares Rodrigues, *Jorge de Sena*, *Isabel Barreno*, Miguel Torga, Alves Redol, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros. [...] A censura intimidava os intelectuais e a sociedade, disseminando o medo sobre as possíveis consequências de qualquer ato reprovável à política oficial (ROANI, 2004, p. 18, grifos nossos)[27].

[27] Além de todas as violências que a censura salazarista impôs aos artistas portugueses, digno de nota é o exílio do escritor Jorge de Sena que, em 1959, sai de Portugal rumo ao Brasil, após uma malfadada tentativa de golpe de estado contra a ditadura salazarista em 11 de março do mesmo ano, de acordo com Jorge Fazenda Lourenço (2013). Segundo o autor, em 1965, Jorge de Sena migra do Brasil para os Estados Unidos, receando as represálias da ditadura militar brasileira de 1964. Após, segue para a Califórnia onde se estabelece até o fim da vida, e passa a desempenhar importante papel no esclarecimento do 25 de abril junto à comunidade portuguesa residente no exterior. Além disso, recuperamos a perseguição que sofreram as escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa por ocasião da edição das **Novas Cartas Portuguesas**, em 1971. O livro foi considerado subversivo, no entendimento dos censores, não só por denunciar situações discriminatórias contra a mulher e por conter um pretenso caráter erótico; mas por afrontar diretamente o Regime, abordando temas como as atrocidades da guerra colonial e as injustiças cometidas contra os "retornados". O que rendeu às autoras um processo judicial movido pelo Estado. O acontecimento conhecido como o "Processo das três Marias" teve repercussão internacional e solidarizou artistas lusitanos e estrangeiros, bem como, chamou atenção da imprensa mundial para a situação de repressão em Portugal. Na edição de 21 de junho de 1973 do jornal **The New York Times** lemos a seguinte manchete: "Feminists and Writers Back 3 Facirg Trial in Portugal", acompanhada da reportagem: "Feminist leaders and professional writers groups met yes terday at the Drake Hotel to rally support for three women writers in Portugal who are facing trial next month because of their book "New Portuguese Letters," Sales of the book were prohobited by the Lisbon Government early this year. The three authors awaiting trial are Maria Teresa Horta, poet, Maria Velho da Cost and Maria Isabel Barreno. A

No que interessa à emigração, Pereira (2014) esclarece que muitos portugueses homens, em sua maioria, confrontados pelo impasse e pela falta de condições dignas de sobrevivência optavam por atravessar fronteiras ilegalmente rumo ao destino francês e, para a surpresa, não encontravam resistência na travessia. O fato abre um precedente para o qual o estudioso chama atenção ao enfatizar a disparidade entre o discurso de homogeneidade proferido pelo Estado encarnado na figura do ditador e as facilidades para que se deixasse Portugal ilegalmente. O autor atesta o poder do Estado de gerir a vida dos portugueses tanto em Portugal como após a emigração, na França. Numa de suas afirmações, verifica que o governo articulou um discurso no sentido de gerenciar o que o estudioso evoca como "política do medo" sobre os portugueses emigrados, estendendo sua influência sobre os mesmos além das fronteiras nacionais:

> A ditadura continua a influenciar os procedimentos dos seus nacionais, longe do território em que exerce o seu monopólio da violência física legítima. Esse constrangimento exercido sobre os migrantes portugueses em França assemelha-se a violência. [...] Como é evidente, certa violência não é física e não possui a mesma intensidade do que a exercida em Portugal. No entanto, a maior parte dos migrantes continua a adaptar as suas conversas, a adequar os seus comportamentos e as suas estratégias em função do Estado português. Mesmo em França temem que as suas opiniões ou as suas práticas desencadeiem uma reação do Estado português que, em certos casos, pode solicitar a colaboração do Estado francês e ameaçar os parentes que tenham permanecido em território português ou estorvar a estratégia de migrantes que, na sua maioria, quiseram 'partir para voltar melhor' (PEREIRA, 2014, p. 367 - 368, grifos do autor).

O incentivo velado à emigração para França, o envio das tropas para as colônias e a manutenção do retorno dos emigrantes da França e da África para Portugal são fatores de estímulo à emigração durante o governo de Salazar e, após 1968, na vigência de Marcelo Caetano. Até a derrocada do Regime no histórico 25 de abril de 1974, os portugueses presenciaram um salto econômico expressivo, mote para a articulação dos discursos amistosos em torno da modernização do país e da manutenção do poder.

A dinâmica do sistema ditatorial articulou-se para silenciar textos e autores, garantir a governabilidade, facilitar a emigração ilegal, o retorno dos emigrados e sua posição soberana

---

spokesman for the American center of P.E.N., the writers organization, said that the Government action had confirmed the fears of writers in Portugal that recently enacted press laws would be used to curb the freedom of writers." (THE NEW YORK TIMES, 1973, p. 5). No ano seguinte, no jornal **Folha de São Paulo**, na edição de 01 de fevereiro de 1974, lê-se a seguinte manchete: "Reiniciado o processo das 'Três Marias'", seguida da reportagem: "Maria velho da Costa, de 35 anos, Maria Isabel Barreno, de 34 e Maria Teresa Horta, de 35, assim como o editor Romeo de Mello, são acusados de atentado à moral pública, por ter sido a obra considerada imoral pelas autoridades." (FOLHA DE SÃO PAULO, 1974, p. 4). Em maio do mesmo ano, no mês que sucedeu o término da ditadura em Portugal, as autoras e o editor foram absolvidos da acusação porque o tribunal entendeu que a publicação das **Novas Cartas Portuguesas** não era ofensiva à moral, como queriam os acusadores.

nas colônias da África. Estas são constatações das quais sobra o sentimento de que, soterrado nos vistosos monumentos erguidos durante o Regime, está o sacrifício do povo português.

Assim, entendemos por que: “quando um menino de dois anos, ao colo da viúva, sua mãe desfeita em lágrimas, recebe a condecoração do pai que já não tem, dois finos sulcos de água descem pelo rosto de Salazar” (PEDROSA, 2011, p. 101). A fotografia foi registrada por Camila quando: “Salazar chorou no dia 10 de junho de 1966, e só eu fiz a fotografia dessa realidade. Mas como impor esse pormenor real à muito mais ampla realidade das fotografias existentes dos mortos portugueses e africanos?” (PEDROSA, 2011, p. 102).

A personagem captura “a autenticidade da emoção nos olhos do velho solitário” (PEDROSA, 2011, p. 102). O tempo da narrativa encontra o tempo da história na fotografia registrada por Eduardo Gageiro (**anexo D**), acompanhada pela seguinte descrição: “No 10 de Junho, o Terreiro do Paço era o cenário das condecorações dos ‘heróis de ultramar’. Muitas medalhas eram entregues às vítimas – Lisboa, 1967” (VISÃO, 2008, p. 10, grifo do autor).

A imagem do fotógrafo registrada em preto e branco encontra aquela descrita por Camila. Na câmera de Gageiro, em primeiro plano, o alinho dos oficiais condecorados contrasta com a imagem de duas mulheres sentadas e desfeitas em lágrimas. A senhora de olhar cansado e idade avançada oferece o ombro à moça que abafa as lágrimas com o lenço sobre a face. Talvez elas sejam mãe e filha recebendo a medalha destinada ao patriarca, oficial falecido.

No segundo plano, mais elevado em relação ao primeiro, Salazar ocupa o centro do palco perfilando-se ao lado de vários representantes do governo, das forças armadas e por duas figuras emblemáticas do Regime: à direita, Marcelo Caetano. À esquerda, cardeal Cerejeira. Os rostos fechados da maioria dos componentes da cena indicam respeito aos sobreviventes e às vítimas.

No entanto, não escapou ao fotógrafo, certo olhar enfadado e alheio dos que ocupavam o palanque. Entre o contexto social fomentado pelas ditaduras e a *alteridade* daqueles que a experimentam - seja através dos movimentos migratórios, ou das manobras do poder - há mais do que a realidade exterior pode capturar. Destes pormenores se pode rechaçar a ideia: “O poder da solidão, a solidão do poder. Não interessa de onde ele vem; o lastro concreto dos mortos que lhe servem de escada apaga-se diante da imortalidade do bronze. Hitler, Estaline, Fidel, Evita, Salazar, tornam-se apenas símbolos e propagam-se.” (PEDROSA, 2011, p. 103).

A frieza dos bustos e condecorações não é suficiente para suplantar o que está no íntimo dos migrantes, refugiados, perseguidos ou torturados pelos regimes ditatoriais. Da mesma forma, a lembrança dos mortos que se foram em prol das ditaduras, a bem da

manutenção do poder nacional não está visível ao público. Ela repousa na memória coletiva dos povos e será evocada, tão logo os regimes de repressão se façam sentir, novamente.

1.5 Rumo ao destino português: os regressados e a imagem do "retornado"

Com os sinais da fragilizada saúde do ditador, Marcelo Caetano assume a vaga na cadeira de Salazar em 1968. O então ministro das finanças permanece à frente do país até 1974, quando o Regime sucumbe e tem início o processo de democratização de Portugal. Apesar de acenar com a abertura política para o país, na prática, o ex-ministro se vê forçado a prosseguir com a maioria das políticas do antigo governante. Entre elas, a infindável e obsoleta guerra na África, com recursos financeiros já escassos e sem apoio nenhum do exterior. Frente à impossibilidade de Portugal prosseguir com a guerra na África:

> A comunidade internacional dava sinais claros de estar solidária com a causa das colónias, de tal maneira que, em 17 de maio de 1974, o secretário-geral da Organização das Nações Unidas, Kurt Waldheim, afirmou publicamente ter esperanças de que Portugal reconhecesse o direito dos territórios ultramarinos à independência e iniciasse negociações com as forças locais. (GARCIA, 2012, p. 30).

A inviabilidade de permanência das tropas portuguesas no território africano foi um dos motivos que insuflaram a mudança de 1974 no país saturado pela ditadura. Os esforços humanos e financeiros necessários para manter sob o julgo de Portugal as colônias ultramarinas de Guiné-Bissau, Angola e Moçambique sucumbiam diante das forças políticas locais e mesmo frente aos grupos armados de colonos que lutavam pela libertação dos territórios colonizados[28].

Além da convulsão nas ex-colônias, o momento político, econômico e literário que sucedeu o 25 de abril foi de organização do Portugal em liberdade. A vida política acenava com eleições presidenciais, o término da Guerra sinalizava a descolonização dos territórios africanos e o cenário econômico, aos poucos, voltou-se para negociações com o restante da

[28] Desde 1973, Guiné-Bissau havia declarado parcialmente sua independência. Na Angola havia três correntes: o Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA), liderado por Agostinho Neto; a Frente Nacional de Libertação da Angola (FNLA), liderada por Holden Roberto e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), liderada por Jonas Savimbi. Os grupos angolanos divergiam politicamente com o governo português quanto às negociações pela descolonização e travavam violentas lutas entre si pelo controle do território, o que contribuiu para a instalação do medo e da crescente violência entre a população, tanto a africana como a portuguesa residente na África. Em Moçambique, a Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO), liderada por Eduardo Mondlane (assassinado pela PIDE) e por Samora Machel atacava civis e militares portugueses em busca da independência do território moçambicano.

Europa. Para a literatura, “esse foi um ano decisivo” – utilizando as palavras de Carlos Reis. Extintos os mecanismos censórios, pode o pensamento em geral, e nele os discursos literários, vigorarem em sua livre expressão: “no ano de 1974, uma profunda transformação política veio alterar substancialmente as condições em que se processava a produção literária.” (REIS, 2006, p. 235).

No contexto social sobressai a influência política de Mário Soares, então ministro dos Negócios Estrangeiros (1975 – 1976). Antigo opositor do governo de Salazar, durante o primeiro ano da governança de Marcelo Caetano, Soares é um dos responsáveis pelo processo de descolonização e de inserção de Portugal na CEE (Comunidade Econômica Europeia). A imigração portuguesa que até este período não é significativa de acordo com Pires [et al] (2010), a partir de então, constitui-se como fenômeno ligado ao processo de descolonização na África e à gradativa abertura da economia portuguesa para as negociações com os demais países europeus.

O cenário amistoso que vem a público encobre os subterrâneos da governabilidade uma vez que: “a vontade de tornar a ação do Estado invisível aos olhos dos portugueses, a fim de perpetuar o domínio político sobre uma população que tem o dever de ser transparente, não desapareceu completamente com a queda da ditadura.” (PEREIRA, 2014, p. 23). Por esse motivo, as primeiras horas da Revolução não são amistosas para aqueles que, à época do Regime, emigraram voluntária ou involuntariamente para a África e mesmo para os que sempre lá viveram e, de Portugal somente ouviam notícias esparsas. Tão pouco para os que outrora partiram para a França e para outros países, tais como Alemanha e Brasil, na esperança de fazer fortuna no exterior.

Com o término da guerra e diante do perigo iminente que a violência das guerrilhas oferecia nas ex-colônias portuguesas, muitos africanos e portugueses radicados na África imigraram para Portugal, incitados pela política de descolonização. Em **Os que vieram de África** (2012), Rita Garcia assinala que: “o célebre programa dos três D do MFA deixava bem claras as prioridades dos capitães de Abril: democratizar, descolonizar e desenvolver.” (GARCIA, 2012, p. 30). Ao mesmo tempo, Portugal sofria da substancial diminuição de mão-de-obra em virtude das emigrações em massa durante o Regime e da falta de investimentos por parte das empresas receosas com a instabilidade do atual quadro econômico.

Quanto aos emigrantes, foram surpreendidos pela crise petrolífera da década de 1970 e pela subida dos preços dos combustíveis, conforme Rocha-Trindade (2015a). A consequente elevação do preço dos produtos básicos impediu os que haviam deixado Portugal de enviar dinheiro aos familiares residentes no país natal. Com a inflação elevada, muitos portugueses

que haviam emigrado abandonaram o destino estrangeiro e fizeram o caminho de volta regressando a Portugal.

Além disto, ao longo dos anos 70 e 80 do século XX, com a descolonização, muitas das ex-colônias se transformaram em campos de guerra, pois os grupos armados que antes avançavam contra a permanência do MFA (Movimento das Forças Armadas) português na África passaram a lutar entre si para assumir a governança dos territórios desocupados[29]:

> Nos territórios ultramarinos, a luta pela independência era um fardo pesado há algum tempo. A Guiné-Bissau declarara unilateralmente a independência em 1973; em Angola, três fações políticas lutavam entre si pelo controlo do território e espalhavam a violência de norte a sul; em Moçambique, a Frelimo de Samora Machel atacava de forma feroz alvos civis e militares portugueses. (GARCIA, 2012, p. 30).

Não raro encontramos romances de autores portugueses escritos após o término do Regime, cuja temática não permite soterrar as memórias da guerra na África. É o caso de autores como António Lobo Antunes, do qual destacamos de sua vasta produção **Os cus de Judas** (1979) e **Conhecimento do Inferno** (1980); Lídia Jorge, ficcionista que estreia com **O dia dos prodígios** (1978) e estende sua produção até os dias atuais, quando sobressai o que nos interessa, **A costa dos murmúrios**, publicado pela primeira vez em 1988; Dulce Maria Cardoso com **O retorno** (2012) e Inês Pedrosa que não fica indiferente ao publicar **Nas tuas mãos** (1997) e **Os íntimos** (2010b).

Em **Nas tuas mãos,** Camila quer testemunhar a violência nas colônias, acompanhando o pai de Natália pelo interior da África. No entanto, Xavier não permite que assim seja, pois: "só depois de dormir comigo me falou da Frente de Libertação de Moçambique, de Eduardo Mondlane e do Massacre de Mueda. Não me deixou ir com ele para o interior, onde os combates da guerrilha se intensificavam: era perigoso e proibido." (PEDROSA, 2011, p. 99). Xavier é guerrilheiro da FRELIMO. O pai de Natália morre lutando pela independência da colônia portuguesa: "contou-se que a cabeça de Xavier Sandramo aparecera, uns dias mais tarde, espetada numa árvore, à frente da escola de Feitor Praça." (PEDROSA, 2011, p. 100). O cenário de guerra que se instala nas colônias foi um dos fatores que incitou o fluxo imigratório de África para Portugal. Neste contexto:

> Os primeiros desalojados chegaram a Portugal pouco depois do 25 de Abril de 1974, com receio de que a descolonização prometida pela cúpula do Movimento das

[29] Embora intensos durante o período em questão, os conflitos entre grupos armados na África são anteriores aos acontecimentos deflagrados pelo processo de descolonização português. Os mesmos aparecem desde os movimentos colonialistas e das tentativas de independência do continente africano, já no século XIX.

> Forças armadas (MFA) instigasse os movimentos de libertação à violência contra os brancos, colocando-os em risco de vida. Perante este cenário, os mais prudentes decidiram trocar a instabilidade africana por uma vida mais segura na metrópole. (GARCIA, 2012, p. 29).

No âmbito social, Rocha-Trindade (2015a) assinala o 25 de abril como evento importante para a reorganização dos fluxos migratórios entre Portugal e África. Apesar do grande número de africanos que imigram para Portugal, outro fenômeno caracteriza-se na abordagem dos fluxos migratórios no momento pós-25 de abril. Trata-se da imagem do "retornado" que se torna latente neste período. No mesmo sentido Pires (2003) destaca um ponto de viragem entre emigração e imigração na cultura portuguesa, com o fim da guerra colonial na África, entre 1974 e 1976 e com a composição da figura do "retornado".

Os "retornados" ficariam conhecidos como aqueles que foram da África para Portugal a partir de 1975 tocados pelas políticas de descolonização e pela violência que se espalhava nas ex-colônias. Ou como aqueles que emigraram em busca de melhores condições de vida e, subitamente, tiveram que regressar ao país natal, devido à crise petrolífera e à escassez de trabalho nos locais de destino. Muitos portugueses, residentes na África até 1973, quando a ditadura dá mostras de sucumbir, se viram obrigados a regressar ao país natal em virtude da nova configuração política endossada pelo fim da guerra. Alguns eram combatentes, outros civis portugueses residentes nas ex-colônias, porém, lembramos que:

> É certo que, em 1974, existiam em Portugal os refugiados de Goa e os refugiados do Zaire. Mas os primeiros surgiam como o resultado dos erros de Salazar e dos segundos não só mal se ouvira falar como também eram apresentados como a natural consequência do colonialismo. (LUSOJORNAL, 2015).

Estima-se que entre 1975 e 1976 mais de meio milhão de portugueses volveram ao país natal e nele se acomodaram em Lisboa e nos territórios do interior do país, caracterizando um fenômeno de *migração* em massa de proporções gigantescas para aquele pequeno território debruçado sobre o Atlântico (GARCIA, 2012; PIRES [et al], 2010).

Neste sentido, os "retornados" e os regressados da França passaram a ocupar um "entre-lugar" (HANCIAU, 2005) na sociedade portuguesa por constituírem um grupo que, uma vez privado de habitar tanto a África como a França, tiveram que regressar a Portugal, passando a ocupar uma posição singular que já não era mais a do emigrante nem do imigrante, mas sim, de uma comunidade luso-descendente deslocada de seu local de origem`, em virtude de conjunturas socioeconômicas e de arquiteturas políticas que os impelia a permanecerem margem da sociedade portuguesa de então, criando um terceiro espaço no modo de ser português.

Tal situação põe em causa a *alteridade* do migrante, seu modo de relacionar-se e percepcionar-se no/ pelo olhar do *outro*, ao mesmo tempo em que retira do autóctone a ideia de divisão entre portugueses e estrangeiros, colonizadores e colonizados. Isto porque, ao passar subitamente de país de emigrantes para receptor de imigrantes, outro problema forma-se em Portugal. Devido ao elevado contingente de imigrantes em busca de trabalho, elevam-se as taxas de desemprego e a busca por moradia no país.

A situação fomentou a construção de modestas habitações nas periferias das cidades portuguesas, sobretudo em Lisboa e nos arredores, caso do bairro 6 de Maio, criado na cidade de Amadora, em meados dos anos 1970. Ou porque este era o local de destino da maioria dos que vinham da África e de outros países; ou porque os emigrados de outrora haviam regressado com algum dinheiro adquirido ao custo de trabalho no exterior, o que lhes possibilitava construir suas moradas. Pelos mesmos motivos, houve modificações nos hábitos locais das aldeias do interior de Portugal que passaram a receber os regressados com algum estranhamento.

Notamos uma disparidade entre as políticas do Estado Novo e o momento pós-25 de abril no que concerne aos movimentos migratórios. As políticas de incentivo à emigração de outrora favoreceram a constituição da imagem do "retornado" que então se vê diante da nova conjuntura social e econômica a qual precisa se adaptar. Embora muitos dos que emigraram na época considerassem seu retorno voluntário, é certo que a conjuntura política e econômica, seja dos países estrangeiros, seja de Portugal, fomentou a imigração em massa. Os impactos causados e sofridos pelos que regressaram a Portugal após a derrocada do Regime são múltiplos e de várias ordens.

Sob outro ângulo, Nelson Clemente Santos Dias Oliveira (2008) destaca a rapidez com que os regressados foram assimilados e incorporados à comunidade portuguesa, sem maiores sobressaltos, sobretudo no interior do país. A este fato relacionamos que a maior ou menor distância se tornou fator de primeira grandeza para avaliar os que chegavam de toda a parte, segundo Rocha-Trindade (2015b). Enquanto os que regressavam do exterior eram recebidos com simpatia pelos compatriotas por nunca terem perdido o vínculo com a terra natal, dadas as constantes idas e vindas (para visitar parentes, levar dinheiro, etc), os que residiam na África, ou que lá nasceram sem nunca terem Portugal por pátria, eram hostilizados pelos que nunca haviam deixado o país. Assim, para Rocha-Trindade (2015b), entre os portugueses aldeãos, era louvável o regresso dos primeiros, e condenável o retorno dos segundos.

Neste entendimento concordamos com Garcia (2012) na altura em que chama atenção para outro tipo de violência que atentou contra os que vieram das ex-colônias. Trata-se da

queda do paraíso erigido na África para a entrada no mundo real da metrópole portuguesa. Muitos dos que chegaram a Portugal usufruíam de vida confortável nas colônias onde eram, quase sempre, empregados no serviço público português ou ocupantes de funções de remuneração mais elevada. Com a saída às pressas da África, encontravam-se subitamente privados das condições financeiras que conheciam.

Neste sentido, evocamos a personagem Afonso, protagonista do romance **Os íntimos** (2010b) que tem seu passado ligado à ditadura. Afonso é português: "nasci no Porto, mas só o conheci na adolescência, no regresso de Lourenço Marques. Esse regresso representou uma queda abrupta na realidade, o início de uma vida sem criados." (PEDROSA, 2010b, p. 80). Ele cresceu na África onde a família vivia sem dificuldades financeiras.

A personagem é a representação do regressado bem-sucedido: nasceu no Porto, a família fez fortuna na África e regressou para Portugal, local em que se confrontou com as dificuldades iniciais de adaptação e, finalmente, formou-se médico, estabelecendo-se no país de Camões. No entanto, os familiares sempre viveram com dificuldades após o regresso, assinalando uma das faces mais cruéis do Regime:

> Para não nos atravancarem tanto, os meus tios passavam o dia na rua. A visitar casas. Saíam de manhã cedo, de braço dado, à procura de sinais de casas para alugar ou para vender. Não tinham dinheiro para as comprar ou alugar, talvez soubessem que já não voltariam a tê-lo. Em Lourenço Marques tinham uma casa desmedida, com uma sala envidraçada virada para o mar, um jardim e uma piscina azul, vigiada por um criado cuja única função era limpar as folhas e insectos, mantendo a água transparente. (PEDROSA, 2010b, p. 79 - 80).

No romance de Pedrosa, a situação de Afonso é exceção. Os tios e os primos do protagonista regressados de Lourenço Marques representam a dura realidade enfrentada pelos que retornavam. Em Portugal, muitos olhavam com desconfiança e mesmo com preconceito para os recém-chegados nos quais tudo é novidade: das roupas aos costumes, da comida aos adereços e às atitudes. Sobretudo a cor escura dos nascidos nas colônias que os transformava em "pretos" na caracterização dos portugueses. Os "retornados" eram recebidos por parentes, quando os havia. Sem residência que os acolhesse em Portugal, a maioria ficava pelo aeroporto de Lisboa, pelos hotéis, pelas prisões e mesmo pelos sanatórios. Famílias inteiras amontoavam-se em pequenas casas abandonadas... Lembramos que:

> De 13 de maio a 3 de novembro de 1975, desembarcaram no aeroporto de Lisboa 173 982 pessoas a bordo de 905 voos de emergência. A maior ponte aérea civil da história trouxe para Portugal todos os que quiseram vir. Quem ainda tinha família na metrópole partiu ao seu encontro, à procura de ajuda para recomeçar, Mas, no

> aeroporto, havia cada vez mais refugiados a dormir no chão, à espera, sem alguém que lhes desse um teto. (GARCIA, 2012, p. 42).

Paulatinamente os imigrantes se adequaram como puderam à nova realidade em tudo diferente daquela que um dia vivenciaram. Todavia, as memórias da África permaneceriam nos corações daqueles que a deixaram voluntária ou involuntariamente. Muitos jamais conseguiriam voltar aos territórios abandonados; outros precisariam de décadas para superar o trauma da retirada às pressas. De igual maneira sobraria aos emigrantes para o estrangeiro que se viram obrigados a retornar, as lembranças que outrora alimentaram a partida para o desconhecido.

Apesar do sem número de dificuldades enfrentadas, os que voltaram de todos os lados traziam a esperança do recomeço no país tocado pelos ventos da embrionária democracia portuguesa.

1.6 Quem, portugueses?

Passadas as primeiras décadas de acomodação dos "retornados" e dos demais regressados, com todas as vicissitudes as quais tiveram que se submeter, insistimos uma vez mais na abordagem do colonialismo português e no que ele implicou para a consciência mais ou menos nítida que hoje temos da cultura portuguesa e dos portugueses.

Ao abordar o contexto histórico e político no qual se desenvolvem os processos migratórios portugueses desde a última metade do século XX, abordamos a posição ambígua que Portugal assume no sistema mundial, de acordo com Boaventura de Sousa Santos (2003). Desde um olhar pós-colonial, o sociólogo defende a tese de que o colonialismo português é subalterno em relação ao colonialismo instituído pelo império britânico, por razões práticas e discursivas. Por um lado Portugal, em alguns momentos, depende economicamente da Inglaterra, assemelhando-se à situação financeira das colônias inglesas. Por outro lado, a hegemonia do colonialismo inglês cristaliza um discurso que delega a Portugal a posição de subalterno em relação aos demais países europeus. A dialética é endossada pelo processo de ruptura com o passado colonial gerado pela longevidade do colonialismo português como, por exemplo, o observado na África durante o Estado Novo. Para o estudioso houve uma disjunção e uma ruptura com o passado na medida em que:

> A grande assimetria entre o colonialismo inglês e o português foi o fato de que o primeiro não teve de romper com o passado descoincidente de seu presente: foi desde sempre o colonialismo-norma porque protagonizado pelo país que impunha a normatividade no sistema mundial. No caso português, uma vez criada a possibilidade de um colonialismo retroativo, como discurso de dessincronia e ruptura, este pôde ser manipulado ao sabor das exigências e conjunturas políticas. (SANTOS, 2003, p. 99).

Santos problematiza o colonialismo português desde uma digressão que conduz aos colonialismos encetados pelas expedições dos séculos XV a XVII. No entanto, notamos a relevância do que fica dito no âmbito do contexto que abordamos. No seio do Regime militar entendemos que as políticas de incentivo econômico fomentadas por Salazar não foram suficientes para alavancar a economia portuguesa sem apoio do exterior. É certo que a inclusão do país na EFTA (Associação Europeia de Livre Comércio) e as políticas para a atração de grandes empresas para Portugal incentivaram a economia durante o período.

Porém, José da Silva Lopes, ex-ministro das finanças e ex-governador do Banco de Portugal, esclarece que: “o crescimento económico explica-se mais por fatores externos do que internos” (VISÃO, 2008, p. 36). Em meio às ambiguidades das políticas de Salazar ao longo da ditadura, o impulso proveniente do comércio externo, o aumento das remessas de dinheiro que os emigrantes enviavam aos familiares portugueses e os investimentos das indústrias estrangeiras em Portugal formaram um quadro de incentivo vindo do exterior que, ao mesmo tempo em que alavancou a economia, tornou o país economicamente dependente das nações estrangeiras.

Durante o salazarismo, Portugal tornou-se vulnerável aos investimentos provenientes do exterior como forma de assegurar o desenvolvimento econômico do país, fomentando sua dependência dos países que investiam em terras lusitanas, situação que o assemelha a colônia dos países colonizadores pertencentes à Europa. No mesmo contexto, a pátria lusitana protagonizou a colonização das colônias portuguesas. Santos pondera que isto caracteriza “um excesso de colonialismo e um déficit de capitalismo” (SANTOS, 2003, p. 98) que torna a política e a economia de Portugal dependente dos demais países europeus, ao mesmo tempo em que figura como colonizador de outros territórios.

Voltando ao contexto pós-revolução, o que Salazar não sabia é que, durante a crise da década de 1970 a economia mundial arrefeceria e, com ela, os investimentos daqueles que impulsionaram a economia em Portugal. Tão pouco desconfiava que o Regime sucumbisse com a impossibilidade de manter a eterna guerra colonial juntamente com a mais longa ditadura europeia. Desde modo, Portugal se posicionou na contramão do sistema político-econômico mundial. A situação que poderia se atenuar com o término da ditadura e com a

descolonização gerou novos problemas como a crise da imigração e o drama dos "retornados".

Apesar das iniciativas amistosas em torno da abertura do país em liberdade[30], desde os anos 1990 e neste início de século XXI em que os colonialismos, parecem já ultrapassados, percebemos indícios de um povo ainda - e talvez mais do que antes - às voltas com os movimentos migratórios tão presentes na configuração da sociedade portuguesa de outrora, uma vez que: "foi ao longo da década de 1990 que os fluxos migratórios se tornaram mais complexos e começaram a divergir dos anteriores, sentando as bases dos fluxos que caracterizariam o início do novo século." (PADILLA; ORTIZ, 2012, p. 163).

Ainda que levados por caminhos muito diferentes porque tocados por um processo de globalização de outra monta atualmente, tanto quanto no auge da ditadura e no momento que a sucedeu, os portugueses continuam a figurar como o *outro* de uma Europa que parece curvada sobre si mesma, apesar de envolta em discursos de pretensa multiculturalidade[31]. Some-se a isso, um pormenor interessante. A posição geográfica assimétrica do país português: debruçado sobre o Atlântico como que olhando - de soslaio? - para o restante da Europa e mesmo para suas ex-colônias.

Uma vez mais recorremos às palavras de Santos na altura em que registra o colonialismo tardio exercido por Portugal e as consequências de tal atitude para a imagem que, a partir daí, se constrói do país e de seu povo. A condição periférica que Portugal assume em relação aos demais países europeus rescinde no modo como os migrantes portugueses são representados e identificados a partir da *relação eu-com-outro* estabelecida no contato com

---

[30] Uma importante iniciativa foi a adesão de Portugal ao Espaço Schengen, em 1991. Segundo a Comissão Europeia, trata-se de um espaço de livre circulação de pessoas ao qual aderiram 26 países europeus, entre os quais, Portugal. Todos os envolvidos contribuem para a manutenção da segurança tanto interna como externa aos seus respectivos territórios, ao passo que não impedem as entradas e saídas dos cidadãos. Estima-se que 400 milhões de pessoas circulam pelas fronteiras comuns aos países que adotaram este sistema.

[31] Entre as últimas décadas do século XX e as primeiras do século XXI, a *migração* tornou-se novamente um fenômeno mundial que escreve mais uma página na historiografia oficial. Em busca de melhores condições de vida, os migrantes saem de regiões da África, do Oriente Médio e da Ásia, atravessam o mar Mediterrâneo e a Península balcânica em direção à Europa. A maioria o faz de maneira ilegal, alimentando o tráfico humano por via marítima, em botes infláveis que frequentemente não resistem às longas travessias. Movidos por guerras, fome, intolerância religiosa e violação dos direitos humanos, ao chegar às regiões da Europa os migrantes refugiados encontram resistência e são vítimas de xenofobia. Além de afetar diretamente a "identidade cultural" – termo adotado por Start Hall em obra de 2011 para definir as identidades fragmentadas dos sujeitos contemporâneos - a situação contribui para desencadear a mais grave crise migratória registrada no continente europeu desde a segunda guerra mundial, conforme afirmou Frans Timmermans, vice-presidente da União Europeia, ao jornal **El país**, em 2015. No entanto, a historiadora Arlene Clemesha (2016) argumenta que a crise migratória atual não é um fenômeno isolado, como vem sendo encarada pelos países europeus. Trata-se sobremaneira de uma crise humanitária daqueles que procuram um refúgio, um abrigo ou uma esperança de liberdade em regiões menos turbulentas; e que poderá se estender por um longo período. Aponta ainda que tal situação parece agravada pela incapacidade da Europa e dos países ocidentais se relacionarem com suas ex-colônias no período pós-Segunda Guerra.

aquele que lhe é estranho. Não por acaso em **A eternidade e o desejo** lemos que: "esses portugueses chegam aqui pensando que nos falam de cátedra, que só eles é que sabem – como se Vieira não fosse mais nosso do que deles, que, aliás, não lhe dão a menor bola" (PEDROSA, 2008a, p. 139). A explícita oposição entre "nosso" e "deles", estabelece o choque cultural entre Portugal e Brasil, problematizado através da figura do padre António Vieira, português/ brasileiro, personalidade histórica ficcionalizada no romance.

Não obstante, as palavras que a baiana Clara, a esposa de António, dirige à outra Clara, a protagonista portuguesa e amante daquele, carregam o mesmo sentido depreciativo que a carioca Isabel profere sobre o ex-marido Raul, em **Desamparo**. Filho de mãe portuguesa – Jacinta Sousa, a protagonista do romance - e pai brasileiro, - Ramiro Lobo - Raul vive o drama que herda da mãe, ao ser brasileiro e português. As discrepâncias das relações entre portugueses e brasileiros revelam um problema de identificação com o *outro* a partir dos traços étnicos e culturais que permitem caracterizar os sujeitos como portugueses e/ou brasileiros. A problemática acentua-se em **Dentro de ti ver o mar**, quando a cantora Rosa Cabral migra para o Brasil a procura do pai. Rosa desembarca no Rio de Janeiro e, após uma conversa de muitas revelações, descobre que foi enganada quanto á sua verdadeira origem:

> O meu pai chama-se Joaquim Alves e tem um bar aqui no Rio de Janeiro. Não sabia que eu existia: quando a namorada o deixou não lhe disse que estava grávida. A namorada não era a minha mãe, mas uma amiga dela: Luísa Fontanellas. [...] Sim, essa é a minha mãe. (PEDROSA, 2013, p. 171).

Este problema de identificação que, numa primeira abordagem, fica estabelecida entre portugueses e brasileiros amplia-se na obra de Inês Pedrosa com Farimah Farhadi, personagem do mesmo romance que, uma vez refugiada dos preceitos islâmicos em Portugal, questiona o que a caracteriza como "*silly*" (PEDROSA, 2013, p. 37). A iraniana leva a refletir sobre o próprio conceito de liberdade quando acolhida por Alex, o professor homossexual e soropositivo que lhe oferece a cidadania portuguesa através do casamento de fachada: "Farimah não fora capaz de agradecer. Naquele instante percebera que a liberdade não pode ser uma oferta, só vale como conquista. Quase tivera raiva daquele homem que exercia a bondade como um ator profissional, à espera de aplausos" (PEDROSA, 2013, p. 58).

Com base nestes destinos traçados pela mão da ficcionista concluímos que, se numa análise do recente colonialismo português, cabia pontuar os principais destinos dos migrantes mapeando, inclusive as causas e as consequências dos movimentos migratórios; atualmente o

que está em jogo é muito mais uma caracterização de quem são os migrantes no contexto atual, (trans)formados em sua *alteridade* no âmago das migrações, do que propriamente os destinos para os quais se dirigem na atualidade.

Sobre as modificações que pautam os fluxos migratórios em Portugal, Rocha-Trindade (2015a) sistematiza-os em três fases: clássica (três últimos quartéis do século XIX e primeira metade do século XX); moderna (terceiro quartel do século XX) e contemporânea:

> Segunda metade dos anos 70 do passado século XX, após a Revolução de Abril de 1974, em que passou a ser utilizado o conceito 'migração' para definir tantos os movimentos de saída como os de regresso, traduzindo a intensificação e diversidade das formas de mobilidade que hoje se verificam. (ROCHA-TRINDADE, 2015a, p. 25, grifo da autora).

Este quadro avulta-se ao constatarmos que os movimentos migratórios tanto de emigração como de imigração nunca cessaram nas últimas décadas do século XX e foram endossados pela inserção de Portugal na CEE, a partir de 1986, criando um espaço de livre circulação de pessoas nos países europeus, e pela criação da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) , em 1996, de acordo com Rocha-Trindade (2015a). Assim, cabe falar em *migração* para designar um fluxo constante de idas e vindas das gentes que, apesar de nunca ter cessado foi mais visível em certas épocas de emigração (1950 a 1973) ou de imigração (1974-1980), no caso de Portugal. A democratização do país a partir de 1974, aliada a este fato, marca outro tipo de relação estabelecida entre Portugal e suas ex-colônias - nomeadamente em territórios da "América do Sul, África, Ásia e Oceania" (ROCHA-TRINDADE, 2015a, p. 21) - bem como, com os demais países europeus.

Atualmente Portugal revive outra vaga de emigração que, apesar de muito distinta daquela dos anos 1960 ainda causa um déficit na imigração e no sistema econômico do país. Assim como os demais países do mundo, Portugal também foi prejudicado pela crise econômica deflagrada em 2008. O país mergulhou no desemprego devido à falência de empresas e indústrias, à desvalorização da bolsa de valores, ao aumento de despesas, entre outros fatores: "Trata-se, por conseguinte, de um ambiente socioeconómico essencialmente desfavorável à entrada de novos fluxos de imigração em Portugal, que não só se encontram em situação estacionária como têm mesmo vindo a diminuir." (ROCHA-TRINDADE, 2015a, p. 30). Ao mesmo tempo, verifica-se o grande número de emigrantes que deixa o país em busca de emprego e de melhores condições de vida. Porém, o contingente dos que optam por sair do país é preenchido sobremaneira pelos que possuem maior escolaridade como, por exemplo, o diploma de curso superior. Apesar de um dos destinos mais procurados pelos

portugueses que deixam o país ainda ser a França, ao contrário do que ocorria durante o Regime quando grande parte dos emigrantes era constituída de analfabetos ou de pessoas com baixa escolaridade que, chegando ao destino estrangeiro exerciam atividades laborais de baixa remuneração, no contexto atual, a maioria os portugueses que opta pela vida no exterior não têm intenção de voltar para o país natal, conforme Rocha-Trindade (2015a).

Apesar desta incidência, os estudiosos das migrações aqui citados: Rui Pena Pires e Maria Beatriz Rocha-Trindade, convergem para a mesma opinião acerca da precariedade de informações para que se formule uma teoria contundente para explicar os fluxos da *migração* portuguesa do início do século XXI, considerando os múltiplos destinos escolhidos tanto pelos que decidem partir como pelos que decidem aportar em terras lusitanas.

Todavia, estes fluxos encontram-se inseridos na cultura portuguesa da atualidade, momento em que Eduardo Lourenço adverte:

> Nenhum perigo ameaça hoje mais a cultura portuguesa, consciente de estar vivendo em moldes novos e dinâmicos uma prática simbólica multifacetada nas suas manifestações – da música ao cinema -, do que a fixação sobre o seu próprio sucesso desvinculado de qualquer utopia cultural que não tenha o culto de Portugal como motor e centro. (LOURENÇO, 2001, p. 21).

De acordo com Lourenço, há a tendência da cultura portuguesa de voltar-se sobre si, movimento narcísico que contraria a abertura multicultural a qual o país se pretende na atualidade. Para o teórico, o cosmopolitismo da cultura portuguesa encobre a tendência a rechaçar a cultura do *outro*, quando o seu próprio modelo cultural não vigora no centro, em volta do qual supostamente devam orbitar as demais, Tal atitude é herança da descolonização recente, misturada à de povo conquistador que os portugueses atribuem a si.

Assim, os fluxos migratórios da atualidade se desenvolvem no cenário problematizado pelo autor, desafiando Portugal e os portugueses a dialogar, novamente, porém, adotando outra atitude, com suas ex-colônias. Além disso, diante do cosmopolitismo de então, não é possível que estes diálogos se deem - verticalmente e de maneira unilateral - entre colonizadores e colonizados de outrora. Ao contrário, na cena contemporânea, as *relações* entre países e culturas dão-se horizontalmente e em múltiplas direções. Inserida nestas mudanças, opera a cultura portuguesa que Lourenço e os demais teóricos chamados ao debate convocam a assumir outra atitude diante da cultura dos países ocidentais - e mesmo dos orientais -, tendo em vista a inevitável inserção da pátria lusitana no sistema mundial, no qual o centro não é mais nítido porque desfocado por novas estruturas políticas e econômicas que se erguem juntamente com os fenômenos sociais que as endossam.

2 *MIGRAÇÃO* E *ALTERIDADE* NO ROMANCE PORTUGUÊS [32]

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade.
(Sainte-Beuve apud Antonio Candido. **Literatura e Sociedade**, 2008, p. 28).

O problema é que as palavras, as que são ditas e as que ficam por dizer. Alteram as relações entre as pessoas e, por consequência, a história do mundo. A literatura apenas testemunha isso.
(Inês Pedrosa. **Dentro de ti ver o mar**, 2013, p. 23).

De acordo com Carlos Reis (2006), a ficção portuguesa finissecular, correspondente aos anos 60 - até onde este encontra a década final do século XX, abrindo com ela um novo milênio - está balizada pela Revolução de 25 de abril, pela virada do século e pela mudança de milênio. No que concerne à incidência temática da *migração* e da *alteridade* no romance português da atualidade, especialmente nos romances de Inês Pedrosa, neste capítulo, interessa-nos investigar no que aqueles eventos colocados em evidência pelo estudioso são significativos para a (re)definição de autores e obras, temas e estruturas do romance. Os

[32] Embora seja consenso entre os teóricos que a literatura portuguesa da atualidade vem passando por transformações significativas desde as últimas décadas do século XX, não é possível fugir à classificação, a qual os pesquisadores se veem obrigados, no estabelecimento de qualquer período literário (ARNAUT, 2002; REIS, C., 2006; SILVA, 2016). A consciência dessa incompletude se expressa nas palavras de Arnaut ao classificar a literatura portuguesa da atualidade. A autora pondera que "a determinação do *terminus a quo* e do *terminus ad quem* de qualquer período literário não é sempre tarefa fácil, epistemologicamente precisa e, muito menos, teoreticamente conclusiva e consensual, principalmente quando da matéria-prima literária nos separa um escasso lapso de tempo." (ARNAUT, 2002, p. 77, grifos da autora). Da mesma forma, Carlos Reis adverte que: "de um ponto de vista periodológico – e mesmo sendo prematuro, com o escasso distanciamento de que dispomos, estabelecer aqui dominantes irrefutáveis" (REIS, C., 2006, p. 287), são notáveis as transformações pelas quais a literatura portuguesa vem passando nas últimas quatro décadas do século XX. O mesmo olhar sensível se manifesta nas palavras de Gabriela Silva (2016) que adjetiva a "*novíssima* literatura portuguesa" (SILVA, 2016, p. 8, grifo da autora), no interior da qual a pesquisadora identifica o que chama de "'literatura-mundo'" (SILVA, 2016, p. 11, grifo da autora). Silva adota o conceito expresso por Helena Carvalhão Buescu na obra **Experiência incomum e boa vizinhança**: literatura comparada e literatura-mundo (2013), para definir a literatura portuguesa da atualidade, menos preocupada com a caracterização do português autóctone do que com a constituição de um novo sujeito português cosmopolita, cidadão do mundo. Os teóricos elencados convergem seus estudos para o recorte temporal que abrange o momento pós-revolução e a virada do século, e tendem a caracterizar a literatura portuguesa de então, chamando atenção para as transformações na forma e na estrutura do romance, onde o estatuto da personagem, do narrador, do tempo e do espaço narrativo contribuem para dimensionar o gênero textual na atualidade.

mesmos são componentes da literatura portuguesa que hoje, caracteriza-se como post-moderna, segundo expressão de Ana Paula Arnaut (2002).

Passada a Revolução e com o natural arrefecimento dos ânimos mais exaltados pela mudança radical que a passagem da ditadura para a democracia provocou, a ficção portuguesa careceu de um tempo de aprendizagem e de adaptação (REIS, 2004, 2006). Nele se conjugam traços herdados do Neo-Realismo, com a experimentação temática e formal que os escritores podiam praticar frente à nova realidade, sobretudo através do romance (ARNAUT, 2002; REMÉDIOS, 1986; SILVA, 2016).

Os estudiosos do tema atestam a preparação para uma virada na literatura lusitana, fomentada desde a década de 60, se pudermos delimitar a cronologia sempre aquém do desenrolar dos fatos. Neste contexto, autores com obras já consolidadas se juntaram a novos ficcionistas endossando a literatura que, mesmo sem o propósito explícito e imediato de retratar aqueles dias, contribuiu para traçar um panorama dos anos de ditadura salazarista, bem como, para indicar ao sistema literário português um caminho de sucessão ao Neo-Realismo.

A partir destes acontecimentos fundamentais para a abordagem da literatura portuguesa pós-revolução, a convergência de fatores sociais e políticos ligados ao Regime (o sistema ditatorial, a censura, a manutenção das colônias, as contradições nas políticas de incentivo à *migração*, as dicotomias das manobras econômicas do governo, no intuito de modernizar o país e, ao mesmo tempo, mantê-lo essencialmente rural, etc), com os fatores literários (escrita em liberdade, abertura para a abordagem de novos temas e a acentuada decadência da vertente neo-realista, mais ligada ao formalismo e ao primor da estrutura do que à vertente ideológica) motiva novos autores ou mesmo, (re)configura a escrita de ficcionistas já íntimos da palavra.

Era a gênese do que veio a ser denominado “Post-Modernismo” da literatura portuguesa contemporânea, de acordo com Arnaut (2002) ou a “Novíssima” literatura portuguesa contemporânea, termo adotado por Silva (2016), duas denominações que as autoras utilizam para caracterizar o período em questão.

Notamos que, mais do que uma mudança de denominação, ou antes, de uma sempre deficitária delimitação periodológica, tanto o “Post-Modernismo” como a “Novíssima” literatura portuguesa caracterizam o tempo em que o romance português não prevalece mais como unidade de refração, nem como “forma de expressão de uma sociedade problemática e fragmentária” (BUENO [et al], 2007, p. 75), uma vez que se presta à experimentação formal e

temática, a qual se dedicam os romancistas portugueses de então, sem descuidar dos dramas individuais dos sujeitos que, aos poucos, assumem o protagonismo da obra literária.

Na (re)definição dos rumos da ficção portuguesa em nossos dias, ao mesmo tempo em que temas e figuras pretensamente históricos ou de caráter mítico passam a ser parodiados nas narrativas, notamos a crescente participação da mulher na literatura lusitana. Lembramos as contribuições de Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge, Maria Isabel Barreno, Maria Tereza Horta, Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Maria Gabriela Llansol, Dulce Maria Cardoso, Patrícia Reis, Alexandra Lucas Coelho entre outras, na cena literária lusitana, bem como nos debruçamos numa análise apurada das obras de Inês Pedrosa.

Ao abordar a escrita literária da ficcionista e os romances de sua autoria, interpretamos *migração* e *alteridade* como temas relevantes para a constituição das personagens engendradas graças às estratégias discursivas recorrentes na literatura portuguesa de agora, empregadas por Inês Pedrosa em suas narrativas, conforme veremos.

Observando o conjunto de sua obra literária, com ênfase nos romances que escreve, e os traços que caracterizam a literatura portuguesa do período, destacados por (ARNAUT, 2002; BUENO [et al], 2007; REIS, 2006; SILVA, 2016), atestamos que Inês Pedrosa integra a geração de autores nascidos no seio do Regime e que têm sua formação literária no caudal de acontecimentos que contribuem para endossar a literatura portuguesa na atualidade. Entendemos que a revisão na forma, na estrutura, no estatuto da personagem e do narrador no romance português viabiliza a abordagem de novos temas, não por acaso presentes na literatura da escritora, entre os quais destacamos a *migração* e a *alteridade*.

No subcapítulo sobre a vida e a obra de Inês Pedrosa, antes da consolidação da escritora, destacamos a formação da leitora influenciada por autores do Neo-Realismo português, bem como, por outras leituras de várias ordens facilitadas pela frequência à biblioteca do pai. Ao lado do avô, ambas são figuras de primeira grandeza na formação literária e na obra da escritora. Destas primeiras experiências com a palavra, achamos pertinente lembrar a iniciação literária de Inês Pedrosa, que publicou o primeiro texto, prenúncio do ofício que tomaria por profissão anos depois quando, formada no curso de Ciências da Comunicação, pela Faculdade Nova de Lisboa, assumiria a edição de jornais e revistas portuguesas.

Com o mesmo espírito investigativo, mencionamos os primeiros títulos de Inês Pedrosa que estreia no universo literário ao dedicar o primeiro livro de sua extensa produção ao público infantil. Lembramos o romance de estreia, salientando o modo como a narrativa de **A instrução dos amantes** (1992) se configura como ensaio literário da escritora que, ainda

naquela década de 90, receberia o primeiro Prêmio Máxima de Literatura de sua carreira, pela escrita do romance **Nas tuas mãos** (1997).

Arrolamos que a publicação das obras literárias em várias línguas, aliada à diversidade da escrita de Inês Pedrosa, vem chamando atenção de críticos e estudiosos da literatura portuguesa, sobretudo, portugueses e brasileiros empenhados em discutir o panorama da literatura lusófona. Referimo-nos aos estudos críticos e acadêmicos em torno da produção literária e jornalística da escritora coimbrã.

No Brasil, as narrativas de Inês Pedrosa vêm sendo publicadas quase simultaneamente às edições portuguesas. Isso se deve não só ao idioma compartilhado pelos dois países, mas também pelo estreito vínculo que a autora mantém com o Brasil, participando em eventos literários promovidos em terras brasileiras. Estas últimas, pano de fundo para três de seus romances analisados. Tal atitude assemelha-se à adotada pela também escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho que, atualmente, reside no Rio de Janeiro, cidade em que ambienta o romance **Vai, Brasil** (2013).

Ao refazer um levantamento biobibliográfico da vida e da obra da escritora coimbrã não deixamos de notar em seus últimos romances, notadamente em **A eternidade e o desejo**, **Dentro de ti ver o mar** e **Desamparo** a presença de personagens migrantes cujas ações se caracterizam a partir dos deslocamentos que empreendem e das relações de *alteridade* que estabelecem com outras personagens durante o trânsito.

Tal atitude, em consonância com o referencial teórico sobre *alteridade* em que pesem as observações sobre os movimentos migratórios em Portugal desde a última metade do século XX, e com a recorrência temática da *migração* e da *alteridade* no romance português de então, nos leva ao entendimento de que os romances de Inês Pedrosa são expoentes da literatura portuguesa atual. Através da abordagem daqueles temas, as personagens migrantes tendem a problematizar as relações de *alteridade* com outros sujeitos, sejam eles portugueses ou não. De igual maneira expomos como a autora manipula a tessitura da narrativa através da forma e da estrutura do romance, obedecendo à configuração do gênero na literatura portuguesa.

2.1 Convergências: o romance português atual

Com o adensamento de algumas características herdadas do Neo-Realismo, entre elas: a preferência pela imersão no íntimo das personagens e o experimentalismo formal; e com o

rechaçar de outras tais como: o gradativo abandono da vertente militante, do primor formal e da representação da coletividade; em privilégio de outras tantas cuja consolidação ou renovação ainda estão em curso na literatura portuguesa caso da configuração estética, linguística e temática do texto romanesco, chegamos ao período literário em vigência na literatura portuguesa, precisamente, após o 25 de abril.

No entanto, a literatura portuguesa em curso requer alguma delimitação para que se possa tratar do período literário em questão de maneira menos nebulosa. À revelia dos riscos, das imprecisões e mesmo das distorções que o termo "post-moderno" possa implicar, Ana Paula Arnaut (2002) assim caracterizou o tempo literário português atual e se dedicou ao exame das singularidades que o conceito em voga guarda junto ao contexto sócio-político-intelectual português.

Segundo a estudiosa, este último está sendo utilizado amplamente na tentativa de explicar a variedade dos fenômenos sociais, políticos e culturais da contemporaneidade. Dessa amplificação conceitual deriva a recorrência da indefinição que o cerca. Após extensivo levantamento de teóricos que se detém no estudo do tema[33], tanto no âmbito dos fenômenos sociais, como na gênese de uma estética literária "post-moderna", Arnaut conclui que:

> O panorana caógeno que envolve a cultura contemporânea e a literatura em especial, advém, consequentemente, da diversidade dos aparatos teóricos que suscitam dúvidas como: a) quando começa a modernidade e a post-modernidade?; b) quando se inicia o Modernismo e o Post-Modernismo?; c) é a modernidade sinónimo de Modernismo e a post-modernidade sinónimo de Post-Modernismo?; d) o paradigma post-modernista situa-se numa linha de continuidade ou de ruptura com o paradigma modernista? Qual, então, o significado do prefixo 'post'? e e) onde reside a razão – nos defensores ou nos opositores do Post-Modernismo? (ARNAUT, 2002, p. 63, grifo da autora).

Diante destes paradigmas que cercam os conceitos supracitados, a autora propõe que: "a post-modernidade se reporte a um contexto social abrangente, ao que podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário." (ARNAUT, 2002, p. 67).

Ainda reconhecendo que o uso indiscriminado do termo prejudique a concepção de um conceito, a autora elege o "Post-Modernismo" como denominação aplicável ao período literário vigente na literatura portuguesa pós-revolução, ao observar a série de mudanças pelas quais o gênero vem passando, sobretudo sob a égide da "post-modernidade" da sociedade

[33] Entre os quais arrolamos como exemplos citados pela autora: Richard E. Palmer (1977); Julia Kristeva (1980); Mattei Calinescu (1987); Michael Köhler (1989); Thomas Docherty (1993); Boaventura de Sousa Santos (1994) e Hans Berthens (1996).

portuguesa inaugurada com a: “Revolução de Abril, génese de radicais mudanças políticas, económicas, sociais e intelectuais” (ARNAUT, 2002, p. 66).

Deste lugar, a estudiosa abre uma discussão, inclusive, sobre a Modernidade, em consonância com Boaventura de Souza Santos, para quem os paradigmas modernos ainda vigoram e tendem a resolver-se, paradoxalmente, no âmago da pós-modernidade. Na explanação, Arnaut opta pela definição do termo “post-modernidade” num contexto social designado como “macroparadigma sócio-político-cultural” e que nele esteja inserido o “Post-Modernismo”, como consequência desta conjuntura, como “microparadigma estético-literário”. Das intersecções entre “post-modernidade” e “Post-Modernismo” emergem as instabilidades sócioliterárias que cercam o tempo atual.

Em obra posterior, Carlos Reis volta a discutir a questão do “Post-Modernismo” no âmbito literário e atesta, a exemplo da autora, a precaução que requer o uso do termo devido às ambiguidades do tempo social e literário português que vivemos ao afirmar que:

> É dessa zona de nossa ficção que agora nos ocuparemos, não sem antes notarmos que a configuração periodológica do Post-Modernismo literário está longe da consolidação e, antes disso até, de consenso, quanto àquilo que nuclear e intrinsecamente o constitui; diferentemente de outros movimentos a que em geral conhecemos a densidade de períodos literários, com o que isso implica nos planos ideológico, temático e formal [...], o Post-Modernismo é não apenas um movimento em desenvolvimento, o que inibe ainda uma sua ponderação distanciada, como sobretudo plurívoco, multidisciplinar e afectado por ambiguidades que, pelo menos por agora, estão por resolver. A articulação do Post-Modernismo com o mais amplo e difuso conceito de post-modernidade é uma dessas ambiguidades, sendo outra delas (mais relevante no presente contexto) a sua relação com o Modernismo: relação de continuidade, de transformação ou de ruptura? (REIS, C., 2006, p. 295, grifo do autor).

Apesar dos autores enfatizarem a precariedade de uma delimitação diacrônica (ARNAUT, 2002; REIS, 2006), é consenso entre eles que o “Post-modernismo” da literatura portuguesa está temporalmente alicerçado na abertura democrática que o 25 de Abril representa. No entanto, embora o “Post-moderninsmo” pareça um momento posterior ao Modernismo e ao Neo-Realismo, esta afirmação torna-se insustentável na medida em que as mudanças estruturais e temáticas atribuídas ao período “Post-Moderno” derivam do Neo-Realismo, mantendo-se ou renovando-se, na medida em que o período literário vigente constrói suas bases no limiar do século XXI. Assim, desde a virada do século XX o que está em curso é um período de transição e não de transposição como poderíamos depreender de uma primeira análise.

Com a mesma prudência, Isabel Pires de Lima (2000) prefere apontar "traços pós-modernos" na ficção portuguesa e não a formação de um "romance pós-moderno", conforme defendem Carlos Reis e Ana Paula Arnaut. No ensaio "Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual" (2000), apesar de comungar com os autores a opinião de que pensar o pós-moderno na literatura portuguesa contemporânea requer a análise do anacrônico e longevo período da ditadura em Portugal, o que, em seu entendimento, não permite a consolidação de um projeto de emancipação social que supere a modernidade; a autora aponta a duplicidade predominante na ficção pós-moderna.

De um lado, a busca de explicações para o tempo passado. De outro, a tendência para que se aproxime história e ficção através da estética pós-moderna. Ao optar pelo vocábulo "traços", o que a autora empreende ao longo de seu estudo é a eleição das características recorrentes na formação da ficção portuguesa do último decênio do século XX, assim como as apontadas pelos demais teóricos que arrolamos.

Exemplificando seu ponto de vista por meio da análise dos romances **A costa dos murmúrios** (1988), de Lídia Jorge, **Deste modo ou daquele** (1990), de Augusto Abelaira e **Ensaio sobre a cegueira** (1995), de José Saramago, Lima (2000) identifica nas obras a constituição de personagens descentradas em sua identidade, habitantes da sociedade caótica ainda às voltas com os acontecimentos do passado que ressoa em sua estruturação, caso da ditadura e das guerras coloniais. Além disso, a instabilidade da figura do narrador, a linguagem como construto da realidade e a metaficcionalidade estruturam o romance pós-moderno.

Desta maneira, embora Arnaut (2002); Lima (2000) e Reis (2006) tenham cautela ao dissertar sobre o período literário tão movente, destacamos que eles tecem uma caracterização contundente com os últimos acontecimentos na esfera literária portuguesa. Notamos que tal posicionamento é possível graças ao olhar crítico dos autores sobre as transformações da matéria literária e sobre as teorias sociais preocupadas com o esclarecimento do período sócioliterário em vigência. Os autores promovem tal mistura sem permitir que o social suplemente o literário que, por si mesmo, é expressão particular, ponto de vista singular através do qual o artista filtra a realidade, conforme a epígrafe do capítulo em desenvolvimento.

Na delimitação da literatura portuguesa de então, a partir do suporte teórico, percebemos que os estudiosos não descuidam daquilo que escreve Antonio Candido (2008), para quem a literatura e a sociedade estão interligadas por fatores predominantes ora em uma; ora em outra esfera, tendo em atenção que a arte e, especialmente, a literatura:

> Depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentido de valores sociais. (CANDIDO, 2008, p. 30).

A partir das palavras do crítico literário, dizemos ainda que tais fatores sejam sociais ou literários, se estudados isoladamente tendem à deturpação de seu significado na tentativa de delimitação de qualquer período literário, porque prescindem um do outro na tessitura do pano de fundo onde possamos apurar o olhar sobre aquele(s) aspecto(s) que nos interessa(m) no estudo da literatura.

Seguindo o inventário de nossos objetivos, achamo-nos ainda naquele momento pós-revolução em Portugal, do qual dissertávamos no período anterior. Todavia, avançamos alguns anos até a década de 1980, posto o que já dissemos sobre o tempo de aprendizagem que envolveu a literatura portuguesa durante a ditadura e na primeira hora da Revolução.

Quanto ao romance português das últimas décadas do século XX, Bueno [et al] (2007) assinala que o gênero narrativo vem passando por modificações desde os anos 1960 e 1970. Além de uma vertente militante e de outra formal, características que endossam o romance neo-realista, a autora identifica na ficção daquele período duas dicotomias atreladas àquelas:

> Durante as décadas de 60 e 70 – período em que Portugal vivia a ditadura e as guerras coloniais – eram detectáveis, no interior da produção ficcional, duas forças contrárias e complementares: uma marcada pela coesão verificável na forma romanesca e outra, em que sua dissolução era manifesta. O primeiro caso, em que a forma romanesca se mostra coesa, pode ser verificável em obras que, em certa medida, dão continuidade ao neo-realismo e ao romance tradicional, onde o fundamento formal se apoia no enredo e na construção de um simulacro (obviamente ficcional) do mundo real: era ainda uma questão de representação e de mimese. A segunda vertente, em que a forma romanesca beira a dissolução, é mais interessante como objeto de investigação, pois constituirá o paradigma do romance da década de 80. (BUENO [et al], 2007, p. 76).

Á exemplo de Bueno [et al] (2007) enveredamos pela porta entreaberta da dissolução do romance português dos anos 80 em diante. Nesta época, muitos romancistas, como José Cardoso Pires, Agustina Bessa-Luís, Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira, acompanham as modificações do gênero romanesco passando a experimentar formas e temas nos romances. A produção ficcional destes escritores está marcada por fatores que trazem à baila discussões a respeito dos valores humanos, propondo a renovação temática e a reflexão sobre o período de repressão visto a partir do tempo pós-colonial e de liberdade.

Com a queda da ditadura e passado o primeiro impacto da extinção do Regime, cria-se a necessidade de repensar o período ditatorial. Da mesma forma, com a descolonização, não há mais motivos para que se lute contra a censura, na época, oficialmente inexistente. Por sua

vez, a forma romanesca não basta para representar a sociedade distante da unicidade e da singularidade proposta pela ditadura. O que está em pauta é o contexto social fragmentário e contraditório, assim como o sujeito que nele atua. O redimensionamento do contexto sóciopolíticocultural português torna obsoleta a incidência daqueles temas no romance, pondo em dúvida a validade do próprio gênero narrativo, pois há um descompasso entre os conteúdos em pauta na cena sóciopolítica e intelectual lusitana e a forma romanesca tradicional.

Na tentativa de adaptação e mesmo de sobrevivência, a solução é a adequação do romance como gênero narrativo ao tempo social e literário em curso. Nesse sentido, Bueno afirma que: "aos poucos, desenha-se outro quadro para a ficção portuguesa contemporânea em que há fortes evidências de que a questão temática se projeta sobre o plano da forma (no caso, sobre o romance) que beira a sua dissolução." (BUENO [et al], 2007, p. 76, grifo da autora).

Passado o momento pós-revolução, o romance renova-se e apresenta-se como espaço de refração da sociedade e do sujeito, abandona a unicidade que lhe fora atribuída e adota uma característica fragmentária e desigual, a mesma que acompanha o sujeito na contemporaneidade. Para Carlos Reis:

> A corrupção, a erosão do tempo, a alienação e seus avatares numa sociedade em crise de valores, as novas vivências colectivas que a Revolução de abril veio permitir são, em conjugação com aquela tensão, [referindo-se à tensão entre Eros e Thanatos] alguns dos grandes sentidos coletivos por uma ficção claramente renovada nos últimos vinte anos. (REIS, C., 2006, p. 291).

Nesta medida, abandona-se a ênfase sobre a coletividade, outro aspecto presente nos romances neo-realistas, ao passo que as figuras da personagem e do narrador assumem maior visibilidade no romance. Por um lado, o gênero romanesco explora os dramas contemporâneos que acometem os sujeitos e, por outro, experimenta novas formas de contar a história por meio de narradores que, não raro, declaram-se como tal na tessitura narrativa, interrompem o texto afrontando as personagens ou mesmo, promovem o exercício de metaficção ao apresentarem-se como personagens, caso de alguns romances de Inês Pedrosa que analisaremos.

Além da configuração do gênero romanesco, adensa-se no romance português de então a tendência para a paródia de personalidades históricas e, através deste recurso, para a reflexão sobre o período da ditadura, graças ao estabelecimento de um jogo linguístico encarregado de articular aqueles fatores. É de salientar a incidência destas características nos romances de José Saramago, Lídia Jorge, António Lobo Antunes e Inês Pedrosa, sendo que a

ficção dos dois primeiros escritores converge em direção à escrita contemporânea e atinge seu ápice entre os anos 80 e 90, conforme Bueno [et al] (2007), época em que os dois últimos autores encetam sua escrita ficcional na literatura portuguesa. Operam ainda no romance português atual Patrícia Reis e Nuno Camarneiro, romancistas de expressão na contemporaneidade.

Frutifica a narrativa portuguesa de então onde prossegue a tendência à inovação temática e estrutural que, desde o Neo-Realismo vem passando por metamorfoses ao estruturar as bases das transformações que podemos verificar no romance português caracterizado pela heterogeneidade temática e formal. Além disso, é notável a inserção de diferentes gêneros narrativos na composição o romance atual. Da mesma forma, enfatizamos a incidência da paródia como recurso estilístico de crítica ao passado colonial. Por fim, não nos passa despercebido a ficcionalização de personalidades ou de acontecimentos históricos (re)contados nas narrativas.

Além destes aspectos, salientamos a agudização da tendência à exposição dos dramas das personagens, não mais às voltas com o passado e com a sociedade que as cerca, o que favorece a análise da *migração* e da *alteridade*, temas relevantes ao cenário sócioliterário formulado nos romances de Inês Pedrosa. Nesse sentido, Silva (2016) argumenta que:

> Essa desnacionalização que acontece na literatura contemporânea portuguesa, deixando de lado um romance autenticamente centrado sobre os temas nacionais e que demarcavam uma cultura e uma literatura voltada sobre si mesma oferece ao homem português, esse novo sujeito que se abre ao mundo e se torna cosmopolita, uma nova configuração ideológica. O afastamento dessa história de um passado, quer distante, quer próximo e a expansão de um horizonte dessa literatura demonstram esse sujeito que agora se dispõe a expandir-se identitariamente, percebendo também questões de alteridade e afastando-se do que as fronteiras territoriais e culturais impõem às sociedades e que de maneira singular se manifesta nas suas produções artísticas. (SILVA, 2016, p. 8).

Para Silva, a “novíssima” literatura portuguesa acena com a preocupação dos autores com uma exposição de temas além das questões que envolvem a nacionalidade, a sociedade e a cultura portuguesa. A autora observa uma tendência do sujeito português engendrado na trama narrativa para a vivência de dramas que não são mais os do sujeito português autóctone porque tendem ao cosmopolitismo das relações. Perseguindo essa proposta de “desnacionalização” do sujeito português, nas palavras de Silva (2016), é possível abordar temas como a *migração* e a *alteridade* no romance português contemporâneo, notadamente, nos romances de Inês Pedrosa.

2.2 Desdobramentos temáticos: *migração* e *alteridade*

Das características do romance português contemporâneo, chamamos atenção sobre terminologias, influências, transformações e características. Nestas abordagens, é de primeira grandeza a ênfase sobre os dramas existenciais das personagens na ficção romanesca do período em vigência, ainda que não seja novidade a excursão pelo íntimo dos sujeitos nas narrativas literárias, tão pouco a incidência dos processos migratórios pelos quais passam.

Atualmente os conflitos oriundos da miscigenação entre *migração* e *alteridade* assumem maior densidade porque resultam das vivências dos sujeitos participantes da sociedade que se apresenta, no romance, marcadamente caótica, em crise de valores, de crenças e de identidades, características típicas do estágio social em questão. Tais problemáticas acompanham os sujeitos que se encontram às voltas com sua própria intimidade.

Uma particularidade do panorama da literatura portuguesa atual é que as relações de *alteridade* afloram na constituição das personagens no romance, graças à abertura temática e formal impulsionada pela vertente atual da literatura portuguesa. A trama das relações *eu-com-outro* envolve uma tomada de consciência do sujeito português pós-colonial, através da revisão da identidade (trans)formada a partir dos movimentos migratórios que empreende, bem como, da intersecção das relações que estabelece com outros sujeitos migrantes. A exposição do cenário multicultural, pano de fundo no qual se movimentam as personagens favorece os movimentos de partidas e de chegadas. Neste sentido, reproduzimos o trecho em que Lima (2014) oferece um completo panorama sobre os trânsitos lusitanos na atualidade:

> Portugal viveu, nos últimos 40 anos, no quadro global acima referido, mudanças profundíssimas que suscitaram alterações ora conturbadas, ora paulatinas na sua cartografia social e identitária. Após quarenta anos de regime ditatorial fascizante e de mais de dez de guerra colonial, Portugal reaprende, a partir de 1974, a democracia política, inicia-se na cidadania participativa e reencontra-se, após uma saga imperial de cinco séculos que o levou a uma primeira experiência de globalização, com suas fronteiras medievais e com sua dimensão europeia de pequeno retângulo de terra bordejando o Atlântico. De centro de um império multicontinental, de cais de partida para o mundo, Portugal reassume-se como periferia, política e geograficamente em relação à Europa, à qual retorna finda sua era navegante, integrando-se no projeto económico e depois político da União Europeia, passando doravante a reconhecer-se também como cais de chegada. De país tradicionalmente ligado à diáspora e, nos século XIX e XX, à emigração para o novo e velho mundo, sendo ainda hoje o país da EU com mais percentagem de população emigrada (mais de 1/5 da população residente), Portugal passa também a percepcionar-se como país de acolhimento e de imigração, a qual hoje constitui (cerca de 5% da população residente). Logo nos anos 70, meio milhão de colonos regressaram subitamente à antiga metrópole. Depois, ainda no século XX, vagas de imigração proveniente das ex-colónias africanas começam a fazer-se sentir, muito especialmente vindas de Cabo Verde, Angola e Moçambique. Na viragem para o

> século XX, o Brasil, destino de milhões de portugueses durante séculos a fio, começa a fornecer uma imigração numerosa. Pela mesma altura, imigrantes provenientes do leste europeu – russos, ucranianos e moldavos, sobretudo – e também da longínqua China desaguam em Portugal em volumosas ondas imigratórias. (LIMA, 2014, p. 154 – 155).

A partir do excerto de Isabel Pires de Lima (2014), percebemos que, longe da ditadura e do cenário colonial, não é possível descrevermos um fluxo contínuo, tão pouco homogêneo, para a movimentação das gentes, ainda que possamos evidenciar certa inclinação do romance português contemporâneo para a abordagem das relações de *alteridade* entre os portugueses e os outrora colonizados, bem como, os fluxos migratórios entre Portugal e as ex-colônias.

No mesmo sentido, faz-se significativa a afirmação de Ana Paula Coutinho Mendes (2009). A teórica afirma que atualmente: "o universo da diáspora portuguesa no século XX, adentrando também já por este século adentro, representa um campo de estudo vastíssimo, com facetas e recônditos ainda inexplorados" (MENDES, 2009, p. 9). Nestes termos, a autora tece um panorama da cultura lusófona para falar das imbricações e ressignificações entre identidade, nacionalidade, diáspora e migrações no Portugal contemporâneo.

São elucidativos destes processos os romances de Inês Pedrosa em que as personagens portuguesas se deslocam para a África e para o Brasil, ao mesmo tempo em que interagem com sujeitos ingleses, iranianos e americanos em solo português, por exemplo. Da mesma forma, nas narrativas há um crescente fluxo de emigrados que se estabelecem em Portugal, seja na capital, Lisboa ou nas aldeias do interior do país.

Próxima à opinião de Isabel Pires de Lima é a de Magalhães (2002 *apud* REIS, 2006, p. 343) para quem se até aos anos 1980 quase não havia personagens de outras nacionalidades na ficção portuguesa, o romance português atual abre um precedente para a abordagem das relações dos sujeitos portugueses em movimento por distintos territórios, sobretudo, pelas ex-colônias. Que o comprove a produção literária dos autores Ana Teresa Pereira, Almeida Faria, João Tordo, Nuno Camarneiro e Afonso Cruz, por exemplo.

Nestas interações, Magalhães (2002, *apud* REIS, 2006, p. 340) chama atenção para a quase nulidade de abordagens sobre as relações de *alteridade* nas narrativas elaboradas por autores portugueses até o final do século XX, o que pode ser explicado em decorrência dos preconceitos fomentados pela pretensa superioridade europeia que os portugueses nutrem desde o período das expansões.

Reflexão semelhante a de Lourenço (2001), para quem prevalece a tentativa frustrada de eternizar o tempo português fixado nas conquistas de outrora:

> Sem diálogo e sem confronto com as ilhas que sempre nos cercaram – a começar pela mais próxima – o nosso paraíso cultural *new look* não é mais do que a versão falsamente universalista e cosmopolita daquele tempo português que, durante séculos, nos separou de nós mesmos por nos ter separado do mundo em que começámos a estar primeiro que outros europeus. (LOURENÇO, 2001, p. 21, grifo do autor).

Para Magalhães, tal atitude apontada por Lourenço ainda prevalece nos dias atuais e apresenta-se sobremaneira em relação aos habitantes das ex-colônias. Uma nebulosa herança que se estende desde o século XVII e atravessa o século XX.

Na ausência de uma tendência da literatura para a ênfase nas relações de *alteridade*, quando essa aparece nas narrativas, o sujeito português está empenhado em incorporar o *outro* a si mesmo, ignorando a *alteridade* dos indivíduos enquanto *outro* absoluto. Segundo Magalhães, o sujeito ficcionalizado tende a assemelhar o *outro* a si mesmo, num processo de subjetivação que destroça a *alteridade* do próximo ao desconsiderar os traços identitários, étnicos e culturais que o tornam diferente de si.

Neste sentido, apreendemos do pensamento Lima (2014) e de Magalhães (2002 *apud* REIS, 2006) que, na contemporaneidade, os movimentos migratórios estão presentes no cotidiano e no imaginário dos sujeitos. No entanto, conforme Lourenço (2001), o sujeito pós-colonial carrega de tempos pretéritos e menos imprecisos a herança de povo conquistador que lhe fora atribuída. No presente, quando esse lugar de prestígio passa a ser questionado, (con)funde-se com a discussão sobre a identidade portuguesa que, ao longo dos tempos, ao invés de promover a mistura entre culturas distintas tende ao apagamento da cultura do *outro*.

Todavia, encontramos uma exceção na ficção portuguesa de então representada pelos romances de Inês Pedrosa. Além da predominância das características estéticas e literárias que, até o presente momento, pautam a literatura portuguesa do presente, quais sejam: a fragmentação do romance, o lugar assumido pela figura do narrador, a ênfase na subjetividade das personagens, a paródia de personalidades históricas e uma tendência a repensar o passado por meio das estratégias discursivas presentes no romance da atualidade - percebemos que, até o momento, as obras de sua autoria abordam as temáticas da *migração* e da *alteridade*. No cerne de nossas investigações, nos dispomos a explorar tais aspectos na análise da fortuna literária da escritora portuguesa representada pelos romances **A instrução dos amantes** (1992), **Nas tuas mãos** (1997), **Fazes-me falta** (2002), **A eternidade e o desejo** (2007), **Os íntimos** (2010b), **Dentro de ti ver o mar** (2012) e **Desamparo** (2015).

De imediato, constatamos que em **A eternidade e o desejo**, **Os íntimos** e **Desamparo** a autora descentra a figura do sujeito português curvado sobre si, deslocando-o de seu

convencional protagonismo sobre o *outro*. Nas narrativas citadas isso ocorre porque as personagens lusitanas são sujeitos em deslocamento para outros países, notadamente para o Brasil. De outro modo, as narrativas discutem a imigração e o retorno dos portugueses para a terra natal.

Longe de serem os colonizadores de outrora, os sujeitos portugueses estabelecem relações de *alteridade* com o *outro* que, por sua vez, não é mais o cativo, o colonizado; e sim, ergue-se como portador de uma *alteridade* absoluta. Trata-se de um processo de inversão na *relação eu-com-outro*. Se antes o português colonizador ignorava a *alteridade* do *outro* representado pelos colonos, procurando solapar os traços que os tornavam diferentes, na tentativa de incorporá-los a si; nos romances de Pedrosa o descentramento do sujeito português e europeizado de seu lugar de protagonismo o torna o *outro* do *eu* estrangeiro, o que leva o sujeito português a repensar sua própria *alteridade*.

Na articulação narrativa da ficcionista, a presença de estratégias discursivas para constituição dos dramas vividos pelas personagens chama atenção sobre o processo de descolonização e de abertura democrática de Portugal. O mesmo favoreceu a reabertura do debate sobre a identidade dos portugueses que se viram privados de seu lugar de colonizador.

A nova disposição acenou com a necessidade de realocar a figura do português que, para Boaventura de Sousa Santos (2006), continua a figurar na semiperiferia do sistema capitalista mundial. Por sua vez, a literatura, por meio do romance, acolheu a discussão em torno do novo papel assumido pelos portugueses na contemporaneidade, inclusive enquanto indivíduos submetidos aos processos migratórios.

2.3 Inês Pedrosa: a gênese de uma escritora

As obras dos escritores José Cardoso Pires, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Agustina Bessa-Luis, Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira entre outros, influenciaram as primeiras experiências literárias de Inês Pedrosa (1962): mulher, portuguesa, escritora, tradutora, romancista, ensaísta, e cronista.

A respeito do livro de crônicas **Crónica feminina** (2005), a pesquisadora Ângela Maria Rodrigues Laguardia (2014) enfatiza que: “Inês Pedrosa demonstra a escrita comprometida da cronista consciente da importância do ‘espaço’ que o gênero sugere ‘como exercício de intervenção social, como forma de poder cívico’ e instrumento de mudança.” (LAGUARDIA, 2014, p. 335, grifos da autora). A teórica se refere ao gênero textual crônica e

à contribuição de Inês Pedrosa para a disseminação deste tipo de texto junto à literatura portuguesa.

Além dos apontamentos da pesquisadora, chamamos atenção para a influência que Inês Pedrosa guarda das escritoras que a antecederam e das quais herdou o espírito de emancipação da mulher lusitana. Pedrosa não esconde sua admiração por personalidades ícones da emancipação feminina, entre as quais estão as escritoras Virgínia Woolf, Simone de Beauvoir, Sophia de Mello Breyner Andresen, Agustina Bessa-Luís, a fadista Amália Rodrigues e a pianista Maria João Pires, mulheres cuja trajetória a autora compilou em **XX mulheres para o século XX** (2000).

A tendência para tratar do feminino, característica presente em suas narrativas sejam elas crônicas, contos ou romances, não passou despercebida por Deolinda M. Adão (2013), que explora a literatura da autora coimbrã empenhada em tecer um perfil da mulher portuguesa na contemporaneidade por meio de seus romances.

Segundo Laguardia (2014), o fascínio de Inês Pedrosa pela literatura resultou na escrita das histórias infantis **Mais ninguém tem** (1991), com ilustrações de Jorge Colombo, **A Menina que roubava gargalhadas** (2002) e **O milagre do cão azul** (2004), com ilustrações de Danuta Wojciechowska, e mesmo do romance de adolescentes **A instrução dos amantes** (1992), o primeiro romance da carreira da escritora. Este último representa o passaporte da ficcionista para o efetivo ingresso na literatura portuguesa contemporânea. Aliás, o romance de 1992 assinala não só o ingresso de Inês Pedrosa na literatura portuguesa através do romance, mas também a mediação entre a primeira obra infantil de sua carreira e um texto que, em aparência, lembra-nos as narrativas infanto-juvenis.

Apesar da opinião de Rui Ochoa que, falava de uma "falhada tentativa de romance adolescente" (OCHOA, **Expresso**, 1997) dizemos "em aparência", porque ao longo d'**A instrução dos amantes**, cuja ação principal é o enterro da personagem Mariana, chama atenção não só o enigma que atravessa a história: o mistério que ronda as circunstâncias da morte da menina, mas também uma espécie de "educação sentimental"[34] das personagens envolvidas na trama textual, conforme observou Lídia Jorge em 1997. Por ocasião da estreia de **Nas tuas mãos** (1997), a autora diz que, ao lado d'**A instrução dos amantes**:

> Ambos os livros se submetem a um projecto que se inscreve no que poderemos designar por uma espécie de Educação Sentimental, não tão longe do sentido romântico do termo quanto se pode imaginar. Naturalmente que, na era do telefone e do correio electrónico, a Inês não prescreve imposições de disciplina amorosa. Educação Sentimental no sentido em que os comportamentos que descreve através

[34] Expressão adotada da obra **A educação sentimental** (1870), de Gustave Flaubert.

> das personagens confluem para demonstrar que pode haver resistências, fidelidades e actos passionais salvadores, e que o sentimento pode ser vivido como uma competência ao serviço da harmonia, o que não é equivalente ao significado simples de felicidade. (JORGE, **Jornal de Letras**,1997).

Compartilhamos parcialmente a opinião da escritora. Entendemos que a efetiva "educação sentimental" se dá n'**A instrução dos amantes** mais do que em **Nas tuas mãos** – livro pelo qual recebeu o "Prêmio Máxima de Literatura" - que, para nós corresponde à maior idade da escrita de Inês Pedrosa.

N'**A instrução dos amantes** conhecemos: Cláudia, Teresa, Isabel, Mariana, Alexandra, as gêmeas Luísa e Laura, Ricardo, João, Radar, Linhos, Filipe e Dinis. As personagens revelam seus pequenos dramas individuais que, ao final, compõem o enredo. Além da morte de Mariana, o texto narra a trajetória do grupo de adolescentes portugueses habitantes do Portugal governado pelo Regime do Estado Novo, ainda que este evento não seja o conteúdo predominante no livro. Porém, apesar da liberdade com que os adolescentes se movimentam no bairro onde moram, o contexto político é chamado a compor o cenário: "Oh minha senhora, Deus nos valha, anda aí uma revolução! Os homens estavam agorinha mesmo a dizer ali na rádio que as Forças Armadas estão a acabar com o regime!" (PEDROSA, 2006, p. 29).

A obra conduz o leitor pelo cotidiano do grupo de adolescentes cuja única diversão é proporcionada pelos pequenos delitos que cometem: o namoro às escondidas, as brincadeiras no cemitério, os roubos de combustível dos carros: "roubar gasolina era a missa de sexta-feira à noite. Tinha um lado prático – salvá-los do inferno da imobilidade, e um lado metafísico – uni-los pelos laços da cumplicidade." (PEDROSA, 2006, p. 43). Só o funeral de Mariana e os sobressaltos da paixão parecem agitar as existências juvenis:

> Só os novos, liderados pelo namorado de Cláudia, faziam a devida vénia à defunta: 'Ela matou-se porque quis', disseram. Ela tinha ousado enfrentar a morte, e isso lhes bastava. Era por isso que estavam todos ali, aperaltadíssimos. Os rapazes puseram gravatas e pentearam os cabelos. As meninas prenderam com ganchos as franjas enormes e rezaram convictamente as orações esquecidas. Até Luísa e Laura, as gémeas escandalosas, apareceram com saias pelos joelhos e olheiras de martírio. Como os grandes santos e os grandes criminosos, eles preferiam as vaidades profundas às verdades aparentes. (PEDROSA, 2006, p. 10, grifo da autora).

Não por acaso **A instrução dos amantes** carrega este título. Ao longo do texto, o narrador revela uma redoma de amores em florescimento. As personagens são apresentadas uma a uma na vivência desta "educação sentimental" que atravessa brincadeiras, brigas, mágoas, ciúmes entre os adolescentes, laboratório de experiências sentimentais para toda a

vida: “Às vezes cresce-se para trás, para o sítio onde se guarda a infância, iluminada pelas luzes trémulas das experiências que depois vieram.” (PEDROSA, 2006, p. 26). O leitor é capturado pela diegese na medida em que acompanha os conflitos e os sobressaltos dos amores de que padecem as personagens.

A disposição de amores compõe a trama e justifica o título atribuído ao romance de estreia de Inês Pedrosa. Teresa amava João, que amava Cláudia. Ricardo amava Cláudia que amava Dinis. Este último não fazia parte do grupo, mas os acompanhava por intermédio da irmã, Isabel, que era parte do bando. Luísa e Laura “as gémeas escandalosas” (PEDROSA, 2006, p. 10) dormiam juntas e juntas dividiam o amor dos rapazes. A escrita do romance remete ao poema “Quadrilha” (1930), de Carlos Drummond de Andrade.

O grupo de adolescentes que moram no mesmo bairro, descobrem o amor, as intrigas e toda sorte das relações para as quais se entregam com o despudor próprio da juventude: um abismo que ultrapassam sem nenhuma proteção: “eles não tinham senão a sabedoria pura dos afectos brutos.” (PEDROSA, 2006, p. 10).

Pelo caminho desfrutam das sensações que não titubeiam em experimentar: o amor de Cláudia que cresce na medida do descompromisso de Dinis: “Cláudia trazia os ânimos desprevenidos, e deu-lhe para entontecer por Dinis no funeral de Mariana” (PEDROSA, 2006, p. 9); a submissão de Isabel ao machismo de Filipe:

> Filipe sussurrava agora meiguices pueris ao ouvido de Isabel. Beijava-a muito e com muito aparato, como sempre que os outros estavam por perto. Isabel fechava os olhos e encolhia-se-lhe nos braços para fingir que estavam sozinhos e que ele continuaria a ser assim extremoso se não houvesse ali mais ninguém. (PEDROSA, 2006, p. 22).

E ainda a brincadeira no cemitério que redunda nos amores interditos entre os adolescentes: “Neste instante, Teresa é Isabel, recebendo o beijo de João da boca de Filipe. Mas não é João nem Filipe nem sequer Radar quem agora a descobre. ‘Este fantasma chama-se Teresa!’” (PEDROSA, 2006, p. 23, grifos da autora).

N’**A instrução dos amantes**, a narrativa alinha-se por intermédio do narrador onisciente que vasculha o íntimo das personagens, de modo que ao leitor é dado adentrar nas consciências juvenis e acompanhar cada sobressalto dos adolescentes. É o mesmo narrador que indica a passagem do tempo e descreve a seguinte imagem evocada ao final do texto: “sentada no café onde há dez anos Teresa se encontrava com Ana Carolina, Cláudia folheia uma revista e sorri. Na mesa ao lado, uma mulher de meia-idade conta a história de um bando de jovens desfeito por causa de uma paixão.” (PEDROSA, 2006, p. 162).

Para além da passagem do tempo expressa pelo trabalho do narrador, a presença de diários e cartas, gêneros confessionais por excelência, manipulados pelas personagens Cláudia, Teresa, João e Isabel aparecem como primeiro indício de uma característica constante nos romances posteriores de Inês Pedrosa.

O término do Regime e os fatos cotidianos se misturam na manipulação temporal do narrador: "mas a partir daquele 25 de Abril a mãe não voltou a fazer 'chiu!'. Agora ela também resingava, alto e bom som, que o ministro X era um parvo e que o secretário de Estado Y ficava ridículo com aquele capachinho na cabeça" (PEDROSA, 2006, p. 30). Identificamos a atitude da mãe de Dinis que não precisava mais pedir silêncio ao filho, bem como, a referência aos graduados X e Y, sem a identificação dos nomes, como uma referência às figuras públicas do Estado Novo e da censura que o Regime representou.

A ultrapassagem do período das fardas e das guerras das colônias está presente no cenário de **Nas tuas mãos** e afeta diretamente a família de Jenny. Da mesma forma, o diário de Cláudia que esconde os medos da menina encontra correspondência no diário da matriarca, em que a desolação de seus dias está registrada. As cartas de amor que Isabel escreve encontram as cartas de Natália endereçadas à Jenny. Mas do que isto, a paixão de Isabel por Cláudia faz lembrar a união homoerótica entre Jenny, Tó Zé e Pedro. Da mesma forma, o espírito de união presente em **A instrução dos amantes** volta a aparecer entre as personagens de **Fazes-me falta** e **Os íntimos**.

No romance em questão, o término do Regime está representado na composição da personagem Murinelo, cuja demência é motivo de chacota entre os jovens no presente da narrativa. A personagem é figura misteriosa para o grupo de amigos, porque eles não sabem ao certo sua origem. Tudo o que se conhece de sua caracterização é que ele é um velho maltrapilho que corre as ruas a desferir versos poéticos e que vive trancado no casarão que habitava há anos. Nessas circunstâncias, encontra-o Cláudia:

> Murinelo tinha um guarda-roupa prodigioso; em tempos, dizia-se, tinha feito fortuna e fama a alugar fatos para teatro. Mas isso tinha sido há muitos anos, ainda ela não era nascida. Contava-se que fechara as portas no dia em que soube que o filho tinha morrido na guerra, e depois enlouquecera. [...] As máscaras de Murinelo eram deslumbrantes mas cheiravam a naftalina e a chichi de gato, como ele. Além disso, pareciam ter pelo menos dez séculos de pó em cima. Mas aquela farda verde estava impecavelmente limpa. Os galões dourados cintilavam-lhe sobre os ombros. Cláudia ficou fascinada a olhar para a figura quase loira que marchava sobre um par de botas reluzentes. (PEDROSA, 2006, p. 33).

O contraste entre a decrepitude das fantasias e a polidez da farda evidencia o apreço de Murinelo pelo Regime, bem como chama atenção do leitor para o presente da narrativa em que se dá no crepúsculo da ditadura.

Todavia, a presença de Murinelo conota outra leitura possível quando ficamos sabendo que Mariana não caiu por suicídio ou descuido daquela janela próxima do local onde estava reunido o grupo de amigos: "Estavam todos no patamar do 45 – A quando se ouviu aquele baque seco" (PEDROSA, 2006, p. 11). A secreta paixão do ancião pela menina resultou na morte de Mariana.

Ao conceder o protagonismo às personagens adolescentes colocando o amor e as relações intersubjetivas como temas centrais no romance de estreia, Inês Pedrosa acena com a diversidade de sua literatura que inicia com da feitura da obra infantil, passa pela confecção do romance e, a partir daí, frutifica em número e diversidade textual porque multiplicada em livros de contos, crônicas, antologias, novelas fotográficas e romances, caso daquelas obras que sucedem **A instrução dos amantes**.

Por um lado, o que o livro problematiza é o amor, o desespero de amar e a passagem inevitável do tempo, as memórias de outros tempos e dos amores que nele ficaram perdidos. Há uma menção à memória e à passagem do tempo por meio de uma figura disforme que espia as brincadeiras dos jovens à noite, no cemitério:

> Mas, reparando melhor, ao fundo do sonho havia o cemitério, e um ser, lá muito ao longe, agarrado a uma enorme pedra tumular em forma de ursinho de peluche. Não se percebia se aquela figura parda metida numa placa de plástico era homem ou mulher. O ser permanecia imóvel e curvo como um fantoche esquecido sobre o tempo, e olhava. (PEDROSA, 2006, p. 19).

Ao longo da narrativa, essa é a única vez em que aquilo que identificamos como a personificação do tempo é referenciada e descrita. Entendemos o lugar de distanciamento de onde observa essa estranha criatura como o futuro que aguarda as personagens juvenis, prenúncio da passagem da juventude para o ingresso da vida adulta. De outra forma, a recuperação da adolescência perdida por meio da narrativa alia-se à tentativa de reconciliação com o passado que constitui as personagens através do caudal de recordações que trazem consigo.

Por outro lado, outro olhar sobre a obra nos conduz a pensar no drama de Mariana que foi abusada sexualmente por Murinelo: "sofreu a infância com a terrível maturidade de um adolescente e decifrou a adolescência com a impiedosa infantilidade de um adulto." (PEDROSA, 2006, p. 11). Ao lado da menção à liberdade sexual das mulheres, através do

relacionamento dúbio entre as irmãs Luísa e Laura “as gêmeas escandalosas”, a situação enfatiza o empenho de Inês Pedrosa em chamar atenção para os estigmas que teimam em cercar as mulheres ainda no contemporâneo:

> Luísa e Laura apaixonavam-se pelos mesmos homens. Aliás, o que as apaixonava era o espetáculo da paixão, e não o homem. Dormiam juntas numa cama larga debruada a laços cor-de-rosa, e entretinham-se a comparar as qualidades dos seus muitos pretendentes, antes de adormecerem. Adormeciam abraçadas desde a nascença. [...] Não gostava de raparigas. Apreciavam os rapazes, desde que se apresentassem aos pares e estivessem dispostos a pagar-lhes os beijos. (PEDROSA, 2006, p. 52).

Ainda sobre a emancipação feminina, no trecho que segue, capturamos a reflexão expressa pela voz do narrador que, ao dissertar sobre a personagem Cláudia fala, sobretudo, da libertação das mulheres:

> Não se imagina como seria a vida sem esta imensa presunção feminina. As mulheres fogem dos homens equilibrados como se de uma doença permanente se tratasse. Elogiam-nos e invejam-nos ostensivamente nas outras, com a mansa maldade de que só elas são capazes. A mesma maldade leve, divina, caridosa, que louva e promove as diminuições das desfavorecidas da sorte ou da beleza, para melhor as preservar e dominar. As mulheres gabam a felicidade alheia com o sorriso terrível dos deuses a quem todos os sacrifícios são devidos porque muito sofreram, e buscam em cada homem um pretexto da imolação que conduz à glória. É por isso que não lhe interessam os poucos homens lúcidos que ainda resistem; a perspectiva da pura partilha traz um cheiro a anestesia que lhes põe os nervos em pé, em alerta de loucura. Dispõem-se a morrer grandiosamente pelo maior miserável, desde que ele não se arrogue canduras de merecedor; quando correspondidas , elas bocejam, ameigam-se, fingem-se meninas e esfumam-se entre os dedos deles. As mulheres nunca foram meninas, para mal dos rapazes. (PEDROSA, 2006, p. 131).

Podemos dizer que **A instrução dos amantes** é, antes de tudo, um exercício de amor e de autoconhecimento. Espécie de “educação sentimental” do grupo de amigos, conforme assinalou Lídia Jorge, e ensaio literário da escritora. O romance contém muitos dos temas que persistem de diferentes formas ao longo de sua literatura. Na obra, esboçam-se algumas das características que permanecem nos textos posteriores, entre elas: a ênfase na subjetividade das personagens, a reflexão sobre a emancipação das mulheres, a referência ao período da ditadura salazarista, a mistura de diferentes gêneros textuais e a presença de narradores oniscientes que irrompem a narrativa, a morte, a solidão, as relações homoafetivas, o término do Regime, as personagens que dominam a narrativa através da escrita de diários e cartas, entre outras.

Ao conceder o protagonismo às mulheres, Pedrosa destaca o espaço reservado às personagens femininas em suas obras, conforme observou Adão (2013) bem como, corrobora

o lugar de destaque que vêm conquistando na literatura portuguesa contemporânea, seja como autoras ou como personagens, de acordo com Bueno [et al] (2007).

A partir da publicação do livro infantil de 1991, Inês Pedrosa vem consolidando-se como ficcionista e conjuga sua versátil literatura, distribuída pela escrita de contos, crônicas e romances, com a intensa carreira jornalística. Além da literatura infantil, nas últimas décadas a autora dedica-se à produção de romances[35]: **A instrução dos amantes** (1992), **Nas tuas mãos** (1997), **Fazes-me falta** (2002), **A eternidade e o desejo** (2007), **Os íntimos** (2010b), **Dentro de ti ver o mar** (2012) e **Desamparo** (2015), sendo todos impressos pelas Publicações Dom Quixote. Sua experiência com a palavra escrita se estende também à atuação em vários jornais portugueses, entre eles:

> *O Jornal*, atual revista *Visão*, onde estreou como jornalista, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, *O Independente*, *Expresso*, em que manteve sua coluna "Crónica Feminina" até 2011. Desde essa data, é cronista do semanário *Sol*, onde mantém a coluna 'Fora de Órbita'. Entre as revistas destacam-se: *Ler*, *Única* (publicação vinculada ao jornal *Expresso*) e *Marie Claire*, na qual foi diretora e tradutora, entre 1993 e 1996 (CUNHA, 2013, p. 30 – 31, grifos da autora).

A escrita de Inês Pedrosa distribuída entre vários gêneros textuais, e sua atuação em diversas atividades intelectuais, tanto em Portugal como em outros países, está aliada ao crescente número de trabalhos críticos e acadêmicos em torno de sua produção intelectual contribuindo para consolidar a escritora coimbrã como expoente da ficção portuguesa da atualidade.

2.4 Os romances de Inês Pedrosa

Quanto aos demais romances elaborados pela autora, verificamos a presença da diversidade de gêneros textuais na composição das narrativas. De igual maneira, é saliente a variedade temática que, em distintos pontos de vista, aborda a ditadura salazarista, o momento pós-revolução, o protagonismo das mulheres na sociedade contemporânea, as relações afetivas e as vicissitudes que acompanham os sujeitos na atualidade, características da "novíssima" literatura portuguesa, conforme Silva (2016). Tais eventos são contados a partir

[35] Ainda que não seja nossa intenção menosprezar a produção infantil, os livros de contos, as crônicas e as peças teatrais em coautoria, preferimos a leitura sobre os romances de Inês Pedrosa ao observar a recorrência dos temas da *migração* e da *alteridade* na elaboração das personagens que habitam o universo ficcional. Além disso, observamos que o gênero romanesco é objeto das transformações pelas quais vem passando a literatura portuguesa da atualidade, o que, ao lado da recorrência daqueles temas ficcionalizados pela escritora, torna seus romances expoentes da literatura de então.

das experiências das personagens, sejam elas protagonistas ou não. Notamos esta recorrência primeiramente em **Nas tuas mãos** (1997) e em **Os íntimos** (2010b). A partir das leituras dos romances, observamos que elas se mantêm vivas ao longo da produção da ficcionista que já soma quase duas décadas de confecção literária.

Embora houvesse publicado **A instrução dos amantes** em 1992, o romance de 1997 consolida-se como um dos principais na literatura da autora, assinalando a maturidade de sua escrita literária. No mesmo ano, Fernando Venâncio escreve à **Revista Ler** que Inês Pedrosa em sua "endiabrada sabedoria", dá-nos a ler:

> Não apenas um, mas três livros, encetaremos por um "diário", derivaremos para um "álbum" (poético? de testemunhos de amigos?), desembocaremos num conjunto de "cartas". Três intervenientes se nos anunciam: certa Jenny, certa Camila, certa Natália Algo perplexos, com a desconfiança e a curiosidade na ponta da cadeira, lança-mo-nos ao livro. Ainda não o sabemos, mas vai, muito rapidamente, ser difícil arrancar-se-nos daí. Não andava previsto escrever alguém entre nós uma história assim. (VENÂNCIO, **Ler**, 1997).

Em **Nas tuas mãos**, o enredo atravessa o século XX. Abrange desde os desdobramentos do Regime ditatorial e o momento posterior à Revolução de abril até os anos 90. A cronologia apresenta as histórias de três mulheres da mesma família: Jenny, Camila e Natália. Personagens femininas nas quais a ditadura produziu cicatrizes, tais como: a derrocada financeira de Jenny, a tortura que Camila sofrera quando capturada pela PIDE e as memórias que Natália busca resgatar do pai africano, morto nos conflitos de ultramar.

A narrativa está dividia em três partes: "O diário de Jenny" (PEDROSA, 2011, p. 9), "O álbum de Camila" (PEDROSA, 2011, p. 87) e "As cartas de Natália" (PEDROSA, 2011, p. 135). O romance é formado pela tripla divisão assinalada por distintas formas narrativas. Cada um dos subtítulos contém dez capítulos em que as personagens autoras apresentam domínio sobre os diferentes gêneros textuais, através dos quais entendemos a passagem do tempo.

O diário, gênero confessional que já houvera aparecido em **A instrução dos amantes**, é escrito por Jenny. A protagonista em idade avançada relembra a juventude, a maturidade e o relacionamento que manteve com Tó Zé e Pedro nas confissões endereçadas à neta, Natália. Os registros de outros tempos datam dos anos 1930, o período de namoro e casamento: "Fizeste o resto da viagem conosco, neste Verão de 1935." (PEDROSA, 2011, p. 12), chegando ao presente da narrativa, nos anos 90: "Quando, na Primavera de 1988, tu morreste, António, e o Pedro partiu, os teus passos nervosos faziam estalar as folhas caídas." (PEDROSA, 2011, p. 61).

A escrita do diário avança na velocidade com que a protagonista envelhece e encontra correspondência nas cartas de Natália, todas endereçadas à "Querida Jenny"[36]. As epístolas obedecem à cronologia linear, contém local e data e são redigidas durante dez anos. A primeira é escrita em: "Lisboa, 21 de maio de 1984" (PEDROSA, 2011, p. 137), e a última em: "Lisboa, 15 de outubro de 1994" (PEDROSA, 2011, p 199).

Neste período, Natália confessa à avó os medos da juventude atravessada em conflito com a mãe, Camila: "Critico-a muito, sim, e é verdade que quase tudo nela me irrita, mas tenho sobretudo um medo pânico de não lhe conseguir chegar aos calcanhares." (PEDROSA, 2011, p. 138) e pela desolação que lhe ficou do ingresso na visa adulta: "Querida Jenny, como é que se mantém uma coleção de amigos polida e lustrosa uma vida inteira?" (PEDROSA, 2011, p. 143).

Entre o diário da avó e as cartas da neta, encontramos o álbum de Camila, filha adotiva de Jenny e mãe de Natália. As fotografias são descritas por Camila e correspondem à idade da fotógrafa, com cinquenta e três anos no presente da narrativa. A primeira traz o título: "Danielle verão de 1941" (PEDROSA, 2011, p. 89). É o registro pictórico da mãe biológica da personagem: "Ela é, neste álbum pessoal, a única imagem que não foi criada por mim." (PEDROSA, 2011, p. 91). A última corresponde à própria imagem da mulher que escreve sob o título: "Autorretrato março de 1994" (PEDROSA, 2011, p. 132). Cada fotografia corresponde a uma época de sua vida marcada pela militância contra a repressão da ditadura, pelas amizades que lhe ficaram pelo caminho, pela paixão por Xavier, o guerrilheiro africano, pai de Natália, e pelo emprego no jornal.

A especificação das datas em **Nas tuas mãos** é estratégia utilizada por Inês Pedrosa para aproximar três tempos distintos que compõe a anacronia temporal, conforme teoriza Gérard Genette (1995): o tempo da narrativa - em que se passa o enredo -; o tempo da história - que podemos chamar de tempo real -, e o tempo da leitura – o momento vivido pelo leitor -. Para o estudioso que dedica parte de seu estudo sobre **O discurso da narrativa** (1995) à análise das categorias temporais, as três expressões constituem o jogo temporal presente nas narrativas, permitindo maior ou menor aproximação do texto literário com a história e com a realidade do leitor. A narrativa abriga estas temporalidades distintas sendo que:

> A localização e a medida dessas *anacronias* narrativas (como chamarei aqui as diferentes formas de dissonância entre a ordem da história e a da narrativa) postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de

[36] A expressão está no início de cada uma das dez cartas que correspondes ás páginas: 137, 143, 149, 155, 163, 169, 175, 181, 189 e 199, no romance de 2011.

> perfeita concordância temporal entre narrativa e história. Tal estado de referência é mais hipotético do que real. (GENETTE, 1995, p. 34, grifo do autor).

Em **Nas tuas mãos**, a anacronia temporal composta pelos diferentes estilos textuais encontra o tempo real, ou histórico nas alusões ao Regime e à desilusão das personagens habitantes da sociedade atual. Jenny vive trancada no casarão a delirar sobre as lembranças: "Sim, tenho a certeza de que estou a ficar louca outra vez. E sei que, desta vez, não recuperarei. Começo a ouvir vozes, e não consigo concentrar-me. O pânico toma conta de mim." (PEDROSA, 2011, p. 86).

Camila apega-se às fotografias como lenitivo para encarar os dias de maior solidão: "As fotografias provavam-me que a verdade se podia fixar para sempre. Depois o ato de fotografar tornou-se-me uma obsessão, quando a verdade deixou de existir para além da imobilidade das imagens." (PEDROSA, 2011, p. 90).

Por fim, Natália confessa à avó:

> Tenho muitas saudades suas, Jenny, Fazes-me falta. Nem sei se terei coragem de meter esta carta no correio. Escrevo-a apenas para calar esta saudade súbita. Passei metade da vida a ralhar consigo por reconstruir as pessoas à sua maneira e feitio e agora, veja lá, quero que me explique a fórmula mágica, preciso de saber como é que se faz para acreditar que as pessoas são aquilo que, no fundo, no fundo (porque, para nossa desgraça, para além de bons corações somos seres mui inteligentes) nós sabemos que elas não são. (PEDROSA, 2011, p. 147, grifo da autora).

Uma vez frustradas com a derrocada das relações no presente cada vez mais competitivo, a estirpe das mulheres de **Nas tuas mãos** apoia-se na escrita como maneira de sobreviver e aponta ao leitor o amor e a amizade *com* o *outro* como forma de sobrevivência.

Além de confirmar a tendência observada por Reis (2006), de repensar o passado recente de Portugal por meio da ficção, Inês Pedrosa experimenta nova forma e estrutura romanesca ao compor a narrativa, misturando gêneros textuais e aprofundando o que já havia esboçado n'**A instrução dos amantes**.

O jogo temporal não é uma novidade averiguada no romance português da atualidade, tampouco verificável apenas nas obras de Inês Pedrosa. Genette identifica esta característica em "todos os níveis da elaboração estética, incluindo esse nível plenamente 'literário' que é o da recitação épica ou da narração dramática." (GENETTE, 1995, p. 32, grifo do autor). A analogia, ou o anacronismo temporal - para utilizar as palavras do crítico literário - entre o tempo da narrativa, o tempo da história e o tempo do leitor que verificamos nos romances de Inês Pedrosa é uma das características de suas obras.

Os romances que sucedem a obra de 1997 aproximam o tempo da narrativa ao tempo do leitor, estabelecendo estreita relação entre as duas temporalidades. Aliada à abordagem dos temas presentes na vida contemporânea por meio da vivência das personagens, esta alternância temporal se repete em **Fazes-me falta** (2002), **A eternidade e o desejo** (2007), **Os íntimos** (2010b), **Dentro de ti ver o mar** (2012) e **Desamparo** (2015). Os romances falam diretamente àquele que lê porque tratam da vida contemporânea das personagens análoga a dos sujeitos na atualidade.

O tempo em que se dão as ações das personagens corre paralelo ao tempo da história que, por sua vez, se aproxima ao tempo do leitor. Nesta interpretação, ao atravessar o século XX, o enredo de **Nas tuas mãos** reaviva o passado da sociedade portuguesa, marcado pela ditadura e vivido por Jenny, ao mesmo tempo em que presentifica a vivência das personagens Camila e Natália.

Jenny é a personagem protagonista. Mantém um casamento de aparência com Tó Zé que, por sua vez, relaciona-se com o amante, Pedro. Os três moram na mesma casa e dividem a vida conjugal, desafiando o patriarcalismo da sociedade de então. Para escândalo de todos, na festa de casamento Jenny dispara: "no fim da festa, subimos as escadas os três, de mãos dadas, às gargalhadas. 'Não vais levar a noiva ao colo?', perguntou alguém, e tu respondeste: 'Não. A noiva é que nos leva aos dois pela mão.'" (PEDROSA, 2001, p. 17, grifos da autora).

Imersa nas lembranças, no presente da narrativa, Jenny habita uma dimensão apartada do presente vivido por Camila e Natália, ao travar diálogo com Tó Zé, já falecido quando da escrita do diário. Na medida em que narra os acontecimentos de sua vida, Jenny relembra o tempo em que a recessão provocada pelo Regime acometia mesmo os mais favorecidos.

Enquanto Tó Zé e Pedro embarcavam: "para mais uma das vossas incursões românticas pelos casinos de Portugal e Espanha" (PEDROSA, 2011, p. 26), a personagem declara que mantinha as despesas da casa com o trabalho clandestino que muito lhe custava manter em segredo: "um programa de correio sentimental na telefonia, *Cartas do coração por Maria da Felicidade*. Durou vinte anos e nunca te contei. Nem a ti nem a ninguém, nem sequer à Camila," (PEDROSA, 2011, p. 26, grifo da autora). Segundo justificativa de Jenny, essa foi: "a maneira de manter a Rosário conosco, quando todas as outras criadas já tinham partido, ou de conseguir um quilo de bifes. *Santa Madonna!*" (PEDROSA, 2011, p. 27, grifo da autora).

Jenny, Tó Zé e Pedro têm o patrimônio dilacerado e acabam na miséria. Depois do falecimento de Pedro, é a vez de Tó Zé. A protagonista é a única a resistir. Encerrada no

casarão que pertencera a sua família, ela sucumbe, num aparente e incessante delírio que termina por revelar a crítica à vida contemporânea:

> A morte do marido roubara-lhe a vontade de ser bela. Ela considerava a beleza uma consequência natural do ato de amar e desprezava profundamente todas as diligências conscientes daquilo a que chamava 'a ostentação feminina'. Fazia troça das mulheres que se maquilhavam 'como as duquesas tontas do século dezoito, que tinham inveja das rameiras', e a cirurgia estética parecia-lhe, exceto em casos de acidentes graves, uma afronta à beleza humana. Dizia que a arte se tornara abstrata à medida que os homens e as mulheres se confundiam, numa mesma linha de montagem de seres geométricos de rostos e corpos idênticos. Via Michael Jackson na televisão e suspirava: 'Até os negros, depois de séculos de combate pela dignidade da sua cor, se metem no detergente para ficarem iguais ao resto. Venham cá dizer-me que estou velha. Agora que inventaram a saúde para as pessoas poderem durar, já ninguém quer ser velho. E depois chamam-me louca'. (PEDROSA, 2011, p. 120, grifos da autora).

No desfiar da narrativa, a ditadura e suas consequências marcam o romance essencialmente feito de mulheres. Veja-se a personagem Camila, por exemplo. Através de suas fotografias sabe-se que a jornalista emigra para a África com a incumbência de retratar a Guerra Colonial para o jornal em que trabalha. No cenário africano, a personagem envolve-se com Xavier, guerrilheiro da FRELIMO, pai de Natália. Antes disso, a narrativa de **Nas tuas mãos** revela que Camila foi presa e torturada quando esteve refém da PIDE, durante o Regime. Ao narrar as agruras pelas quais teve que passar, a personagem recorda:

> Deixei de perceber o que eles diziam, tinha a certeza de que falavam em alemão e estávamos no meio de um campo de concentração coberto de gelo, e não valia a pena tentar dizer nada. O Carlos Bonito girava à minha volta com uma lâmpada que me encandeava, eu olhava para o chão e ele batia-me, a voz era cada vez mais suave, transportava-me ao tempo suspenso de nossa infância comum, e eu desatava a rir porque reparava que os pés dele estavam a alastrar e a cobrir-se de escamas, parecia um crocodilo a esforçar-se penosamente por andar como os homens, e as patas superiores começaram a tatear-me, a revistar-me o corpo todo, por fora e por dentro, na sofreguidão de me roubar qualquer coisa que eu não conseguia apanhar. O Carlos Bonito não tinha nenhuma verdade, por isso não existia. (PEDROSA, 2011, p. 91 - 92).

Paralelo ao registro da história, Camila repensa a si mesma através das fotografias: "Gosto muito desta mulher que olha para mim com serenidade, com uma câmera fotográfica na mão. Sou eu." (PEDROSA, 2011, p. 131).

Por sua vez Natália, a última das três mulheres, é arquiteta. Nascida no Portugal pós 25 de abril, só experimentou as restrições impostas pelo Regime através das histórias da avó e das fotografias capturadas pela mãe. Em carta à avó Jenny, confessa sua desilusão com os antigos amigos dos tempos de faculdade que, no presente da narrativa, revelam-se estranhos:

> Pensava que o nosso tempo íntimo ganharia sempre o tempo real – até porque, a bem dizer, o tempo real já não existe. Só uma ausência precipitada. Às vezes tenho medo de chegar aos trinta anos sem ter visto a minha imagem, uma vez que fosse, refletida no rio breve dos meus vinte anos. (PEDROSA, 2011, p. 143).

Na penúltima carta intitulada "Maputo, 21 de junho de 1994" (PEDROSA, 2011, p. 189), Natália segue para a capital de Moçambique com o pretexto de engajar-se num projeto de reconstrução de escolas bombardeadas. Na verdade, a neta de Jenny está em busca do pai que ela não conhece. De lá, escreve uma carta à avó já falecida:

> É para uma morta, a primeira carta que escrevo desta terra que esconde o cadáver do meu pai. [...] Foi por causa dele que aceitei imediatamente o convite para este projeto de cooperação que se dedica a reconstruir escolas bombardeadas. Bom, foi por causa de mim, também. O que afinal é o mesmo. (PEDROSA, 2011, p. 189).

Através das ações de Camila que emigra para a África e, posteriormente de Natália que refaz o percurso da mãe em terras africanas, Inês Pedrosa introduz o tema da *migração*. Na mistura de temporalidades em **Nas tuas mãos**, a formulação das personagens femininas assinala o papel social delegado à mulher em diferentes épocas. Cada uma das três personagens incorpora o retrato social da mulher lusitana. Jenny jamais abandona a origem aristocrática. Camila trabalha no jornal, mas é subjugada pelo chefe, de quem cumpre ordens. Natália é a profissional independente, mas solitária. Todas elas encontram na escrita lugar propício para refletir acerca de sua existência por meio de diários, cartas e fotografias.

O título da obra se justifica na própria escrita dos diários, das cartas e nas descrições dos registros fotográficos. Os textos passam pelas mãos de Jenny, de Camila e de Natália. **Nas tuas mãos** escreve-se de geração em geração, ao passo que descreve as três gerações das mulheres que o compõe.

Além disso, a obra apresenta um intertexto com **O segundo sexo**, de Simone de Beauvoir, **Um teto todo seu** e **As ondas**, ambas de Virgínia Woolf, corroborando o caráter crítico à sociedade patriarcal e à própria forma romanesca, posto que a estrutura textual do último texto oscile entre o romance e o poema.

O intertexto com a criação da escritora francesa dá-se com a personificação de Josefa Nascimento, amiga de Jenny, que desmantela a fragilidade e a submissão atribuída às mulheres, numa analogia à obra de Beauvoir.

Josefa Nascimento, alegoria à Simone de Beauvoir e Virgínia Woolf, escreve livros policiais com mensagens subversivas sob o pseudônimo de Joseph Birth. Suas histórias escritas sob os títulos: "'*Nas trevas do coração*' ou '*A noiva assassinada*'" (PEDROSA,

2011, p. 30, grifos da autora) contêm citações de: “D.H. Lawrence e Virgínia Woolf” (PEDROSA, 2011, p. 31) que passavam despercebidas pela censura. N’“O Diário de Jenny” ficamos sabendo que Josefa Nascimento:

> Era pródiga em ideias sonsas de revolução: organizava uns chás em prol da ‘Alegria da Maternidade’ onde falava de métodos de contracepção e explicava que a instrução e o trabalho exterior das mães desenvolvia extraordinariamente a inteligência dos filhos; criou uma espécie de associação informal de médicas e enfermeiras para valer aos concretos e quotidianos desesperos das mulheres. ‘Enfim,’ dizia, ‘divirto-me a tentar tornar o mundo um bocadinho menos enervante.’ (PEDROSA, 2011, p. 30, grifos da autora).

Os chás organizados por Josefa lembram-nos da série de palestras incitando a emancipação feminina que Virgínia Woolf proferiu às moças, em 1928, das quais originou-se **Um teto todo seu**. No mesmo sentido de crítica entendemos que a subversão da família tradicional acena com a nova configuração do núcleo familiar em nossos dias, na medida em que Jenny se relaciona com Tó Zé e Pedro, Camila é filha de um relacionamento de Pedro com a personagem Danielle que entregara a filha ao amante. Já Natália é fruto do relacionamento de Camila com Xavier que não chegou a conhecer a menina.

Entendemos **Nas tuas mãos** como um romance cujo predomínio é das personagens femininas. De outra parte, caracterizamos **Os íntimos** (2010b) como obra de protagonismo masculino por engendrar as personagens Afonso, Augusto, Guilherme, Pedro e Filipe. Dizemos que são vozes no masculino, concordando com o que diz crítica de Maria Conceição Cavaleiro (2010).

A ação principal do texto é o jantar entre o grupo de amigos numa noite chuvosa, em Lisboa. De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (2010), o grupo de amigos do século XXI nos lembra certa trupe de cavalheiros postados ao redor da Távola Redonda. Os jantares são marcados todos os meses, desde que Mariana, a filha de Afonso, falecera um ano após a morte de sua mãe, Leonor:

> Faria agora vinte e cinco anos, a Mariana. Caiu de uma ribanceira, na Escócia, nove meses depois da morte da mãe. [...] O hábito dos jantares mensais na tasca vem dessa época. Mês a mês, no dia da morte de Leonor. Ainda hoje os jantares são sempre no dia da morte de Leonor. (PEDROSA, 2010b, p. 20).

Em volta da mesa, o grupo delibera acerca das angústias, medos e preocupações, mas o que os une, sobremaneira, é a necessidade de não estar sozinhos[37]. **Os íntimos** é: “um

[37] Veja-se a resenha CUNHA, Tainara Quintana da. Sobre *Os íntimos* ou a necessidade de não estar sozinho. In.: **Revista Iluminart**, ano IV, nº 8, nov. 2012, p. 160 – 163.

romance redigido solitariamente em grupo, escrita passada de mão em mão" (DAL FARRA, 2010), posto que cada uma das personagens assume as rédeas da narrativa à sua maneira, confundido o leitor acostumado ao lento amadurecer das personagens nos romances convencionais. Os cinco amigos ligam-se pela cumplicidade que mantém entre si. Afonso apresenta-os ao leitor:

> O barulho das vozes dos amigos sossega-me. Não o que eles dizem. As vezes nem os ouço. Não é para nos ouvirmos que nos encontramos – apenas para estarmos juntos. Cada um de nós é uma trave mestra da casa que somos todos juntos. Augusto, Guilherme, Filipe, Pedro e eu. Bichos iguais a mim, familiares e contraditórios. (PEDROSA, 2010b, p. 18).

Na narrativa de 1997, Jenny é a protagonista, já no texto de 2010, Afonso toma para si o papel principal e coloca-se como autor ao escrever a si mesmo na trama narrativa. O protagonista desafia o leitor desde a primeira cena ao praticar aquilo que caracteriza como: "a ação heroica completa: agarrei num mergulho o corpo inerte, trouxe-o para a praia, fiz-lhe respiração boca a boca e assisti ao seu regresso à vida." (PEDROSA, 2010b, p. 9). Trata-se da descrição do salvamento de uma mulher que Afonso nos informa ter resgatado do mar. A personagem principal é um médico oncologista que zomba do leitor, assumindo o leme da narrativa em primeira pessoa, na medida em que se apresenta:

> Chamem-me vaidoso, se isso vos der prazer. O prazer de descobrir gente mais imprestável do que nós, isso que alimenta a literatura. Sou feito de papel e tinta, pelo menos neste momento em que os vossos olhos deslizam sobre esta página. [...] O conteúdo antes da forma. A moral da perna ao léu, correndo do fim da história para o seu início, poupando-vos a mariquice das entrelinhas. O caos em vez do corrimão do aforismo. Convém-vos? É-me indiferente o que vos convém, o modo como vos ensinaram a ler. Introdução, desenvolvimento, conclusão. Um enredo amorosamente bordado, capítulo a capítulo, com personagens espreguiçando-se sobre os lençóis da prosa, despindo-se da banalidade inaugural para nos desvendarem as suas almas repletas de cambiantes até ao clímax, de preferência trágico. A tragédia cai sempre bem, confere-nos umas sombras de sagacidade. (PEDROSA, 2010b, p. 13 - 14).

O leitor é provocado em sua capacidade de leitura desde a abertura do romance. Na primeira cena descrita, Afonso pratica uma ação heroica ao salvar uma mulher do afogamento, e, logo em seguida, frustra as expectativas daquele que lê acerca da construção do herói romântico, ao colocar-se como herói e vilão. Ao mesmo tempo, demonstra ter consciência do trabalho com a escrita. Assim, se o leitor espera um romance "amorosamente bordado, capítulo a capítulo", o protagonista adianta que tal leitura não será possível em **Os íntimos**, pois a sua intimidade com as palavras supera a perspicácia de quem se dispõe a ler:

“dou-me bem com as palavras, porque lhes conheço o antídoto: a música. Componho. Sei pôr a música na letra. É isso o que me invejam: a melodia.” (PEDROSA, 2010b, p. 16).

Atitude semelhante é a da personagem Pedro, autor dos diários, cuja escrita assinala a fuga da mãe que, desde a infância, lhe sufoca:

> Sou feito do carvão incandescente da escrita. Tudo o que sonho e não sou capaz de querer está nas páginas dos diários que comecei a escrever quando criança. Primeiro por obrigação; a minha mãe criticava com severidade a minha caligrafia e impôs-me uma hora diária de escrita. Esses primeiros diários eram dissimulados; escrevia aquilo que ela queria ler. A pouco e pouco aprendi a amparar-me às palavras, a suportar a desolação dos dias através delas. (PEDROSA, 2010b, p. 33).

Para disfarçar os amores frustrados e de sua aparente incapacidade de relacionamento com as mulheres, Pedro formula o “Manuscrito de Bárbara” (PEDROSA, 2010b, p. 97). Uma narrativa que a personagem elabora paralelo à narrativa principal de **Os íntimos**. No manuscrito, ou seja, no rascunho do que será uma narrativa, Pedro, o autor, delibera com a protagonista que ele próprio formulou:

> Esta fulaninha não me deixa, ri-se dos meus apontamentos tortuosos. Encosto-a no momento da sua desgraça, mas ela não quer recordá-lo assim. Afirma que o livro tem que encontrá-la no auge da sua vida, no instante em que faz amor com o Júlio.
> -Fazer amor já não se diz, Bárbara.
> -Quero lá saber. Chama-lhe o que quiseres, polígrafo, desde que me ponhas nos braços do gajo.
> -Polígrafo?
> -Sim, é o que és. Ou pensas que só porque se te meteu na cabeça essa mania tonta de compreender as mulheres já és um escritor? (PEDROSA, 2010b, p. 99).

Pedro é escritor, e isso não é por acaso. É o homem que observa mais do que fala. Talvez seja dele mesmo a voz que, transmutada em narrador, interrompe as falas dos amigos para se manifestar na narrativa. Seria ele o próprio escritor de **Os íntimos**? O romance dá indícios de que assim o é, na altura em que a melancolia de Pedro o faz soturno e observador em volta da mesa, na companhia dos amigos.

No mesmo sentido, a personagem Ana Lúcia, uma entre tantas amantes de Afonso, assume o papel de autora escrevendo uma carta ao protagonista, por ocasião da morte de sua filha: “Carta de Ana Lúcia” (PEDROSA, 2010b, p. 65). A narrativa principal de **Os íntimos** é igualmente interrompida pelo conto: “O desejo, lembras-te?” (PEDROSA, 2010b, p. 133), da mesma autora, e “Músculo involuntário, um conto de Orlanda Cohen” (PEDROSA, 2010b, p. 145). Este último, não por acaso trata da história algo surrealista de um coração desfeito em sangue em meio à neve, no campo de concentração nazista.

A saliente metanarratividade que permeia **Os íntimos** alinha-se àquela expressa em **Nas tuas mãos**. No romance protagonizado por Jenny, o enredo é composto por diários, cartas e fotografias. No texto em que Afonso é a personagem principal os contos, as cartas e o manuscrito de outro romance irrompem a narrativa.

Em **Os íntimos**, ainda que o protagonista seja do sexo masculino, salientamos a presença das mulheres que, mesmo sem estarem no papel principal, dominam a narrativa. Elas escrevem as cartas e os contos. Quando Afonso se propõe a escrever, o faz de maneira pretenciosa e contraditória, zombando do leitor. Pedro escreve o manuscrito que é dominado pela personagem Bárbara, em conflito com o próprio autor que sucumbe às vontades da protagonista. Mesmo seus diários são escritos para fugir à repressão da mãe.

Outra constante é que, à maneira da narrativa de 1997, no texto de 2010 o passado da personagem protagonista está ligado ao Regime. Com estas recorrências, percebemos que em **Os íntimos**, Inês Pedrosa volta a esboçar a abordagem sobre o tema da *migração* por meio do regresso e do retorno à Portugal dos que, um dia, foram para África.

Assim, quando o crítico literário Carlos Reis (2004, 2006) balizou a literatura portuguesa contemporânea com o marco diacrônico da Revolução de 25 de abril e com a transição do século XX para o XXI, a autora Inês Pedrosa já havia escrito três romances, uma antologia e dois livros, desde então, afirmando-se como escritora, além de jornalista.

Apesar de não integrar o rol de autores, renomados ou estreantes, que o crítico literário elege para falar da literatura do período, a autora escreve no compasso da época que a edificou enquanto ficcionista. Incorpora em sua produção literária o tempo de passagem e confrontação entre o sujeito e o mundo no limiar do novo milênio. Atenta às contradições da vida contemporânea, apresenta o social e a realidade política de Portugal posterior à Revolução, na medida em que adentra pelo íntimo das personagens para expor seus dilemas. Tudo isso através de uma escrita fragmentária, em que forma e conteúdo se alinham para dar relevo ao romance que, por seu engenho, faz-se expoente da literatura portuguesa atual.

Quanto à *migração*, verificamos um exponencial desdobramento temático em **A eternidade e o desejo**, **Dentro de ti ver o mar** e **Desamparo**, romances nos quais aquela temática alinha-se à *alteridade* das personagens, conforme discutiremos, a seguir. Antes disso, julgamos pertinente uma última, porém não definitiva observação sobre a relação de Inês Pedrosa com o Brasil, cenário eleito como pano de fundo para os romances analisados a seguir e que contribui para ressignificar a relação entre Portugal e Brasil no início do século XXI, conforme convida-nos a refletir Lourenço (2001).

2.5 Ponte sobre o Atlântico: as personagens migrantes

Não é novidade que os textos ficcionais ultrapassam a época histórica em que foram concebidos, tampouco que as personagens que os habitam, não raro, sejam engendradas de maneira tão contundente com a realidade que se confundam com ela, conforme Carlos Reis (2015). Uma conclusão que decorre imediatamente da anterior é que os ficcionistas agregam valores extraídos da própria realidade vivida para a formulação das personagens.

Inês Pedrosa parece ter consciência dos desdobramentos deste processo criativo, segundo escreve Luís Ricardo Duarte ao **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Isto porque, na formulação das personagens, a autora acredita que: "através de um romance, podemos chegar a um melhor entendimento dos seres humanos e da forma como se relacionam. Por isso escreve sobre o seu tempo. O que a rodeia." (DUARTE, 2013, p. 8). Precisamente, o que a rodeia nas primeiras décadas do século XXI, é a mesma realidade que nos têm chamado atenção para o fenômeno da *migração*, cuja face mais visível tem se mostrado no drama dos refugiados que procuram abrigo em países mais hostis à presença de civis que de tropas armadas empenhadas no domínio dos territórios pelos quais guerreiam.

Em atenção a esta realidade que nos assalta de maneira brutal, dada a violência com que os refugiados são obrigados a deixar seus territórios, e a forma, quase nunca amistosa, como são admitidos em outros países, Inês Pedrosa brinda-nos com a presença das personagens migrantes em três de seus romances, incorporando a temática das migrações àquelas características que fazem de sua obra representativa da literatura portuguesa da atualidade, sem suplantar a variedade temática e estrutural que é peculiar à escrita da autora coimbrã.

Passavam-se quinze anos desde a publicação do primeiro romance, quando em 2007 veio a público a primeira edição de **A eternidade e o desejo**, obra lançada em Portugal e, um ano após, no Brasil. No enredo, a protagonista Clara é deficiente visual e transita entre os dois países na companhia de Sebastião: "Recordas-me que vou voltar a Salvador. E que vou contigo. Vou ao teu lado, sim." (PEDROSA, 2008a, p. 13), numa referência ao mito sebastianista[38].

O trecho do romance composto na intersecção entre categorias díspares - eternidade e desejo, sagrado e profano, divino e terreno, físico e espiritual – conota que a protagonista

[38] Mito do retorno do rei D. Sebastião que desaparecera na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Tal desaparecimento alimenta a crença mitológica de retorno do monarca para Portugal, com vistas a conduzir a nação portuguesa à edificação de um novo império.

havia se deslocado de Portugal para o Brasil no passado, empreendendo dois percursos migratórios entre os países. Na primeira viagem, Clara possuía o sentido da visão, porém, estava cega para os melindres de António, o professor universitário que conheceu em Portugal, e no encalço do qual migrou para o Brasil.

Esta viagem foi motivada pelas saudades que sentia do amado: "Fui levá-lo ao aeroporto, lavei as ruas de Lisboa com lágrimas e ranho, desfiz-me de saudades. A tortura era tal que, uma semana depois, apanhei um avião para a Bahia." (PEDROSA, 2008a, p. 45). Refém dos sentimentos, a mulher não vê outro lenitivo para atenuar a falta do professor, senão a *migração*. A viagem tem como destino a Bahia, local onde Clara desembarca em busca do amante: "Vim para a Bahia atrás daquele que o meu desejo me dizia ser o homem da minha vida." (PEDROSA, 2008a, p. 44). Porém, no Brasil, o acidente num bar provoca a morte de António e a cegueira física de Clara, de modo que ela regressou para Lisboa.

A segunda viagem corresponde ao presente da narrativa. Neste percurso migratório rumo ao Brasil, a personagem que perdera a visão tem os sentidos aguçados, pois agora: "Olho para dentro, vejo o interior das coisas, que dantes me escapava." (PEDROSA, 2008a, p. 43).

O romance se desenvolve no jogo barroco entre claro e escuro que corresponde ao ver e ao não ver da protagonista. Privada do sentido da visão ela se (trans)forma a partir do contato com o *outro* no âmbito das duas migrações para o Brasil. Da *relação eu-com-outro* nasce o amor por Emanuel, a amizade com a outra Clara, e a necessidade de pertencimento: "Porque eu sou daqui, do Brasil – sou deste odor violento a floresta e mar, desta melancolia urbana excessivamente quente e perigosa, desta língua portuguesa lenta e lúbrica, deste baile de gerúndios mergulhando nos compassos do presente." (PEDROSA, 2008a, p. 146).

Entre o primeiro e o segundo trajeto, Clara se (trans)forma em figura da *alteridade* tocada pelo desamor do amante já falecido. A *migração* da protagonista se entrelaça também com outro percurso migratório, o do padre António Vieira, personagem da narrativa. Clara é estudiosa dos textos de António Vieira. Foi por intermédio das escrituras do padre que ela conheceu o professor: "Até que me apareceu outro António, o António que trouxe Vieira para dentro da minha vida." (PEDROSA, 2008a, p. 25). Nos sermões de António Vieira, a personagem encontra inspiração para superar a ausência do amado, ao passo que tece uma ode à sua retórica:

> No tempo de Vieira não havia a palavra 'holística' e mesmo que houvesse, ele nunca a usaria. Não usava palavras falsas, de papel de lustro, de encandear papalvos. Não precisava do 'paradigma' nem dos 'protocolos mediáticos' nem da 'análise do

> contexto'. Não precisava de 'deslocamentos' nem de se 'situar' – era um deslocalizado voluntário, sempre pronto a lançar-se aos mares para acudir aos chamamentos da grei, permanente intermediário do futuro. (PEDROSA, 2008a, p. 160, grifos da autora).

A *migração* de Clara e os textos do religioso se entrelaçam para formar a trama d'**A eternidade e o desejo**. Há também um intertexto da obra com **No coração do Brasil**: seis cartas de viagem ao Padre António Vieira (2007b) de Inês Pedrosa, conforme veremos, além de outras migrações que se cruzam no cenário brasileiro.

Em **Dentro de ti ver o mar** (2012), o percurso entre Brasil e Portugal se repete quando a personagem Rosa Cabral parte de Lisboa para o Rio de Janeiro: "Levava na carteira o nome do restaurante onde Joaquim Alves trabalhara, há trinta anos." (PEDROSA, 2013, p. 154). A viagem é insuflada pela procura do pai que ela desconhece. A personagem é cantora e mora em Lisboa, cidade onde ficou famosa ao cantar o fado todas as noites no Abrigo da Lua. Assim como no romance anterior, a primeira cena da obra em questão remete às viagens migratórias: "O ruído dos aviões já não a despertava. Habituara-se. Gostava do som dos motores no céu, provocava-lhe uma sensação de liberdade." (PEDROSA, 2013, p. 11).

Se a protagonista dorme com o barulho dos aviões nesta cena inicial, ao modo de uma narrativa cíclica, o livro fecha-se no mesmo sentido, quando da morte de Gabriel, seu amante: "Gabriel tomou dois ansiolíticos antes de entrar no avião. Escolheu o lugar da coxia, para ficar longe da janela e chegar depressa à casa de banho. Doía-lhe a cabeça." (PEDROSA, 2013, p. 246). O relacionamento entre eles é interrompido quando Rosa encontra alento nos braços do pai e após, quando da morte de Gabriel. A *migração* da protagonista para o Brasil é impulsionada pela vontade de conhecer suas raízes através do encontro com o pai biológico.

Na mesma obra aparece Farimah Farhadi, cuja trajetória de fuga do Irã, dos costumes de seu país e da rigidez das tradições familiares a conduzem, primeiro para a Inglaterra e após, para o refúgio em Portugal: "Farimah apertou com força a mão de Luísa durante a aterragem no aeroporto de Lisboa. Passara a viagem a soletrar baixinho palavras portuguesas soltas, o dedo avançando pelo dicionário inglês-português." (PEDROSA, 2013, p. 35).

A *relação* entre Farimah Farhadi e Luísa Fontanellas dá-se desde Londres quando a mulher portuguesa conhece a migrante numa reunião dos quadros da empresa de engenharia informática em que ambas trabalham. O romance desenvolve-se entre a *migração* de Rosa e de Farimah, duas mulheres migrantes que ocupam o plano ficcional da narrativa. A primeira é portuguesa e a segunda é iraniana. Por meio da amizade e da cumplicidade, ambas falam àquelas que decidem partir dispostos a encarar as hostilidades longe do país natal. Pelo meio,

o fado a embalar estes percursos: "- A voz dela é feita de chuva, nada pode apagá-la. Disse Farimah. Riram e tudo ficou de novo certo." (PEDROSA, 2013, p. 204).

Três anos após o lançamento deste romance, é a vez de **Desamparo**, em 2015. O enredo segue a mesma tendência para tratar da *migração* e suas intersecções com a *alteridade* verificada nos dois romances anteriores.

Na obra, Jacinta migra de Arrifes para o Rio de Janeiro duas vezes quando criança, devido às recusas por parte da mãe. E regressa ao povoado imaginário na vez derradeira: "'Voo TAP 370, hora de partida, vinte e três e cinquenta e cinco.' Era a primeira vez que eu fazia uma viagem tão longa de avião, até então só tinha viajado poucas vezes para São Paulo, nos Electras da Varig, pelo Santos Dumont." (PEDROSA, 2015a, p. 72, grifos da autora).

Raul é brasileiro, porém, se orgulha da ascendência portuguesa. Por isso edifica Portugal como terra de prosperidade para onde anseia migrar. Nos (des)encontros que se dão no trânsito das personagens entre os dois países, Inês Pedrosa engendra o drama familiar por meio do qual abordamos as migrações das personagens e as relações de *alteridade* que estabelecem entre si: "A ligação foi feita e aceite; eu via e falava com o pai, com um oceano pelo meio, depois de uma década de interregno." (PEDROSA, 2015a, p. 101). Palavras de Raul quando, em Portugal, escuta a voz do pai que fala do Brasil, pela última vez.

Tal como ocorre em **Dentro de ti ver o mar**, em **Desamparo,** narrativa e história encontram-se por meio da temporalidade. As personagens habitantes das cidades vivem a solidão. Também estão submersas na crise econômica das primeiras décadas do século XXI e nela veem a dissolução dos sonhos de prosperidade: "Há muito tempo que não troco ideias ou interajo com um amigo de carne e osso. Onde estarão? Emigraram? Com a crise parece que sumiram. Ou talvez, cobardemente, tenha sumido eu." (PEDROSA, 2015a, p. 92).

Além destas influências na confecção de sua literatura, entendemos que a escritora coimbrã vê na proximidade dos idiomas português e brasileiro, e nas frequentes estadas no Brasil oportunidade de conquistar o público leitor com quem compartilha a língua portuguesa, a partir do lançamento de **Fazes-me falta**, cuja edição portuguesa data de 2002 e a brasileira, de 2003.

Quanto aos romances sobre os quais nos demoramos sob o signo da *migração* e da *alteridade*, expomos as ações das personagens e os fatores que as conduzem aos lugares por onde passam, a partir dos percursos migratórios que empreendem. De igual maneira, salientamos as relações que estabelecem com outras personagens, advindas dos processos voluntários ou involuntários de *migração*. Não descuidamos dos lugares que percorrem, uma

vez que o cosmopolitismo das cidades se mistura ao localismo das aldeias constituindo o pano de fundo, cenário propício para a abordagem da desenvoltura das personagens migrantes.

Para interpretar tal recorrência temática faz-se necessário destacar a "refiguração icônica" das personagens no texto narrativo, tendo em vista que, para Carlos Reis (2015), a personagem é categoria de primeira ordem no estudo dos textos ficcionais. Seu desempenho: "favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspectos insuspeitados das ditas personagens." (REIS, 2015, p. 16).

Assim, é possível entendermos que Clara migra fisicamente para o Brasil em **A eternidade e o desejo**, ao mesmo tempo em que psicologicamente se reporta a outra *migração*, qual seja: a do padre António Vieira: "Extraordinária coincidência, termos sido chamados pelo Padre António Vieira. De certa maneira, foi ele que me levou ao Brasil pela primeira vez." (PEDROSA, 2008a, p. 20). Da mesma forma, em **Dentro de ti ver o mar** Farimah Farhadi se desloca de Londres para Portugal recordando a primeira *migração* que houvera feito do Irã para a Inglaterra: "Mas estava consciente de que as saudades eram um luxo perigoso." (PEDROSA, 2013, p. 35).

Por sua vez, Jacinta regressa a Arrifes e leva a memória das duas migrações que fizera para o Rio de Janeiro. Quanto a Raul, a idealização da terra dos avós o fará migrar para Portugal, na esperança de concretizar do ideal utópico que se realiza após a morte da mãe: "Finalmente encontrei a minha terra, o meu lar. Na casa torta e degradada da minha mãe sinto uma serenidade de que nunca usufruí quando morava em casas novas e cómodas. Faço planos mentais de remodelação desta casa." (PEDROSA. 2015, p, 306).

As personagens dos três últimos romances de Inês Pedrosa obedecem à premissa apontada por Carlos Reis (2015). Sua desenvoltura em meio ao texto revela personalidades às voltas com as migrações e com as questões que delas advêm sendo essas, não por acaso, particularidades muito próximas da realidade que vivenciamos nas primeiras décadas do século XXI.

Na apreciação dos movimentos migratórios das personagens, fazemos uma leitura das relações *eu-com-outro* à luz da filosofia *levinasiana*. Neste momento, observamos o choque e/ou a assimilação entre culturas distintas, a partir das relações de *alteridade* estabelecidas pelas personagens migrantes. Tal interpretação é possível quando exploramos a trama de relações expressas pelas profundas e complexas personalidades que assumem as personagens formuladas pela autora que, por seu turno, não descuida da abordagem de temas caros à sua própria realidade.

As personagens migrantes de **A eternidade e o desejo**, **Dentro de ti ver o mar** e **Desamparo**, além das experiências advindas dos processos migratórios; se não migram para o Brasil, estabelecem relações de *alteridade* com personagens brasileiras que, por sua vez, percorrem o caminho inverso em direção à Portugal. A ponte sobre o Atlântico expressa tanto na experiência pessoal de Inês Pedrosa, como na elaboração das personagens migrantes, conota uma inclinação da ficcionista observável a partir de seus três últimos romances, no sentido de refletir sobre as interações, entre portugueses e brasileiros por meio da narrativa.

No âmago das relações de *alteridade*, uma indagação leva-nos a questionar o que caracteriza os sujeitos, sejam eles portugueses ou brasileiros, em trânsito entre / pelos espaços abertos pela *migração* entre Portugal e Brasil. Somos novamente capturados pela língua que aproxima os portugueses e os brasileiros por intermédio dos romances.

Acerca das constantes vindas da autora ao Brasil, Inês Pedrosa já esteve diversas vezes no país. Entre os lugares que visitou estão cidades como Paraty, São Paulo e Porto Alegre. Em 2005, fez uma excursão pelas cidades de Salvador, Recife, Olinda, Belém e São Luís do Maranhão, entre outros lugares, refazendo a trajetória que o padre português António Vieira houvera feito, no século XVII, quando então residia no Brasil colonial. Dessa última experiência resultou o conteúdo do livro de viagem **No coração do Brasil**: seis cartas de viagem ao padre Antônio Vieira e o romance **A eternidade e o desejo**.

Em 2011, participou da 57ª Feira do Livro de Porto Alegre. No ano de 2013 a escritora voltou à cidade gaúcha por ocasião da divulgação do projeto **Vozes da Literatura Portuguesa**. O evento consistiu num encontro entre romancistas portugueses da atualidade e foi realizado em duas sessões, ciceroneadas pela professora Gabriela Silva: uma no auditório da Faculdade de Comunicação Social (FAMECOS), na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e outra no Instituto Estadual do Livro (IEL). Na oportunidade, Inês Pedrosa mediou o debate entre os escritores Lídia Jorge, Patrícia Reis, Gastão Cruz, Rui Zink e José Luís Peixoto.

Além das vindas ao Brasil, segundo o site de Inês Pedrosa[39], recentemente a autora esteve na Croácia, país onde participou da 22ª Feira do Livro de Pula. No evento lançou **Bespomoćnost**, título da edição croata do romance **Desamparo** (2015), última romance de sua autoria, até o presente.

---

[39] Informação obtida através da consulta ao seguinte endereço eletrônico: DESAMPARO, de Inês Pedrosa, é lançado na Croácia. 02 dez. 2016. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/noticias/20161202_desamparo_croacia.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

2.6 As mulheres migrantes

Desde as primeiras investigações quanto à recorrência da *migração* e da *alteridade* nos romances de Inês Pedrosa notamos a configuração dos temas em torno das personagens femininas. Se em **Nas tuas mãos** Danielle está em trânsito entre França e Portugal e, mais tarde, Camila migra de Portugal para África, mesmo percurso que faz Natália; N'**Os íntimos** Sara Cohen tem o coração despedaçado em Auschwitz. Em **A eternidade e o desejo** a viagem de Portugal para o Brasil permite a Clara reencontrar o amor deste lado do Atlântico. Algo semelhante ocorre em **Dentro de ti ver o mar** com Rosa Cabral que migra de Portugal para o Brasil, e com Farimah Farhadi que, num primeiro momento, parte do Irã para a Inglaterra e após, para Portugal. Mencionamos também que em **Desamparo** Jacinta Sousa está trânsito entre Portugal e Brasil, no anseio de reencontrar a mãe em Portugal.

Além de constatarmos o protagonismo das mulheres nos romances da escritora, acrescentamos que elas são sujeitos migrantes nas narrativas arroladas. Mas, no que isso implica para a abordagem dos temas supracitados nos romances, uma vez que, partilhamos com a escritora a opinião de que mais importa o trabalho com a escrita do que a divisão entre gêneros?

Encontramos resposta para a questão nas temáticas abordadas nos romances. Se até a edição de **A eternidade e o desejo**, em 2007, *migração* e *alteridade* não haviam figurado no primeiro plano das narrativas, a partir desta obra percebemos que os temas aparecem relacionados às personagens femininas no primeiro plano dos romances. A primeira impressão nos levaria a concluir que algo mudou na configuração das personagens femininas dos romances *pedrosianos* a partir de 2007.

No entanto, ao analisar as obras em conjunto entendemos que não se trata de uma transformação das personagens, mas de uma reconfiguração dos temas que, desde os primeiros romances já estão presentes na literatura de Inês Pedrosa. Veja-se que n'**A instrução dos amantes** a família de Filipe Manuel migra da África para Portugal devido ao processo de descolonização durante o Regime. Nesta obra, a ênfase já recai sobre a figura da mulher:

> Desde que o marido saíra de casa, a mãe de Filipe dedicara-se à causa dos espoliados do Ultramar. Afirmava-se eternamente devedora do espírito do bisavô Anselmo, que lhe aparecera em sonhos, seis meses antes do reviralho, exortando-a a sair de Lourenço Marques, porque os turras iam ganhar. O bisavô Anselmo só não lhe contara, talvez por falta de intimidade com a bisneta, que o marido havia de mandar vir, com o resto das bagagens, uma mulata vinte anos mais nova do que ela, e grávida dele. (PEDROSA, 2006, p. 14).

Na abordagem secundária, mas já ligada às mulheres, *migração* e *alteridade* se fazem sentir na apresentação da personagem Filipe Manuel através da descrição das mazelas da mãe inominada. Tocada pelo espírito do bisavô, a imigrante da colônia africana é abandonada pelo marido que passa a viver com a jovem, também inominada, que lhe dará outro filho. Um filho de mãe africana e pai português, um retornado nascido no período de descolonização. Para a mãe de Filipe Manuel, primeira mulher migrante dos romances *pedrosianos*, a herança da África é o término do casamento, o filho por criar, o matrimônio do marido com a mulher mais jovem e grávida, e a dedicação à causa dos espoliados de ultramar.

A primeira aparição das temáticas nos romances de Inês Pedrosa está ligada às personagens femininas e aos "retornados". Na vivência da personagem que se estabelece em Portugal, *migração* e *alteridade* se alinham às personagens masculinas e ao amor – pelo filho, pelo marido, pelo bisavô -; à traição – traída e abandonada pelo marido -; e à amizade – com o filho, com o espírito do bisavô e com os espoliados de ultramar. Nesta disposição os temas deixam de ocupar lugar menos privilegiado na trama narrativa para se alinhar às personagens femininas - que sempre estiveram no centro dos enredos de Inês Pedrosa - e aos temas que nos levam a identificar as linhas de força de seus romances, tais como a saudade, a partir de Laguardia (2007), o erotismo, a amizade, a memória e a morte para Rocha Filho (2013), bem como, o protagonismo das mulheres identificado por Adão (2013).

No estudo das "mulheres migrantes", os conflitos suscitados pela nacionalidade e pela identidade impulsionam o trânsito das personagens. Enquanto Danielle (**Nas tuas mãos**) e Sara Cohen (**Os íntimos**) são perseguidas por serem judias, Darya Semianovna ("Europa, plano nocturno") e Farimah Farhadi (**Dentro de ti ver o mar**) sofrem todo tipo de hostilidade e xenofobia por estarem fora do país de origem, sendo a primeira uma modelo russa e a segunda, uma engenheira iraniana, ambas em trânsito pela Europa.

Quanto à *migração* ligada aos conflitos identitários, percebemos que Natália (**Nas tuas mãos**) e Rosa Cabral (**Dentro de ti ver o mar**) buscam a identidade através dos laços paternos. Algo peculiar ocorre em **Desamparo** por estarem Jacinta e Raul em trânsito devido à mescla dos conflitos que oscilam entre nacionalidade e identidade, onde veremos que Jacinta é a portuguesa em terras brasileiras que migra para o interior de Portugal à procura da mãe, ao passo que Raul, uma vez hostilizado no Brasil por ser português, faz o mesmo caminho da mãe rumo à aldeia portuguesa. Os conflitos dos migrantes aparecem novamente através das personagens Carlinhos, Jaciara e Clarisse. Realocados como mote para a desenvoltura das personagens, *migração* e *alteridade* expressam uma variação dentro dos próprios temas, ao problematizarem questões relacionadas à nacionalidade, à identidade, ou a

ambas as categorias. Percebemos que as personagens femininas ou masculinas têm no horizonte das ações o sonho de nova vida, a partir dos processos migratórios. Nesse sentido, acompanhamos a constituição das utopias e a evolução das distopias (trans)formadas no contato entre alteridades distintas. Observemos o quadro a seguir:

Quadro 1 – Mapeamento das personagens migrantes nas obras de Inês Pedrosa

OBRAS	PERSONAGENS	DESTINOS
A instrução dos amantes (1992)	-mãe de Filipe Manuel	*África (Lourenço Marques) → Portugal (Lisboa).
Nas tuas mãos (1997)	-Danielle	*Portugal → França → Alemanha.
	-Camila	*Portugal (Lisboa) → África (Lourenço Marques, Moçambique, Xai-Xai). *África (Xai-Xai) → Portugal (Lisboa).
	-Natália	*Portugal (Lisboa) → África (Moçambique).
"Europa, plano nocturno" **Fica comigo esta noite** (2007a)	-Darya Semionovna (protagonista)	*Rússia (São Petersburgo) → Suécia (Estocolmo) → Inglaterra (Londres). *França (Paris) → Espanha (Madri) → França (Paris).
	-Zinaida	*Acompanha o percurso migratório da mãe, Darya Semionovna.
	-Casal de médicos	*Espanha (cidade não informada) → região dos Balcãs (Bósnia) → Espanha (Madri) → região dos Balcãs (Roménia).
No coração do Brasil: seis cartas de viagem ao Padre António Vieira (2007b)	-Inês Pedrosa	*Portugal (Lisboa) → Brasil (Bahia, Maranhão e Belém do Pará) → Portugal (Lisboa).
A eternidade e o desejo (2007)	-Clara (protagonista)	*Portugal (Lisboa) → Brasil (Salvador) → Portugal (Lisboa) → Brasil (Salvador).
	-António	*Brasil (Salvador) → Portugal (Lisboa) → Brasil (Salvador).
	-Sebastião	*Portugal (Lisboa) → Brasil (Bahia, Maranhão e Belém do Pará) → Portugal (Lisboa).
	-António Vieira	*Portugal (Lisboa) → Brasil (Bahia, Maranhão e Belém do Pará).
	-Tatiana	*Brasil (Bahia) → Portugal (Lisboa).
	-Rei de Oyó	*África (Leste da Nigéria) → Brasil (Salvador).
	-Afonso (protagonista)	*África (Lourenço Marques) → Portugal (Porto e Lisboa).

Os íntimos (2010b)	-Augusto	*África (Ilha de Mussulo) → Portugal (Lisboa).
"Músculo involuntário: um conto de Orlanda Cohen" **Os íntimos** (2010b)	-Sara Cohen (protagonista)	*Judia presa em Auschwitz.
Dentro de ti ver o mar (2012)	-Rosa Cabral (protagonista)	*Portugal (Lisboa) → Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro) → Portugal (Lisboa).
	-Farimah Farhad	*Irã → Inglaterra (Londres) → Portugal (Lisboa).
	-Mãe de Mandela da Silva	*África (Cabo Verde) → Portugal (Lisboa).
	-Joaquim	*Portugal (Lisboa) → Brasil (Rio de Janeiro) → Portugal (Lisboa).
	-Gabriel Santos	*Portugal (Lisboa) → França (Paris).
Desamparo (2015)	-Jacinta Sousa (protagonista)	*Portugal (Arrifes) → Brasil (Rio de Janeiro) → Portugal (Arrifes) → Brasil (Rio de Janeiro) → Portugal (Arrifes).
	-Raul Sousa	*Brasil (Rio de Janeiro) → Portugal (Lisboa, Cascais, Arrifes).
	-Ema de Castro	*Portugal (Arrifes) → Japão (Tóquio) → Portugal (Arrifes).
	-Sérgio	*Portugal (Arrifes) → Suíça.
	-Os três filhos de Vanessa	*Portugal (Arrifes) → Suíça.
	-Laís	*Brasil (Caxias do Sul) → Portugal (Cascais).
	-Clarisse	*Portugal (Arrifes) → Califórnia (Berkeley).
	-Jaciara	*Brasil (Pernambuco) → Portugal (Estoril).
	-Carlinhos	*Brasil (São Paulo) → Portugal (Cascais).
	-Vicente	*Portugal (Arrifes) → Estados Unidos (Califórnia).
	-Alice	*África → Portugal (Arrifes).
	-Um taxista brasileiro	*Brasil → Portugal (Estoril).
	-Uma cabelereira vietnamita	*Vietnã → Estados Unidos (Califórnia).

Fonte: produzido por Tainara Quintana da Cunha

O mapeamento apresenta as personagens migrantes presentes desde as primeiras obras, incluindo os contos "Europa, plano nocturno" e "Músculo involuntário" e a narrativa de viagem **No coração do Brasil**. Na literatura arrolada percebemos que há mais mulheres do que homens migrantes. O romance com maior número de mulheres migrantes é **Desamparo** com a formulação de Jacinta Sousa, Laís, Clarisse, Jaciara e uma cabelereira vietnamita. Os

homens migrantes são maioria em **A Eternidade e o desejo** com António, Sebastião, António Vieira e o rei de Oyó.

As mulheres migrantes são maioritariamente protagonistas. Além dos três romances em análise, elas se destacam em **No coração do Brasil**, (Inês Pedrosa) "Europa, plano nocturno" (Darya Semionovna) e "Músculo involuntário" (Sara Cohen). Quanto aos homens, a única evidência do protagonista migrante está no romance **Os íntimos** (Afonso).

Assim, deferimos que a maioria das personagens tanto femininas como masculinas migra mais de uma vez, incitadas por conflitos que envolvem nacionalidade, identidade e memória. Em **Nas tuas mãos**, Danielle está em fuga por ser judia. Primeiro para a França, depois para Portugal e, por fim, é presa e levada para a Alemanha: "no fim da guerra soube que ela morrera no campo de Dachau." (PEDROSA, 2011, p. 41).

No mesmo romance, sua filha Camila é enviada para a África com o intuito de retratar a epopeia nacional lusitana em Lourenço Marques: "ao fim de três meses em Lourenço Marques eu sentia-me sufocada" (PEDROSA, 2011, p. 97), vai para Moçambique: "eu viera para Moçambique como repórter da epopeia nacional" (PEDROSA, 2001, p. 97), de lá segue para Xai-Xai: "anunciavam-se complicações no distrito de Xai-Xai. Andei no mato com os soldados durante uns dias" (PEDROSA, 2011, p. 98) e retorna para Lisboa, em Portugal: "Regressei à capital poucos dias depois da partida de Xavier, com as tropas portuguesas" (PEDROSA, 2011, p. 100). Ainda em **Nas tuas mãos** Natália busca na África a memória de Xavier, seu pai. É o que conta à Jenny em carta datada de: "Maputo, 21 de Junho de 1994" (PEDROSA, 2011, p. 189).

Em "Europa, plano nocturno", Darya Semionovna percorre as capitais europeias, primeiro em busca de emprego: "quando um fotógrafo inglês me propôs uma temporada em Londres, nem hesitei. Darya Semionovna havia de ser a nova deusa da wonderbra, em papel de lustro." (PEDROSA, 2007a, p. 140). Frustradas as expectativas de sucesso, a protagonista grávida parte para Lisboa: "acabei por atravessar a Mancha e apanhar uma série de comboios a caminho de Lisboa, uma cidade no extremo ocidental da Europa onde parecia que estavam a procura de professores de russo." (PEDROSA, 2007a, p. 143). No mesmo trecho ela confessa: "nunca cheguei a Lisboa" (PEDROSA, 2007a, p. 143) porque no caminho encontrou: "um casal de médicos espanhóis que tinham estado como voluntários na Bósnia, a tentar salvar mulheres e crianças estropiadas" (PEDROSA, 2007a, p. 143).

Após uma temporada com o casal, a protagonista já com a filha nos braços se deixa levar pela promessa de fama e emprego na Europa que ela idealizava, feita de sonhos e cartões postais:

> Não sei de quem era aquele jornal francês que me arrastou para este frio derradeiro. Alguém o deixou no banco do jardim em frente aos museus, em Madrid, eu passeava por ali quase todas as tardes com a Zinaida. O anuncio pedia raparigas bonitas para *cabaret* distinto, especificava *show* turístico para famílias, nenhuma malícia. Pagavam bem, e eu estava farta de viver de esmolas e solidão num país de que nem conhecia a língua. Peguei na minha filha e no envelope de pesetas e vim. (PEDROSA, 2007a, p. 148).

No último trajeto percorrido entre Madri e Paris ainda resta esperança de nova vida na França. Viver da caridade dos desconhecidos não basta para Darya. Ela quer um futuro melhor para si e para Zinaida. Darya persegue seus sonhos pela Europa: "o esplendor da Europa cintilava, para mim, nessa América infantil, um fogo de vista de vencedores rápidos em ecrã panorâmico" (PEDROSA, 2007a, p. 142). Este percurso é o mesmo que a pequena Zinaida faz ao lado da mãe, sendo a filha de Darya também uma personagem migrante: "a minha filha começou a nascer nos degraus do Museu do Prado, numa euforia de Goyas, Velásquez e Grecos." (PEDROSA, 2007a, p. 144). Frustradas as expectativas, em Paris, o insucesso de Darya condena Zinaida à miséria juntamente com a mãe:

> A minha filha estende a mão vazia, neste instante, para o frio de Paris, os seus pequenos dedos cada vez mais roxos, gretados, as minhas lágrimas caem sobre essas mãos pequenas e frias e ela repete as palavras da avó que não conheceu: 'Pedir não é vergonha. Os que têm muitas coisas devem dar aos que não têm nada'. No gelo das mãos da minha filha soa a voz da avó dela: 'Darya, tu não tens moral. És capaz de te vender, mas não és capaz de pedir'. (PEDROSA, 2007a, p. 144 – 145, grifos da autora).

A recordação das palavras da mãe de Darya ressoa no gesto da neta e mostra que, assim como a modelo russa teve as expectativas frustradas em função de um homem, Aleksander Viktorovich: "Arranjara-me um simpático emprego de escriturária a troco de meia dúzia de resfolegadas semanais sobre o meu corpo inerte. Eu só queria fugir para o sul, para a Europa tão passional dos ricos e dos miseráveis" (PEDROSA, 2007a, p. 139), também a mãe de Darya perdeu a fortuna quando abandonada pelo marido e trocada por outra mulher: "escolheu uma coitadinha lituana quase tão bonita como eu – e um bocadinho mais nova – e abriu uma loja para turistas em Vilmus, quando o Império desabou. Foi nessa altura que a minha mãe começou a vender coisas." (PEDROSA, 2007a, p. 147).

As migrações da mãe, da filha e da neta revelam a narrativa cíclica em que os dramas das mulheres migrantes se repetem. O insucesso das tentativas de ascensão social cresce, na medida dos sonhos de riqueza não concretizados na Europa: "o esplendor da Europa fez-se da teimosia de dobrar o mundo até o fazer coincidir com os sonhos, ou de ampliar os pesadelos à dimensão romântica de uma memória de bolso." (PEDROSA, 2007a, p. 143). Porém, uma

fímbria de esperança resiste no espírito de Darya Semionovna: “Se ao menos eu me libertasse desta fé em não sei quê. Se ao menos eu tivesse aprendido a ser uma pessoa, uma existência isolada, uma europeia.” (PEDROSA, 2007a, p. 156).

Num último exemplo acerca do cruzamento entre *migração*, identidade e nacionalidade e memória das mulheres migrantes, pontuamos que Farimah Farhadi em **Dentro de ti ver o mar** migra para a Europa em fuga do casamento arranjado pela família, no Irã: “-Nunca te faltará nada, prometera-lhe o marido, com uma carícia casta e paternal. Farimah ouvia nesta promessa o rumor da arrogância dos privilegiados.” (PEDROSA, 2013, p. 58). Ela quer se libertar dos preceitos da religião islâmica, que a impediam de estudar: “Nos jardins do Teerão esta visão não seria hoje possível. Nem a de uma mulher sozinha, com um livro na mão.” (PEDROSA, 2013, p. 55). A migração entre Irã e Lisboa altera as relações que Farimah estabelece com outras personagens, caso de Luísa Fontanellas que a acompanha no percurso entre Londres e Lisboa; Rosa Cabral, sua melhor amiga em Portugal; de Alex, o homem com que se casa, por procuração, na capital portuguesa; e de Mandela da Silva, por quem se apaixona.

Apesar da predominância das migrações em direção a Portugal, os deslocamentos das mulheres migrantes evidenciam que Inês Pedrosa não formula apenas trajetos portugueses, mas abrange a diversidade de destinos que as migrações requerem nas primeiras décadas do século XXI. Veja-se o percurso das judias Danielle, Camila e Sara Cohen, das brasileiras Laís e Jaciara, e da iraniana Farimah Farhadi.

3 A ETERNIDADE E O DESEJO

Portugal e Brasil são duas jóias do mesmo anel, não é mesmo?
(Inês Pedrosa. **A eternidade e o desejo**, 2008a, p. 118).

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto de Deus. Tudo foi feito por ele, e sem ele nada foi feito. Nele havia a vida, e a vida era a luz dos homens. A luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam.
(João, 1:5. **Bíblia**, [s. d.], p. 996).

Quando Antônio Gonçalves Filho entrevistou Inês Pedrosa na 6ª Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), no lançamento de **A eternidade e o desejo**, em 2008, o romance já circulava em Portugal desde 2007. Na ocasião, o repórter do jornal **O Estado de São Paulo** questionou a escritora sobre a elaboração do primeiro romance ambientado no Brasil, sobre o intertexto com a vida e a obra do padre António Vieira[40], além de mencionar as similitudes com o relato de viagem **No coração do Brasil** (2007b). Inês Pedrosa explicou ao entrevistador que a leitura do **Sermão de Nossa senhora do Ó** (1640), escrito pelo padre jesuíta, revelou um interdito entre eternidade e desejo, sendo uma das principais inspirações para a confecção da obra:

> O *Sermão da Nossa Senhora do Ó* me deu a resposta para isso: a eternidade e o desejo são a mesma coisa. É uma frase completamente contemporânea, muito pouco barroca, sobretudo considerando que é do século 17. Esse sermão fala dos desejos de uma grávida, mas, como em todos os sermões, também de uma pequena ignomínia

[40] Devido à vasta biobibliografia do padre António Vieira, reproduzimos a primeira apresentação em síntese da obra **Essencial Padre Antônio Vieira** (2011), organizada e introduzida por Alfredo Bosi: "Antônio Vieira nasceu em Lisboa, em 1608, mas viveu grande parte de sua vida no Brasil. Passou a infância e a juventude na Bahia, onde se tornou jesuíta. Acompanhou as invasões holandesas e a tomada de Pernambuco, e descreveu em relatórios e cartas as vitórias e derrotas portuguesas, pregando em favor da resistência. Após um período em Portugal como conselheiro e diplomata de d. João IV, tendo lutado com veemência pela legitimação do seu reinado, viveu oito anos no Grão-Pará e Maranhão, entre 1653 e 1661. Já septuagenário, voltou à Bahia, onde viveu quase recluso, preparando a publicação de seus sermões, que representam a maior parte de sua obra. Considerado por Fernando Pessoa o imperador da língua portuguesa, destacou-se por sua habilidade como orador sacro, missionário e político. Defendeu os cristãos-novos contra a Inquisição, condenou a rebeldia do quilombo dos Palmares e provocou as reformas da capitania de São Paulo que favoreciam a escravidão dos índios. Morreu lúcido aos 89 anos de idade, em Salvador, em 1697." (BOSI, 2011, p. 1). N'**A eternidade e o desejo**, além de outras passagens nas quais a protagonista se refere à voz do missionário, destacamos o trecho em que Clara se refere poeticamente à força dos sermões de António Vieira e aos feitos do padre no Brasil: "(Avanço pela noite tacteando palavras. Lavrando antros. As esquinas do mundo concreto tornaram-se-me abstractas. Os passos contados. O assinalar dos ruídos. Uso as palavras como semáforos. Palaluzes. Palalavras. Palalantros. A voz de um homem acelerando a fúria dos anjos barrocos, abrindo-lhes fissuras nas barrigas, revelando o pó de que são feitos. A voz de um homem despedaçando o chicote dos homens que escravizam outros homens, vértebra a vértebra. A voz de um homem desbravando a fé nas palavras, fazendo de cada palavra uma catapulta, um forno, um berço, um gesto de reconstrução do mundo. Um céu partido ao meio no meio da tarde, um céu despenhado, pedra a pedra, da voz deste homem.)". (PEDROSA, 2008a, p. 18, grifos da autora).

> terrena que depois extravasa. Cada ignomínia é a ignomínia, cada desejo é desejo. Foi por isso que me apeguei a essa frase que une a eternidade ao desejo. (PEDROSA, 2008b, p. 195, grifo da autora).

O romance que serve de título ao presente capítulo é o primeiro em que os temas da *migração* e da *alteridade* presentes na composição das personagens migrantes aparece no plano principal das narrativas de Inês Pedrosa. Até então, havíamos identificado manifestações esporádicas nos romances **A instrução dos amantes**, **Nas tuas mãos**, **Os íntimos** e no conto "Europa, plano nocturo" inscrito em **Fica comigo esta noite**.

Finalista do Prêmio PT, em 2009 e do Prêmio Correntes d'Escritas em 2010, **A eternidade e o desejo** é um "livro de grande força poética e sensualidade", conforme a contracapa da edição de 2008a. Acrescentamos à qualificação os adjetivos sincrético, híbrido e sinestésico por atestar a mistura de sensações das personagens compostas por Inês Pedrosa, bem como, pelos inúmeros intertextos com a obra de António Vieira. O enredo está ambientado entre as cidades de Lisboa, em Portugal e Salvador, no Brasil.

A edição lançada no Brasil traz na capa (**anexo F)**, em primeiro plano, uma espécie de amarração vertical feita com várias cores de fitas do Senhor do Bonfim, tradicional adereço oferecido aos turistas que visitam a cidade de Salvador[41]. Em segundo plano, é possível vislumbrar um altar de igreja em estilo barroco, ricamente ornamentado com imagens de santos e objetos dourados, representando a arte sacra típica do barroco português transplantado para o Brasil. A mistura entre elementos religiosos na primeira apresentação do texto é prenúncio do sincretismo presente no restante da obra. A mescla entre elementos das culturas portuguesa e brasileira antecipa a trajetória de Clara influenciada por ambas.

Dividido em duas partes: a "Eternidade" (PEDROSA, 2008a, p. 11 - 126) e o "Desejo" (PEDROSA, 2008a, p. 127 - 177), o romance é dedicado à memória do escritor Eduardo Prado Coelho, falecido em 2007, ano de publicação da primeira edição em Portugal; e do professor Haquira Osakabe, falecido em 2008, ano do lançamento da obra no Brasil. Outra

---

[41] A história das fitas do Senhor do Bonfim deriva do sincretismo compartilhado entre a religião católica e o candomblé, religião de matriz africana que permaneceu no Brasil como herança dos escravos que a praticavam. Para os católicos, as fitas estão ligadas à escultura de Jesus Cristo, também conhecido como Senhor do Bonfim, esculpida por Setúbal, em Portugal, no século XVIII. A estátua encontra-se no altar-mor da Igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador. Para os candomblecistas - ou umbandistas, como são também conhecidos - cada cor de fita representa um orixá, entidade cultuada nos terreiros de Candomblé. Os praticantes de ambas as religiões acreditam que as fitas do Senhor do Bonfim devem ser amarradas ao braço com três nós. Cada nó representa um pedido ao Senhor do Bonfim feito em segredo durante cada amarração. A fita deve se romper por desgaste natural do tempo. N'**A eternidade e o desejo** há uma passagem em que essa tradição aparece por ocasião de um passeio turístico da personagem Clara, quando é abordada por um vendedor: "Como você não vê a cor vou eu te dar. Branco, que é a cor da paz, do Senhor do Bonfim e de Oxalá. Três desejos, belezura, três desejos em silêncio, depressa. Pronto, querida. Quando a fitinha se romper seus desejos se tornam realidade. Deus lhe ajude." (PEDROSA, 2008a, p. 107 – 108).

dedicatória é para Maria Lúcia Dal Farra, escritora brasileira que influencia o fazer literário de Inês Pedrosa, e para Paulo Roberto Pires, jornalista, professor e escritor brasileiro.

Na abertura do livro há uma epígrafe, trecho do **Sermão de Nossa Senhora do Ó** (1640) onde se lê: "*A eternidade e o desejo são duas coisas tão parecidas, que ambas se retratam com a mesma figura*" (PEDROSA, 2008a, p. 5, grifo da autora). A divisão do texto em duas partes, a dedicatória à memoria dos mortos e dos vivos e a epígrafe conotam a dualidade presente na obra.

Ao mesmo tempo, a epígrafe menciona "uma figura" que elucida, simultaneamente, "a eternidade e o desejo". Este aspecto se revela no decorrer da leitura, uma vez que a "figura" é construída página a página. Trata-se do amor expresso através da palavra, da oratória e da escrita dos **Sermões** de António Vieira. No âmbito extratextual os textos do padre influenciam a escritora, ao passo que, no texto, a personagem Clara e o próprio António Vieira, transmutado em personagem, são chamados a manipular a palavra.

O manejo das palavras revela o amor de Clara pelo professor António, sentimento que procura resgatar através das palavras de António Vieira, milenarista da cultura portuguesa; além do amor de Sebastião (D. Sebastião) por Clara e de ambas as Claras. A mesma epígrafe volta a aparecer e ganha complemento no texto principal:

> **A eternidade e o desejo são duas coisas tão parecidas, que ambas se retratam com a mesma figura. Os egípcios, nos seus Geroglíficos, e antes deles os caldeus, para representar a eternidade pintaram um O, porque a figura circular não tem princípio nem fim; e isto é ser eterno. O desejo ainda teve melhor pintor, que é a natureza. Todos os que desejam, se o afecto rompeu o silêncio, e do coração passou à boca, o que pronunciam naturalmente é O.** (PEDROSA, 2008a, p. 76, grifo da autora).

Os trechos dos sermões do padre António Vieira dialogam com o texto principal. No período em destaque lemos que o "O" é símbolo do infinito porque não tem início nem fim. É a representação suprema que liga a eternidade ao desejo. Tocados pelo sincretismo da obra interpretamos a eternidade como metáfora do amor, sentimento ligado ao sagrado e à santidade, e o desejo como o elemento erótico, humano e profano representado, no texto, pelas ações que regem o destino das personagens. A eternidade (divino) e o desejo (profano) se misturam na narrativa, através da palavra poética de Inês Pedrosa, por sua vez, baseada nos textos de António Vieira manipulados por Clara, a protagonista. Da ignomínia entre a eternidade e o desejo, ou entre o sagrado e o profano, resulta o amor simbolizado pelo infinito "O" porque não tem princípio nem fim. Trata-se de um romance escrito com base nas

ignomínias que carregam os textos do padre jesuíta, explorados na obra a partir das ações de Clara.

A sinestesia do romance confere-lhe a hibridez manifesta na configuração das personagens e na estrutura formal da narrativa, graças à habilidade que Clara demonstra ao lidar com as palavras, tanto na oratória, como na escrita, segundo ela, devido ao apreço pelos sermões do jesuíta:

> Vieira é o meu rastilho, ele sabe-o e suponho que não se importa; quero até supor que será para ele motivo de alegria ver esta cega guiar-se, no século XXI, pela textura das suas palavras tão antigas. Na verdade, mais do que as suas palavras, move-me a arquitectura do seu pensamento: linhas circulares, de um barroco expansivo, que abre círculos em vez de os fechar. Vieira usa as palavras como armas políticas extremamente afinadas, propaganda insinuante ao seu Deus, ao seu rei, aos seus ideais. E, no entanto, a espora da verdade fura nelas sempre as dissoluções da veemência. [...] Vieira era brasileiro, e português, e diplomata, e humanista, e missionário. Atravessou sete vezes o Atlântico numa época em que cada travessia era uma odisseia, e não escreveu uma só palavra que não estivesse contaminada pelo vírus de uma mensagem. E que luxo de escrita, que vendaval de pensamento, que capacidade de torpedear a arrumação das coisas terrenas e divinas! (PEDROSA, 2008a, p. 137 - 138).

A figura de António Vieira emerge das páginas de **A eternidade e o desejo** ficcionalizada pela voz da protagonista. A imagem do padre jesuíta é o elo entre a cultura portuguesa e brasileira, através da referência à biobibliografia do homem que migrou de Portugal para o Brasil no século XVII e que idealizou um império português de justiça e igualdade entre os homens. No trânsito, é significativa a imagem do mar transposto várias vezes pelo padre português/ brasileiro “numa época em que cada travessia era uma odisseia”.

Notamos que tanto este como os demais romances de Inês Pedrosa têm na água (do mar, da chuva, das lágrimas, etc) símbolo de movimento, passagem e (trans)formação das personagens migrantes. A água marca os momentos decisivos na trajetória das personagens *pedrosianas*, sendo o elemento revelador das angústias, dos medos e dos anseios. Neste sentido, é o lugar de destruição e renovação da vida, gerando outras maneiras de encarar os fenômenos interpostos na tessitura do texto.

O romance ambientado no Brasil apresenta diferentes vozes narrativas. Além do discurso predominante de Clara conhecemos a voz de Sebastião, seu amigo e companheiro; de Marcos, um guia turístico; de Emanuel, um produtor de filmes; de outra Clara, professora de História e até mesmo de António Vieira. É a sua voz fabulada que sentencia:

> Não me procureis onde não estou, Clara senhora. Nunca tomei o Maranhão como morada, apenas por lá me foi dado penar, por entre corações de pedra que o escopro das minhas palavras jamais sequer logrou arranhar, quanto mais quebrar. É necessário trabalhar com a língua, dobrando-a, torcendo-a, e dando-lhe mil voltas

> para que ela chegue a pronunciar a escuridade que escorraça de si mesma a alma. (PEDROSA, 2008a, p. 129).

No trecho em evidência, António Vieira se dirige à protagonista, no momento em que ela titubeia entre seguir com Sebastião para o Maranhão, ou permanecer na Bahia, oscilando entre ir ao encontro do passado que ainda a atormenta; ou esquecê-lo no relacionamento com Emanuel, com quem se envolve em Salvador. A referência à palavra, seja escrita ou falada, reforça a importância da retórica fazendo do romance um exercício reflexivo e metatextual sobre os textos de António Vieira.

Da mesma forma, o trabalho com as palavras se expressa na dualidade dos nomes atribuídos às personagens. Enquanto ambas as Claras, António e António Vieira são personagens que (con)fundem-se no texto; Sebastião remete ao rei português D. Sebastião e Emanuel, é o nome profético que faz alusão ao nome de Deus na tradição hebraica. Através dos nomes das personagens convertidos em símbolos, **A eternidade e o desejo** permite a leitura de que as viagens de Clara e António Vieira entre Brasil e Portugal sinalizam ora o distanciamento; ora a aproximação entre as nações.

Neste trânsito, Sebastião é D. Sebastião, rei desaparecido em batalha, e aguardado como messias, na visão profética de Vieira, para libertar o povo português. Segundo Martini e Rossatto:

> Vieira nasceu num Portugal sob o domínio espanhol, em 1608. Tal domínio fora resultado da morte de D. Sebastião (1554 – 1580), que não deixara herdeiros para o trono. Com a morte do 'Desejado' e a perda da independência do reino, surgira a crença no retorno do rei desaparecido, chamado de Encoberto - e daí o sebastianismo -, crença segundo a qual, em suma, o rei voltaria para recuperar a independência portuguesa e liderar os cristãos contra o turco. (MARTINI; ROSSATTO, 2011, p. 173, grifo dos autores).

António Vieira é o milenarista, enunciador da profecia sobre outros tempos, no encalço da qual Clara segue para o Brasil conduzida por Sebastião. Este, por sua vez, é encarnação do próprio D. Sebastião que a conduz para a nova vida, transcendendo a nação portuguesa, rumo a um tempo de bonança e justiça.

Outra evidencia do sincretismo é que, no enredo, estão presentes os mitos umbandistas pois: "a religião católica, a qual, a acreditar no eloquente Marcos, não seria mais do que um véu para cobrir o candomblé omnipresente." (PEDROSA, 2008a, p. 70). Através da narrativa mítica entendemos a ojeriza de Marcos pela água do mar que, ao mesmo tempo, sinaliza a vida e a morte: "se puser um pé na água do mar ele ficará todo inchado, e adoecerá. Garante que Oxalufam lhe proíbe qualquer contacto com o mar." (PEDROSA, 2008a, p. 58). Na voz

de Emanuel, Clara descobre que é a representação terrena de Iansã no terreiro de umbanda da Casa Branca. Após contar um mito em que Iansã (Clara) troca o amor de Ogum (Sebastião) pelo de Oxaguiam (Emanuel), este último revela a Clara: "-Iansã é você, senhora o sopro da paixão, que arrasa tudo o que se opõe ao futuro. Oxaguiam sou eu, o jovem orixá da criação e da justiça final. Juntos somos imbatíveis." (PEDROSA, 2008a, p. 80).

A primeira parte, a "Eternidade", evoca o passado lembrado pela protagonista no presente da narrativa. Através das lembranças de Clara, sabemos de sua devoção por António e por António Vieira, da primeira viagem que fizera ao Brasil e da excursão que faz ao país com Sebastião. No presente da narrativa, esta é a segunda vinda de Clara ao Brasil. Da primeira vez esteve em Salvador a procura de António. Apaixonara-se pelo brasileiro num congresso internacional sobre literatura que ambos participaram, em Lisboa:

> Conhecemo-nos na universidade, num seminário internacional. Ele tinha um desses rostos picantes, descoordenados, nariz enorme, boca pequena, olhos cavados como poços de água escura. Tinha também aquela irresistível voz grave de quem fuma muito. Era especialista em literatura portuguesa – no meu querido António Vieira, mais especificamente. (PEDROSA, 2008a, p. 44).

Clara relata que António era especialista na obra de António Vieira, personalidade cultuada por ela. A protagonista descobriu a obra do padre devido ao fascínio pelo amante, numa tentativa de aproximação com aquele que roubou seu coração, e migrou para o Brasil, país onde perdeu a visão:

> De repente entrou no bar um homem que se aproximou da mesa gritando: 'Você vai pro inferno, seu filho da puta!' Foi tudo muito rápido. De repente vi uma pistola a brilhar na mão do homem, atirei-me sobre o António gritando 'Não!', ouvi os tiros, vários, uma bala acertou no coração do António, outra no meu nervo óptico. Claro que isto só o soube depois, quando acordei, no hospital. (PEDROSA, 2008a, p. 46, grifo da autora).

A ação heroica não foi suficiente para salvá-lo e o que Clara conserva de António é a lembrança do amor que não se concretizou. A admiração pelo professor, misturada à devoção pelo padre católico fazem com que ela queira reviver o passado refazendo os passos de António Vieira no Brasil. O acidente e a (con)fusão entre os dois Antónios mudam drasticamente a vida de Clara e sua relação com o Brasil para onde viaja pela segunda vez, privada da visão e na companhia de Sebastião, seu admirador: "Conheço muito mais do Brasil do que a felicidade, Sebastião. Como se alguém pudesse regressar ao lugar onde foi infeliz." (PEDROSA, 2008a, p. 20).

Na segunda viagem ao Brasil, antes de partir de Lisboa, Sebastião oferece-se como guia para acompanhá-la, em virtude da cegueira. Clara aceita a companhia e, no aeroporto, topam com o grupo de turistas que rumam para o Brasil: "Este grupo de seguidores de António Vieira vai para Salvador da Bahia, como nós. Depois continuam – Recife, Maranhão, Belém." (PEDROSA, 2008a, p. 20), a frente do grupo há um cartaz onde está escrito: "Ao encontro do Padre António Vieira." (PEDROSA, 2008a, p. 17). Os turistas farão uma excursão aos lugares em que viveu o padre português em terras brasileiras. Sem titubear, Clara diz a Sebastião que: "Vieira nunca é um pretexto, é sempre uma chamada." (PEDROSA, 2008a, p. 17), fazendo do padre o seu guia, e eles acompanham os turistas que excursionarão pela Bahia, pelo Maranhão e por Belém do Pará.

Clara e Sebastião estão em meio à multidão de um aeroporto nesta cena onde as vozes se cruzam e impedem que nos demoremos na escuta de um diálogo em particular. Esta é uma peculiaridade que, antes de reforçar o caráter híbrido destes lugares de passagem, encontros e despedidas, conota um artifício utilizado por Inês Pedrosa para ambientar suas personagens em torno dos temas da *migração* e da *alteridade*.

No Brasil, a primeira parada é Salvador, cidade onde morava António e onde António Vieira aporta no século XVII: "Seguimos directamente do aeroporto para o Museu da Bahia." (PEDROSA, 2008a, p. 31). As memórias misturadas às lembranças de António não permitem que Clara esqueça o amado. "De que tens saudades? – pergunto-te. Respondes que do corpo de um homem que já não poderias ver, mesmo que visses." (PEDROSA, 2008a, p. 36). A resposta que a protagonista dá a Sebastião evidencia que a *relação com* o professor ultrapassa o contato físico rumo à transcedentalidade que Clara busca nas palavras de António Vieira. A visita às igrejas e aos pontos turísticos de Salvador mistura-se às recordações do professor e aos sermões do padre português. A figuração do padre interage com o enredo e com as duas viagens de Clara ao Brasil. Na primeira ocasião sua imagem permanece onipresente durante a migração de Clara. Na segunda, a voz do religioso manifesta-se no texto por intermédio de uma espécie de delírio da protagonista:

> Dizes-me que estamos diante do retrato do meu Padre. E eu sabia que ele estava nesta casa; eram os seus olhos o que sentia.
> -*Se lançarmos os olhos por todo o mundo, acharemos que todo ou quase todo é habitado de gente cega*.
> -Que dizes?
> -Eu não disse nada, Clara.
> -Então é ele.
> -Ele? Divagas. Temos que ir andando, a excursão já vai lá adiante. (PEDROSA, 2008a, p. 39, grifos da autora).

Sempre na companhia de Sebastião, em Salvador, Clara conhece o guia turístico Marcos: “um jovem mulato, alto, espadaúdo, que se apresenta como Marcos, nosso guia, esclarecendo imediatamente que é também professor de inglês e professor de culturas afro-brasileiras.” (PEDROSA, 2008a, p. 31). Além deste há Gutemberg, outro guia que acompanha o grupo nos passeios. Durante uma destas excursões Clara conhece Emanuel Viana, um produtor de filmes com quem se envolve afetivamente: “explica que se chama Emanuel Viana e que na realidade queria convidar-me a participar num filme, no seu primeiro filme, negócio de arte mesmo, negócio simples, de boa gente.” (PEDROSA, 2008a, p. 49).

A segunda parte, o “Desejo” trata do percurso de Clara sozinha em Salvador. Enquanto isso Sebastião e os turistas seguem para os estados do Maranhão e do Pará. A voz do amigo de Clara informa: “Dizes-me que estás cansada. Que vais dormir. E que amanhã eu sigo sem ti, porque tu ficas na Bahia.” (PEDROSA, 2008a, p. 125).

Embora tenha se envolvido com Emanuel, Clara não desiste de reaver o passado e, após descobrir que António era um conquistador de mulheres, sempre com o nome de Clara, resolve ficar em Salvador na esperança de um recomeço. Ela não acompanha a excursão que segue viagem, a pretexto de participar de um congresso de história onde se falará de António Vieira: “Há agora aqui um congresso sobre Vieira, a política e o mistério, também foi por isso que quis ficar, para ouvir falar dele. Há uma mulher que vai falar sobre a racionalidade da profecia, e isso interessa-me especialmente.” (PEDROSA, 2008a, p. 138).

Para a sua surpresa, a palestrante atende pelo nome de Clara e ficamos sabendo que se trata da esposa de Antônio. Ambas as Claras se tornam amigas, não sem alguma hostilidade mas, por fim, descobrindo uma forma de sublimação dos vícios do mundo na forma do amor fino propagado por António Vieira. Fechado o círculo da eternidade e do desejo, o enredo termina com a voz da protagonista a declarar que, no corpo de Emanuel e na amizade de Clara encontrou o que procurava: o amor. E confessa que:

> É um amor sem ontem nem amanhã, sem cálculos nem poupanças, instantaneamente eterno. Partilho-o no corpo do meu amante Emanuel e na gargalhada da minha amiga Clara, e nessa partilha o multiplico, de modo a que, se Clara e Emanuel desaparecem amanhã debaixo de uma chuva de balas, do trovão de uma doença, ou do simples tédio da minha presença, eu possa prosseguir com ele dentro de mim. (PEDROSA, 2008a, p. 173).

Apesar da cegueira física, Clara conduz a percepção do leitor, de acordo com aquilo que os sentidos lhe permitem enxergar. Privada da visão, a protagonista se mostra íntima das palavras: “Tornei-me boa com as palavras, o buraco dos meus olhos é um rastilho de eloquência, comovo as pessoas mesmo antes de falar.” (PEDROSA, 2008a, p. 18). A cegueira

de Clara é metafórica diante da obsessão por António e por António Vieira, e da maestria no manejo das palavras. No jogo tipicamente barroco entre claro e escuro, a protagonista não percebe o que a rodeia. Neste sentido, vejamos um trecho do sermão extraído do romance:

> **Andam os homens cruzando as cortes, e revolvendo os reinos, dando voltas ao mundo; cada um em demanda das suas pretensões, cada um para se introduzir ao fim dos seus desejos; todos aos encontrões uns sobre os outros; os olhos abertos, a porta à vista, e ninguém atina com a porta.** (PEDROSA, 2008a, p. 62, grifo da autora).

Obcecada pelas lembranças de António e pela imagem que criou do padre jesuíta, Clara abandona o trabalho na universidade e os amigos em Lisboa, muda de país e ignora o amor de Sebastião. Somente o relacionamento com Emanuel e a amizade com Clara, viúva de António, são relações que a desvencilham da busca que, por fim, sabemos que é a busca pelo amor: "O Brasil ensinou-me a erótica do amor que a si mesmo se basta. Este amor fino de que falava António Vieira." (PEDROSA, 2008a, p. 173).

Além do sincretismo entre a Umbanda e a religião Católica, e do hibridismo que atravessa a obra, **A eternidade e o desejo** apresenta um intertexto com **No coração do Brasil**: seis cartas da viagem ao Padre António Vieira. O texto ilustrado por João Queiroz é o relato de viagem escrito por Inês Pedrosa por ocasião de uma das várias estadas no Brasil, precisamente no ano de 2005, onde refez a trajetória do padre português pelas cidades de Salvador, Recife, Olinda, São Luís do Maranhão e Belém do Pará, por ocasião das homenagens aos 400 anos do nascimento do padre português. Nos agradecimentos finais da obra de 2008a, lê-se o seguinte: "Do percurso e dos cenários dessa viagem nasceu a ideia deste romance." (PEDROSA, 2008a, p. 179).

A narrativa de viagem e o romance apresentam trechos idênticos em alguns momentos. É o caso do ritual de possessão do guia turístico Marcos, no terreiro da Casa Branca, assim descrito em **No coração do Brasil**: "Marcos estava nervoso e depois percebemos a razão: no auge da celebração apareceu 'incorporado', inclinado, ausente, dançando, como o pai dos orixás." (PEDROSA, 2007b, p. 7), enquanto n'**A eternidade e o desejo**: "Oxalá Oxalufam está a baixar sobre Marcos. Como é que eu sei, Sebastião? Vejo-o. Vejo Oxalufam. Velho, curvado, mas cheio de energia. Sacode violentamente Marcos" (PEDROSA, 2008a, p. 75).

O mesmo ocorre na ida a Santo Amaro da Purificação, na visita à casa de Dona Canô, no relato de viagem: "Fomos a Cachoeira, nas margens do rio Paraguaçu, com paragem em Santo Amaro da Purificação, cidade da cana-do-açúcar, da mandioca e do fumo terra de Dona

Canô, mãe de Maria Bethânia e de Caetano Veloso." (PEDROSA, 2007b, p. 7). No romance Sebastião narra à Clara o que vê através da janela da excursão: "Avisas-me que estamos em Santo Amaro da Purificação, a terra do meu Caetano. Dizes-me que passamos agora em frente ao número 179 da Rua do Amparo que é a casa da mãe dele, Dona Canô, e que por isso o motorista abranda." (PEDROSA, 2008a, p. 85).

Num último exemplo compartilhado nas obras, lembramos a estada na catedral Basílica da Bahia. No livro de 2007, Inês Pedrosa estava acompanhada pela comitiva:

> Com que emoção, no rastro do Padre António Vieira, chegámos à catedral Basílica da Bahia, a antiga igreja do Colégio dos Jesuítas! Aí estão a cela onde viveu e a cadeira de jacarandá, que a tradição diz ter sido sua. Veio doente da Quinta do Tanque e morreu a 18 de julho de 1697, à hora primeira. [...] E assevera a tradição que a Vieira teria sido dada a sepultura com o número 14, à direita do altar-mor. E foi com grande expectativa que presenciámos as diligências de Miguel Real para descobrir onde estaria esse número. Depois de arrastarmos um tapete, bandeiras e um montão de fios elétricos, lá apareceu, perante o entusiasmo de todos, o 14 por que todos ansiávamos. Como se sabe, porém, o corpo do padre foi retirado, no final do século XVIII, e nunca foi encontrado. (PEDROSA, 2007b, p. 8).

Por sua vez, na obra de 2008a, Sebastião descreve à protagonista:

> Estamos na actual Catedral Basílica da Bahia, antiga Igreja do Colégio. Vemos a famosa cadeira de jacarandá, que a tradição assevera ter pertencido ao Padre, e a cela onde teria vivido e morrido. Aqui se cumpriu, com toda a solenidade, a cerimónia fúnebre de Vieira, com a presença do governador, D. João de Lencaste, e do bispo eleito de São Tomé, D. António da Penha de França. Dizes-me que Vieira teria ficado na sepultura de número 14, à direita do altar-mor. Estamos precisamente nesse lugar. Peço ajuda ao grupo para afastar um tapete, umas bandeiras e uns fios elétricos. E, de facto, eis a sepultura 14. Estava ali, bem escondida. Dizes-me que não me iluda, Clara, que aí já não resta mais do que a memória de Vieira. O corpo foi retirado para parte incerta na época da expulsão dos jesuítas, e nunca mais se soube dele. (PEDROSA, 2008a, p. 103).

Estes são alguns exemplos das muitas similaridades que podemos evocar entre as duas obras. A intertextualidade explícita erigida sobre a excursão de Inês Pedrosa ao Brasil, na narrativa de viagem e a trajetória de Clara, no romance, é expressão do engenho fabulador da escritora que não se prende a um gênero narrativo e transita pelas várias formas que assume o fazer literário. Um pormenor interessante para elucidar a ligação entre o livro de viagem e o romance é que Clara e Sebastião só encontram lugar em meio ao grupo de turistas que rumam para o Brasil porque: "tinham um quarto a mais, esperavam uma escritora que deveria fazer a crónica da viagem e que, à última hora, se descartara." (PEDROSA, 2008a, p. 20). Interpretamos o trecho em destaque como menção à Inês Pedrosa, personalidade

ficcionalizada no romance, assim como António Vieira, aspectos que evidenciam a metaficção da obra literária.

Acreditamos que a intertextualidade entre **A eternidade e o desejo**, **No coração do Brasil** e os trechos dos **Sermões** que se misturam ao romance[42] rendam uma homenagem à personalidade migrante e ao percurso migratório do padre António Vieira, a quem a protagonista Clara refere-se com as seguintes palavras:

> (Vejo-te, António menino, sem saberes de que terra és. Trouxeram-te de Portugal para os trópicos através de um mar imenso, e o violentíssimo baloiço do mar desenhou-te a forma da alma. Pertencerás para sempre a este baloiço que uns confundem com o sonho do poder e outros com o desvario do sucesso. Foi Deus quem encontraste no atordoamento das ondas, o milagre de atravessar um mundo abarrotado de fogueiras e pelourinhos e conseguir ainda agarrar a alegria nas mãos, nas tuas pequenas mãos de criança. Conseguir ajoelhar perante a beleza criada pela mão humana, ajoelhar no meio dos jactos de riso cáustico das pessoas desesperadas, como ajoelhaste, naquele dia da tua infância, diante da imagem daquela Senhora das Maravilhas. Reza a lenda que sentiste então um estalo, o estalo da sabedoria, que te levaria a fugir de casa, aos quinze anos, para te juntares aos homens que mais estudavam, os jesuítas. Gosto de pensar que foi diante desta imagem de mulher que tiveste a revelação do homem que irias ser. Diante da imagem do que foste, diante do que as tuas palavras ainda são, vou agora descobrindo quem posso eu ainda ser.) (PEDROSA, 2008a, p. 63).

O mar se transforma em personagem que age sobre a personalidade migrante de António Vieira. A imensidão do mar, a violência das águas, o balanço das ondas moldam o espírito e insuflam a fé do padre que migra de Portugal para o Brasil. De igual maneira, Clara deixa-se arrebatar pelo "mar imenso", cujas ondas revelam o trânsito possível entre Portugal e Brasil encarnado na figura destas personagens migrantes. O mar é expressão do entre-lugar que as personagens migrantes ocupam na narrativa.

Além de homenagear a bibliografia do padre católico, Inês Pedrosa não ignora seu percurso migratório, e António Vieira se torna personagem migrante no romance através da ficcionalização de sua pessoa. Ao lado de Clara, ambos são figuras da *alteridade* em evidência no romance. Vieira é moldado à maneira do mar no transcurso migratório entre Portugal e Brasil referido por Clara. O balanço e a brutalidade das ondas, segundo a protagonista, lapidam a personalidade do homem, amante da oralidade e da escrita. A

---

[42] Em nota introdutória de **A eternidade e o desejo**, Inês Pedrosa elenca os sermões referidos na narrativa. A primeira parte "Eternidade" se refere aos seguintes: **As Cinco Pedras da Funda de David – Discurso I** (1673); **Sermão do Mandato** (1645); **Sermão da Quinta Quinta-Feira da Quaresma** (1669); **Sermão de Nossa Senhora do Ó** (1640); **Sermão de Santo António** (1671); **Lágrimas de Heráclito** (1674); **Sermão das Lágrimas de S. Pedro** (1669). Na segunda parte o "Desejo", lemos trechos de: **Sermão de Santa Catarina** (1663); **Sermão da Quinta Dominga da Quaresma** (1654); **Sermão da Sexagésima** (1655); **Sermão da Quarta-Feira de Cinza** (1672); **Sermão de Santo Inácio** (1669).

personagem afirma que o padre foi sua inspiração e, em sua oratória, é capaz de saber quem é. As palavras de António Vieira guiam os passos de Clara na Bahia:

> (palavras que lavram a terra e revolvem de luz os meus olhos sepultados. Palalavras, titubeantes. Preciso das tuas palavras, António Vieira, porque dentro delas o Sol e a Lua e as Estrelas e a Natureza ressuscitam, em maiúsculas e com uma firmeza de recorte que nunca a minha retina conseguiu captar. Preciso das tuas palavras, mesmo quando são paladras, pedras ladras que atiras contra a forma bruta das coisas para a distorcer ao teu jeito. Preciso da tua receita alquímica, Vieira, desse teu dom de ilusionista convicto, dessa tua capacidade para transfigurar a Fé em razão pura ou a Pura Razão em Profecia. Preciso desse talento que te fazia dobrar o tempo e o rosto da História à medida dos teus desejos, e considerar as derrotas de hoje como experiências da dor destinadas a ampliar o triunfo das vitórias futuras. Preciso das tuas palavras de pedra, Vieira, para amparar a precariedade do meu caminho.) (PEDROSA, 2008a, p. 49, grifo da autora).

O relacionamento entre Clara e Sebastião, o encontro com Emanuel, o reencontro com a memória de António e de António Vieira e, por fim, a ligação entre ambas as Claras constituem as relações com o *outro* estabelecidas pela protagonista graças às duas viagens que faz ao Brasil. Para apreender a consciência que Clara adquire sobre si a partir da *relação eu-com-outro*, é preciso atentar para os interditos ou ignomínias entre as migrações de "Clara e Sebastião", "António e António Vieira", "Ambas as Claras" e "a eternidade e o desejo", a partir da leitura sobre a *alteridade* das personagens migrantes em **A eternidade e o desejo**.

3.1 Entre o sagrado e o profano: Clara, António e António Vieira

Sagrado e profano são ignomínias que compõem as personagens António e António Vieira, estando a primeira ligada ao profano e a segunda, ao sagrado. No romance as pessoas ficcionais são pontos de contato entre as categorias, o que resulta em sua *relação com* Clara, a protagonista. O elemento sagrado, representado pelos sermões do padre António Vieira, se mistura ao profano, simbolizado pelas ações do professor António.

Na obra, António Vieira é o duplo de António através dos nomes homônimos. Tal como Clara (a protagonista cega) é o duplo de Clara (a viúva de António), conforme veremos. Um é padre, o outro é professor. O religioso migra de Portugal para o Brasil em missão evangelizadora. O acadêmico migra do Brasil para Portugal para participar num congresso em Lisboa. O padre é casto, o professor é libidinoso. A castidade aproxima o padre do sagrado. A libido torna o professor mundano.

A mistura entre os dois Antónios influencia as ações de Clara, amante do professor e pesquisadora da obra do padre católico. No relacionamento com António ela descobre a obra de António Vieira:

> E eu, jovem assistente, ouvia-o falar dos textos de Vieira como 'engenhos futurantes' ou 'máquinas de fabricar futuro', explicar a racionalidade interior de suas profecias, inflamar-se no seu púlpito académico: 'Rasguem-se as vestes do tempo, o véu do divino, e façam rodar o núcleo duro dos textos o diamante do seu sentido, dentro de vocês. O Quinto Império que Vieira sonhou é uma prefiguração do mundo sem fronteiras que hoje pretendemos construir, um presságio desse modelo de Estado social que hoje procuramos.' Quando dei por mim estava perdida no nebuloso e exultante Horto da paixão. (PEDROSA, 2008a, p. 44, grifos da autora).

A admiração por António Vieira se intensifica após o contato com António. A eloquência do professor por quem Clara se apaixonou enaltece o pioneirismo dos sermões do padre e inspira a jovem ao estudo os textos proféticos de Vieira, ao passo que lhe desperta a paixão pelo pesquisador. A imagem de António e de António Vieira funde-se no íntimo de Clara, de maneira que, referindo-se a um, ela fala de igual maneira ao outro: "Durmo muito, fecho os olhos e António Vieira escreve-me, leio as suas cartas, ou ouço-as, na voz do outro António, o que me cegou." (PEDROSA, 2008a, p. 138).

Após o acidente, a protagonista agarra-se aos sermões do religioso como inspiração para preservar viva a memória do amante. A segunda viagem para o Brasil está ligada à recuperação do passado vivido com António, o que ela anseia reaver. Na procura do profano, Clara encontra o caminho para o sagrado no estudo dos textos do missionário.

António é o amante que ela busca no Brasil. A vontade de reviver a paixão pelo homem por quem se deixou seduzir em Portugal a faz migrar: "**Porque o bem, ou é presente, ou passado, ou futuro: se é presente, causa gosto; se é passado, causa saudade; se é futuro, causa desejo.**" (PEDROSA, 2008a, p. 81). O trecho do sermão de Vieira se presta à interpretação da personagem. Estar próximo daquilo que a faz lembrar António - os sermões de Vieira, e o país natal do amante - equivale a reavivar o bem que a paixão pelo professor suscitou. Sentimento do qual Clara sente saudades. A viagem acena com a promessa de recomeço no Brasil, a partir do acerto de contas com o passado.

No entanto, apesar do apreço pela retórica de António e pelos textos de António Vieira, Clara admite:

> Mudei de hemisfério e de sotaque, acreditando que deixaria de escutar a verdade das vozes sob a melodia cor de doce de leite do português do Brasil. Ledo engano – a densidade da cor eleva-se, no balouço meigo destas vozes, a níveis que a minha alma desconhecia. Tudo aqui me fala; o ar, as estrelas, os anjos barrocos, o espectro

> de António Vieira, o Cristo crucificado com sangue de rubis, o sol, as chuvas repentinas – e o mar, que nunca se cala. (PEDROSA, 2008a, p. 133).

No Brasil, tudo lhe remete à humanidade de seus sentimentos, dos quais ela não pode se desfazer na mudança de país. As águas do mar e da chuva, símbolos do deslocamento; a contemplação da natureza, força equivalente à própria natureza humana que aflora no caudal de sentimentos; o Cristo cravejado de rubis, os anjos e as igrejas barrocas, símbolos da presentificação do espírito de Vieira que não acalma o coração da mulher que sente saudades do amante.

Os sermões do padre católico não são o lenitivo para as angústias de Clara, ainda que sejam clarividência para entendê-las: "Na amabilidade das palavras oculto o rumor de desolação que me treme na garganta – mas a cegueira conduziu-me a esse dom que eu não queria, de ver as vozes à transparência das palavras." (PEDROSA, 2008a, p. 132).

A referência às vozes, à fala e aos sermões de Vieira levam a refletir que, o sujeito que fala, o faz endereçado à alguém. Por exemplo: "O Sermão de Santo Antônio *aos peixes*" (BOSI, 2011, p. 429, grifo nosso); as seis cartas de viagem *ao Padre António Vieira* (2007b, grifo nosso), que Inês Pedrosa redige **No coração do Brasil**.

Uma vez guiada pela luz das palavras do religioso, Clara se dirige ao leitor na maior parte do romance. Ouve-se a voz das outras personagens, a partir do que a voz da protagonista revela. Tal como Vieira, ela manipula as palavras: "**Como hão de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e muito claras. Assim há de ser o estilo da pregação, muito distinto e muito claro.**" (PEDROSA, 2008a, p. 156, grifos da autora). A concessão de voz à Clara faz do romance de Inês Pedrosa uma narrativa circular que lembra a circularidade que a protagonista encontra nos sermões do jesuíta.

O apreço à retórica e aos textos do missionário favorece o encontro com a outra Clara. Se o padre dirige a oratória aos cristãos, a esposa do professor fala indiretamente à *alteridade* da amante de seu marido, tendo como elo a obra do missionário:

> **Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro de si, e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessária luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com os olhos, que é o conhecimento.** (PEDROSA, 2008a, p. 147, grifo da autora).

A busca pela compreensão de si nos sermões do padre católico, distribuídos pelo romance tecem as relações de *alteridade* da protagonista, pois: "**o primeiro móbil de todas as nossas ações é o conhecimento de nós mesmos.**" (PEDROSA, 2008, p. 18, grifo da

autora). Não se trata da noção gregária do *cognitio sui*[43] ontológico desde Sócrates e Platão, mas sim, do conhecimento do *eu* através da inteligibilidade que, para Lévinas, se dá diante do *rosto* do *outro* encarado como transcendência rumo ao infinito.

Conhecimento do eu (com)partilhado *com* o *outro*, logo, *com* Deus. Estar com o *outro*, mira-se (n)o seu *rosto* sem a pretensão de o assimilar é comungar *com* o próprio Deus criador: "**Está a imensidade de Deus no mundo e fora do mundo; está em todo o lugar, e onde não há lugar; está dentro, sem se encerrar, e está fora, sem sair, porque sempre está em si mesmo.**" (PEDROSA, 2008a, p. 74 – 75, grifo da autora). O trecho interage com a epígrafe extraída do evangelho de João. O Verbo é Deus e Ele está em todas as coisas. Tratando-se do romance, uma vez partícipe da manifestação do divino em tudo o que leva a mão do Criador, Deus está presente naquilo que remete ao sagrado e ao profano, logo, na *alteridade* do elemento humano de **A eternidade e o desejo**.

Clara, a protagonista, relaciona-se *com* António, *com* António Vieira e *com* as demais personagens: a outra Clara, Sebastião, Emanuel e Marcos. Destas relações emerge as trocas entre *alteridades* formuladas a partir da *relação com* o profano, representado no texto por António, Sebastião e Clara; e com o sagrado, elucidado por Emamuel, António Vieira, mãe Marianinha, Iansã, Oxum e Oxaguiam, aproximações que fazem d'**A eternidade e o desejo** o romance de Inês Pedrosa com maior sincretismo editado até o momento. As relações que envolvem a protagonista exploram suas ações, a maneira de encarar a si e ao *outro* na diegese, a partir do conhecimento de si mesmo na *relação eu-com-outro* que se dá através dos textos de António Vieira.

3.2 Eu é o *outro*: ambas as Claras

Além da busca por António e pela memória de António Vieira, a *migração* de Clara para o Brasil favorece o contato com a outra Clara, a esposa de António. Uma vez diante uma

---

[43] A expressão latina significa "conhecimento de si". Aparece no sermão **As Cinco Pedras da Funda de David – Discurso I** (1673), cujos trechos se encontram no romance **A eternidade e o Desejo**. A respeito do termo em destaque no sermão, de acordo com Valmir Francisco Muraro: "Verifica-se na análise dos discursos proferidos durante a Quaresma de 1674, que o Padre António Vieira partiu do axioma da sabedoria antiga *conhece-te a ti mesmo* para caracterizar o ser humano. Alertava os ouvintes que o ato de *conhecer a si mesmo* dependia de verdadeira ciência, ou seja, as acções como filhas do pensamento, ou ideias, que cada um tem de si mesmo. A leitura dos discursos revela que, diante do exército israelita amedrontado se destaca a figura de Davi sorridente e triunfante diante do poderoso inimigo, pois vitorioso em seu pensamento. A fragilidade física do jovem pastor não impediu a vitória, já conhecida em pensamento. O orador insistia na ideia de que o verdadeiro conhecimento vinha do interior, ou seja, proveniente da alma." (MURARO, 2008, p. 183, grifos do autor).

da outra, as mulheres se irmanam em torno da memória do homem falecido, na segunda parte do romance. O "Desejo" principia com o discurso ficcionalizado do padre António Vieira dirigido à mulher migrante:

> Amais o homem ou o círculo da vida que nele desenhaste inteiro? Amais o homem ou a esfera abstracta da vossa alma projectada nele? Amais esse outro homem no qual procuras serenar a efémera veemência da carne, ou amais a vossa imagem projectada no desejo dele? [...] Amais quem amas, ou quem sabes que já não pode dar-vos nada? Buscais-me a mim ou o sentido da vossa existência nas minhas circulares pregações? (PEDROSA, 2008a, p. 130).

A voz do padre jesuíta indaga se Clara não padece mais de amor-próprio, concentrado em si mesmo, do que de amor a outrem, levando-nos a crer que as relações da protagonista com outros sujeitos se dão em função do sentido ontológico de sua existência alimentada pela falta de visão e pela desilusão. As indagações do religioso dão a entender que a mulher prefere encarar a *relação eu-com-outro* como lenitivo para sanar as próprias mazelas individuais. Não se trata de *relação* ética *com* estes sujeitos, uma vez que não há reciprocidade, nem doação por parte da protagonista no decorrer do enredo. Antes, ocorre a tentativa de resolução dos conflitos pessoais por meio das interações *com* o *outro*.

A disposição das relações envolvendo a protagonista encontra correspondência nos trechos dos sermões de Vieira sobre ver e não ver. O religioso atesta que: "**A cegueira que cega cerrando os olhos, não é a maior cegueira; a que cega deixando os olhos abertos, essa é a mais cega de todas.**" (PEDROSA, 2008a, p. 58, grifo da autora). A cegueira física de Clara encontra correspondência em sua cegueira de espírito. Segundo as palavras de António Vieira resgatadas no texto de Pedrosa, esta é a pior das cegueiras. Mesmo de olhos abertos, permanece inebriada pela preocupação consigo e pela memória do homem que a cegou. Clara não atenta para os cuidados dedicados a si por parte de Sebastião, ao passo que prefere ocultar de si mesma a verdade sobre o professor António.

O sincretismo manifesta-se também através do discurso do padre católico, cujo sermão sobre ver e não ver revela a cegueira da protagonista e converge com as palavras da mãe-de-santo Marianinha: "Esse homem, Antônio... não é? Mentiu para você e usou a sua cabeça para soprar a vaidade dele." (PEDROSA, 2008a, p. 111). E, adiante: "Ele falou para você que tinha mulher e filhos? E não falou para você que devolveria o dinheiro que você emprestou? E você nunca falou essas coisas pra ninguém, não foi?" (PEDROSA, 2008a, p. 112).

Até este ponto da narrativa Clara revela o que acha pertinente e omite a verdade em torno de António, na esperança de que as palavras possam anular o padecimento diante da

imagem do homem que a manipulou. Tentativa de ludibriar seus sentimentos que resulta na frustração da personagem diante da outra Clara, a esposa legítima de António.

A mulher privada da visão física oscila entre o apego à memória do homem que a abandonou - para o qual procura consolo nas palavras do jesuíta -, a promessa de amor através da amizade oferecida por Sebastião, e o relacionamento com Emanuel. Este último, visto como materialização da eternidade alimentada pelo desejo físico. As ações de Clara se dão em meio às dicotomias entre ver/ não ver, sagrado/ profano, amor/ amizade, eternidade/desejo.

Confrontada com a dura realidade, no escuro da cegueira física e, novamente ludibriada por si mesma Clara permanece incapaz de encarar os fatos e se revolta com a mulher que fez as revelações: "Uma mãe-de-santo a revelar-me que afinal o meu amor era um escroque, casado e com filhos. Com os filhos que eu já não terei. Um escroque que me tirou dinheiro que eu não tinha. Percebes?" (PEDROSA, 2008a, p. 115). Ela também afasta de si Sebastião que deixa a Bahia e segue em excursão pelo Maranhão: "Sabes uma coisa, Clara? Vais ficar aqui, em pleno coração da cidade de São Salvador da Bahia. Tens uma passadeira à tua esquerda. Estou farto, também eu." (PEDROSA, 2008a, p. 116).

A protagonista não suporta ter-se deixado seduzir, enganar e cegar pelo amante em quem confiava. Custa-lhe admitir que a visão fixada em si mesma, os olhos turvados pela paixão e pela vaidade favoreceram a cegueira simbólica acerca do homem que a enganou: "**Pois esse é o modo e a razão porque naturalmente, e sem milagre, podemos ver e não ver juntamente. Vemos as coisas, porque as vemos: e não vemos essas mesmas coisas, porque a vemos divertidos.**" (PEDROSA, 2008a, p. 63, grifo da autora). Palavras de António Vieira inseridas no texto principal para esclarecer o engano de Clara ao formular a promessa de amor que inventou para si.

Clara que, em outros tempos, tinha respostas certeiras: "Onde se meteram as minhas habituais respostas rápidas e cáusticas?" (PEDROSA, 2008a, p. 77) está reduzida a mais uma das amantes de António, conforme atesta na portaria do prédio onde ele morava em Salvador:

> -Ah, o caro do terceiro G? Sim, era o professor Antônio. Sumiu, foi com os anjos e os bandidos num tiroteio. Faz um tempão. [...] – Ele vivia aqui no edifício há muito tempo? –Não faz muito tempo, não. O professor casou com dona Clara... [...] Uma vez escutei o cara falando no celular que só paquerava moça chamada Clara pra não se enganar. E o cara ria, ria muito. (PEDROSA, 2008a, p. 117 - 118).

A face desconhecida de António se revela. Desolada, Clara decide ficar na Bahia: "Há uma mulher que vai falar sobre a racionalidade da profecia, e isso interessa-me especialmente." (PEDROSA, 2008a, p. 138). Encontramos o discurso de Clara, a esposa de

António na altura em que reflete: “O certo é que a mulherzinha me perturbou – não sei se apenas pela ligação entre a cegueira e a má educação, se por alguma outra coisa.” (PEDROSA, 2008a, p. 139).

A Clara que não vê hostiliza a Clara que vê dizendo-lhe que sua conferência é uma farsa e que ela não entende nada de Vieira. Após o primeiro contato nada amistoso, as personagens se reencontram numa festa e, novamente, a conferencista se dirige à protagonista: “Mas sim, sou aquela mulher ruim que você acha que não entende nada do Padre. Provavelmente você está certa. Mas porque está chorando, se isolando assim, numa festa dessas?” (PEDROSA, 2008a, p. 157). As lágrimas que escorrem dos olhos de Clara privados de visão, águas que são o elo entre as mulheres irmanadas pelo desamor do homem e pela devoção ao religioso. A mesma água salgada do mar que António Vieira atravessou tantas vezes nas viagens entre Brasil e Portugal.

As lágrimas da mulher cega contrastam com o ambiente festivo e com a alegria da esposa de António. Porém, “**chorar com riso é sinal de dor suma e excessiva.**” (PEDROSA, 2008, p. 105, grifo da autora), de acordo com António Vieira. Ao destoar do clima de festa, o choro da amante de António evidencia o desespero da mulher que vive entre trevas. Ambas as Claras permanecem unidas pelas lágrimas da protagonista durante a festa na noite da Bahia: “Não tenho trilho de regresso, deixo-me levar pela mão forte desta mulher, que quis inimiga.” (PEDROSA, 2008a, p. 159). Ligadas pelas lágrimas as duas mulheres dançam e alimentam um sentimento de amizade que é também promessa de recomeço.

Numa mirada além das aparências verificamos que ambas as Claras se inscrevem na vida uma da outra através do diálogo e, novamente, pela simbologia da água que, transformada em lágrimas, expressa a dor e o desespero que elas guardam devido ao desamor do homem que as enganou. Além disso, a relação entre elas passa-se na ignomínia entre morte e vida que equivale ao físico e espiritual, expressos pelo *rosto* de ambas. Na dinâmica da *alteridade* elas assumem o compromisso ético de onde sobressai a responsabilidade para/com o *outro*.

Todavia: “Quantas formas tem o desejo? Quantas aparições a eternidade?” (PEDROSA, 2008a, p. 170). Isso perguntou Clara, a protagonista, a outra Clara, a esposa legítima de António, por ocasião de uma discussão que tiveram no apartamento em que o professor morava com a esposa e os filhos antes de morrer. A contenda se deu porque, ao se aproximar da protagonista, a companheira de António não lhe informou sua ligação com o professor, ao passo que Clara lhe narrou a tragédia de sua vida: apaixonada, perdera a visão por um homem casado num bar em Salvador. “Com que inocência lhe contara do meu

desastre." (PEDROSA, 2008a, p. 170). Mas Clara agarra-se a amante do marido como esperança de remissão do pré-julgamento que fizera da outra Clara. A protagonista descreve a cena:

> Clara, a Clara verdadeira, a única Clara, procura-me as mãos com as mãos, deixa cair o violão, ouço o estrondo, fujo com os dedos aos seus dedos, digo-lhe que não me agarre, não me agarre, e a voz dela, trémula, responde que gostava que pudéssemos continuar agarradas uma à outra, que também ela vivia no escuro, de outra maneira, que procurava a coragem, o momento, o instante perfeito, que passara anos a ter raiva de mim, a pensar que fora eu a causadora da morte de António, a julgar que ele se interpusera às balas para me defender. (PEDROSA, 2008a, p. 160).

Através dos sentidos que lhe restam Clara percebe o toque das mãos, o baque seco causado pela queda do violão, a voz trêmula da esposa de António. A posição de ambas as Claras frente a frente é reveladora. O encontro com o *outro* assimétrico potencializa a frontalidade com o *rosto* que é, desde o primeiro contato, um responsabilizar-se pelo *outro*, de acordo com Lévinas (2010). *Relação* entre as mulheres propiciada, no romance, pela morte de António. O *outro* cujo *rosto* se oferece à exposição total despojado da mirada ontológica porque está morto.

Vida e morte se misturam na violência do *rosto* de ambas as Claras desde o primeiro contato entre as mulheres. A memória de António permanece onipresente entre elas. Não de maneira esotérica, pois a presentificação de sua *alteridade* despojada de violência favorece o primeiro contato entre alteridades que se entrechocam e se responsabilizam uma pela *outra*: "Os dedos desta mulher acariciam os meus com a delicadeza que só encontrei nos homens, uma promessa de sensualidade que é, ao mesmo tempo a certeza do amor que fica para lá dos exercícios do prazer." (PEDROSA, 2008a, p, 159).

Tocar o *outro* e acariciá-lo implica cuidado, assim como o olhar além do semblante físico conota responsabilidade sobre o *outro*. No afago, promessa de amor, há também a doação do *eu* livre da simetria que frequentemente procura nas relações que estabelece. Diante uma da outra, ambas as Claras são alteridades distintas que, a partir da *relação* assimétrica se complementam pela partilha de lembranças e dores vindas de outros tempos, do tempo em que António violentava a *alteridade* de ambas.

No presente da narrativa as mulheres se relacionam, por intermédio da ausência física do *outro*, causada pela morte de António. Paradoxalmente, este acontecimento insufla o sopro de vida a partir do contato entre as mulheres. As vivências irmanadas constituem o fechar e o abrir dos círculos concêntricos, tal como os que a Clara que não vê descreve na retórica de António Vieira. Círculos que se desenvolvem dentro de outros círculos, assim como n'**A**

instrução dos amantes: Clara passa a amar Clara que amava António que não amava ninguém. O destino das duas Claras permanece entrelaçado às vivências do passado. Elas estão dilaceradas pelo desamor de António e, unidas pela dor, buscam recomeçar um novo círculo através do amor edificado para além do plano físico em que padeceram.

3.3 "Talvez a vida não seja mais do que sobrevivência": Clara, Sebastião e Emanuel

Se Clara não tivesse aparecido na cantina da universidade no momento exato em que um assaltante abordava Sebastião, o relacionamento entre as personagens talvez não fosse tão peculiar: "O Mondego[44] ladrou, sim, mas nunca se afastaria de mim. É um bom cão-guia. Ainda hoje me pergunto como é que o homem foi ali parar e o que é que esperava roubar numa cantina de universidade." (PEDROSA, 2008a, p. 43). Desde então, Clara e Sebastião se tornaram amigos, com o aditivo de que Sebastião tem em Clara a promessa do amor não concretizado.

Sebastião é homem solitário. Carrega a paralisia da inação desde a infância. Por isso fica eufórico quando se oferece para acompanhar Clara na viagem para o Brasil. Assim como ela, a personagem carrega um segredo. Perdeu o melhor amigo num acidente de carro enquanto dirigia: "Apenas o meu melhor amigo. Tínhamos vinte anos, vínhamos de um bar, já um bocado cambaleantes, eu pedi-lhe para conduzir, peguei no carro dele, acelerei e matei-o." (PEDROSA, 2008a, p. 104). Sebastião venera Clara da mesma forma que Clara admira António e António Vieira:

> Amo-te prega a prega, amo o teu mau humor como o teu riso, as tuas apatias e entusiasmos, o teu corpo desmoronado pelo cansaço, amo as tuas falhas e as tuas injustiças – falas tanto de eternidade e nem percebes que é este o amor eterno, o amor que não cede às fendas, aos detritos, aos buracos do tempo. (PEDROSA, 2008a, p. 64).

Palavras que Sebastião dirige à protagonista quando esta se recusa a dar-lhe satisfações de seus passos, sozinha em Salvador. Ela é a mulher por quem se apaixona e na qual vislumbra a possibilidade de remissão para sua tragédia pessoal. Apesar da negativa, Sebastião permanece velando pela amiga/ amada e julga que o verdadeiro amor reside na

---

[44] Registramos que "Mondego" é também o nome do cão de estimação de Alberto Soares, protagonista do livro **Aparição** (1959), de Vergílio Ferreira. Na obra lê-se: "-*Mondego*! Dei-lhe um nome, o cão olhou-me de longe, imóvel, com o seu olhar triste e ressentido de velhice. -*Mondego*! Venha aqui!" (FERREIRA, 1971, p. 95, grifos do autor).

aceitação total do *outro*. O doar-se a outrem de forma a não aniquilar a *alteridade* do próximo. Amor puro, destituído de qualquer maneira de ultraje àquele que se manifesta diante de mim. Sentimento que beira à transcedentalidade porque não sucumbe à violência contra o *outro* atestada por Emmanuel Lévinas nas *relações* entre sujeitos.

No *rosto* da protagonista, Sebastião vislumbra o amor como sentimento que é possibilidade de transcendência rumo à eternidade, logo, à proximidade com Deus. Tomado pela amizade - forma de amor que Sebastião julga eterna - ele empresta sua visão a Clara. Na interação entre *alteridades*, a protagonista concede ao amigo sua presença como forma de apaziguar a solidão. Ambos se apoiam para enfrentar dores e sofrimentos que os dilaceram. A amizade prevalece como expressão máxima de amor entre eles. Algo semelhante à cumplicidade existente entre Jacinta e Raul, expressa na *relação* entre mãe e filho em **Desamparo**, romance que analisaremos a seguir.

Todavia, o pendão terreno se interpõe ao sentimento transcendental. A humanidade do homem o faz sucumbir às febres da paixão, de forma que eternidade e desejo se (con)fundem no espírito de Sebastião que tem o discurso interpolado pela voz de Clara:

> Rogas-me que te deixe amares-me, só esta noite. Prometes que amanhã de manhã voltarás a ser o amigo que eu quero. Mas é sempre como amigo que te quero, Sebastião. Não posso perder isso, ou perco tudo. Amantes há muitos, esboroam-se com a madrugada. Dizes que me desejas muito. Tanto. Peço-te desculpa. Sei que não devia ter-te metido nesta situação ambígua. [...] Amo-te como amigo, Sebastião. Acredita que é esse amor o que dura. Dizes que a melodia da duração é a intensidade. Dizes que o tempo é uma medida do sentimento, não dos dias que passam. Dizes que os amigos também se deslaçam, perdem-se. Também eu perdi vários, no tempo em que acreditava que a amizade podia ser múltipla e infinita. Agora só tenho a ti, e não quero perder-te a troco de uma noite de sexo. Porque sei que te perderia, Sebastião. E não aguento mais perdas. (PEDROSA, 2008a, p. 120).

As personagens dependem emocionalmente uma da outra para atenuar os sofrimentos. Clara coloca em primeiro lugar a amizade, da mesma forma como faz o amigo. Por isso rechaça o amor físico de Sebastião. A ignomínia terrena que impede a eternidade do amor está no fato de Sebastião sucumbir ao desejo que sente por Clara. O sentimento de ambos converge para a consagração do amor como expressão do sagrado, porém, atravessado pelo profano, o que faz lembrar outro romance não menos importante[45].

---

[45] Trata-se de **Fazes-me falta** lançado em Portugal em 2002 e, no Brasil em 2003. A obra carregada de simbolismos apresenta duas vozes narrativas, uma feminina e outra masculina marcadas por estilos gráficos distintos no texto escrito. A voz feminina fala a partir do plano celestial - lugar suspenso no tempo e no espaço - ao amigo/ amante que organiza e participa do velório de seu corpo no plano terreno. A relação entre morte e vida, o amor entre homem e mulher inominados, ao lado da solidão e da melancolia são temas centrais no romance de 2002. Céu e terra, vida e morte se conectam no incomum diálogo além-túmulo atenuando as dicotomias entre planos distintos. A personagem feminina perde a vida ao gerar outra vida. Por sua vez, símbolo

Em **A eternidade e o desejo**, a cegueira física de Clara é consequência da paixão pelo professor António. Uma vez privada da visão ela se torna dependente da amizade de Sebastião. Por sua vez, a *relação* entre os amigos nos dois romances redunda em outra forma de amor que oscila entre o sagrado e o profano. A redoma dos amores que buscam a transcedentalidade prevalece nos textos de Inês Pedrosa a partir de diferentes manifestações.

Na obra em análise a autora registra um dos vários trechos dos sermões de António Vieira referindo-se às formas de amor e à sua incompletude. De acordo com os textos do missionário do qual Inês Pedrosa transcreve as passagens de acordo com a trama da narrativa: "**O amor fino não busca causa nem fruto.** [...]. **Quem ama porque o amam, é agradecido; quem ama para que o amem, é interesseiro; quem ama, não porque o amam, nem para que o amem, esse é só fino.**" (PEDROSA, 2008a, p. 47 - 48, grifo da autora).

O amor fino de que fala o estudioso não passa pelas profanidades terrenas porque não espera de outrem nada em troca. Logo, nenhuma das personagens dos dois romances de Inês Pedrosa apontados corresponde ao sentimento enaltecido por António Vieira. Os sujeitos veem na *relação* amorosa *com* o *outro* maneira de atenuar aquilo que lhes causa solidão, dor e sofrimento. Em **Fazes-me falta** o casal de amigos permanece ligado devido medo da dor causada pela solidão do amor. Em **A eternidade e o desejo** o mesmo motivo alimenta a *relação* entre Clara e Sebastião. Sendo deficiente visual, Clara quer estar sozinha. Mesmo assim, prefere a companhia do amigo ao sofrimento causado pelas lembranças de António. O romance protagonizado por Clara principia com uma confissão que ela faz a Sebastião:

> A noite passada sonhei que voltava à Bahia. O sol atacava a pique, e eu andava de igreja em igreja à procura de alguém que não conseguia encontrar. Na rua a força do sol impedia-me de ver, nas igrejas ficava atordoada com o excesso de turistas e tralha dourada. Queria gritar, mas não conseguia. Dizes-me que é uma sensação muito comum nos sonhos. Mas eu creio que já não posso voltar a ser uma pessoa muito comum. (PEDROSA, 2008a, p. 13).

O caráter onírico domina as palavras iniciais da personagem principal. Clara se expressa em primeira pessoa afirmando o protagonismo no texto em que falará de si, de suas experiências no Brasil e de como as duas estadas no país lhe deixaram marcas que não lhe permitem voltar a ser "uma pessoa comum". O devaneio do sonho que Clara conta a Sebastião é o prenúncio do que lemos no decorrer do romance: a história de uma mulher que regressa à Bahia para acertar contas com o passado.

---

do ultraje ao amor puro simbolizado pela amizade com o homem com quem se envolvera. O amor entre os amigos é profanado pelo sexo, resulta na criança impedida de nascer e na morte da mulher que não pôde gerá-la. Em **Fazes-me falta** a morte resulta da profanação do amor divino pelo desejo terreno.

A viagem de Portugal para o Brasil marca a *relação* entre Clara e Sebastião. Este último é os olhos de Clara quando a protagonista não pode enxergar: "Então peço-te que me contes tudo, Sebastião. – Tudo? Mas o que é tudo? Tudo o que vejo? – perguntas num sussurro. Como se, de súbito, te sentistes esmagado pela intraduzível vastidão do teu olhar." (PEDROSA, 2008a, p. 13). Apesar da falta de visão, a protagonista conduz o discurso de Sebastião na primeira cena da narrativa evidenciando seu ponto de vista sobre a voz daquele que fala. A cegueira física aguça a percepção da mulher sobre as vozes que a cercam. Vozes que são também a musicalidade que preenche o vazio causado pelo acidente ocular:

> Habito um lugar desencontrado de qualquer estrada, estraçabraçado de sonsilêncio. Vês? Despalavram-se-me as sequências. Preciso do barulho aquático que as palavras recortam em torno dos fragmentos de tempo. A carne dos corpos, alimentando-se de palavras para não morrer, matando as palavras para não chorar. (PEDROSA, 2008a, p. 15).

As vozes que a personagem escuta preenchem o silêncio. Abafam os sentimentos de revolta e dor que habitam em Clara. A ausência do som das vozes reforça o vazio causado pelo silêncio. O mesmo silêncio, causa do mal-estar após a morte de Sara Cohen no conto "Músculo involuntário". Ausência de som que paira sobre o povoado de Arrifes, quando da queda de Jacinta e que atormenta Raul em **Desamparo**. Incomunicação com o *outro* reforçada na ausência do diálogo, marca da dilaceração da *alteridade*.

Clara precisa do barulho desencontrado das vozes que a tornam pertencente à massa humana ao seu redor. Sobretudo, precisa ser guiada pela voz de Sebastião e de António Vieira para fugir da solidão. Desde que estava em Portugal, não corresponde o sentimento que o amigo nutre por sua pessoa. A obsessão por António e por António Vieira não permite que ela desfrute do amor de Sebastião. Assim, enquanto Sebastião idealiza em Clara o amor, ela menospreza o sentimento do homem ao seu lado. No entanto, no aeroporto de Lisboa, no voo para o Brasil e em Salvador, prefere ser guiada pelos passos do amigo enquanto escuta a voz do padre.

Além das dicotomias entre amor e amizade, sagrado e profano, em outro exemplo, lembramos que Clara e Sebastião se unem pela mesma necessidade de não estar sozinhos que identificamos entre o grupo de amigos em **Os íntimos**. O medo à solidão causado pela falta de visão faz com que a personagem se apoie no amigo, até substituir sua amizade pela cumplicidade com a outra Clara e pelo amor de Emanuel Viena. A aproximação com a viúva do professor António e com o cineasta são relações que a libertam das mágoas do passado dividido com António.

Tomemos a *relação* de Clara *com* Emanuel Viena. A mulher conhece o cineasta num passeio turístico à Casa do Forte, na Bahia. É abordada por Emanuel num dos poucos momentos em que se afasta de Sebastião e do grupo de turistas:

> Não sei de onde veio esta voz coleante que me pede autorização para me filmar. A princípio penso que é uma alucinação do calor, mas a voz, mansa e firme, insiste. [...], explica que se chama Emanuel Viana e que na realidade queria convidar-me a participar num filme, no seu primeiro filme, negócio de arte mesmo, negócio simples, de boa gente. Um filme em que a protagonista seria uma mulher linda e cega, sem consciência de sua beleza. (PEDROSA, 2008a, p. 49).

O súbito interesse do desconhecido assusta Clara. No entanto, a melodia da voz tem o poder de acalmá-la desde o primeiro contato com aquele cujo nome bíblico significa "Deus conosco"[46] e, também é a representação terrena de Oxaguiam. O filme que Emanuel quer fazer é a própria vida de Clara: a história da mulher cega e inconsciente de sua beleza. Suas aparições estão localizadas em pontos estratégicos da narrativa. Cada ação que ele desenvolve em torno de Clara desencadeia uma revelação feita à protagonista, a partir da vontade da mulher de acertar contas com as lembranças que emergem da primeira *migração* para o Brasil, quando perdera a visão.

Emanuel está ao lado de Clara no terreiro da Casa Branca, quando da possessão de Marcos e apresenta a protagonista à mãe-de-santo que lhe revela a verdade sobre o desamor do professor António: "Emanuel. Sussura-me que conhece a mãe-de-santo que me abraçou. Mãe Marianinha. Diz-me que ela quer falar comigo." (PEDROSA, 2008a, p. 76). Da conversa com a religiosa resultam os indícios de que, afinal, António era de má índole e a enganou, como fizera com outras moças. Clara passa a ser guiada por Emanuel que a chama Iansã conduzindo-a até a praia, num ritual de saudação à entidade umbandista:

> -Esta noite você é a senhora dos raios. Vou contigo, Emanuel? Conheço as tuas mãos, conheço-as porque as desejo. A surpresa do desejo cai no meu coração como uma neve, ilusão branca de eternidade. Mas será que te conheço? Dizes-me que te conheço, sim. Que atravessei o mar inteiro para te conhecer. Emudeço. (PEDROSA, 2008a, p. 77).

Nova aparição do sincretismo expresso pelo nome bíblico de Emanuel, pela devoção deste à Oxaguiam e à Iansã. Clara está na presença daquele que está com Deus, cultuando as entidades pagãs diante das águas do mar. Presença do um no *outro* referida por Emmanuel

[46] O "Novo Testamento" bíblico apresenta no livro de Mateus o seguinte: "Eis que a Virgem conceberá, e dará à luz um filho, que se chamará Emanuel [...], que significa: Deus conosco" (MATEUS, 1:23, **Bíblia Sagrada**, p. 913).

Lévinas (2010), ao lembrar que o respeito à *alteridade* de outrem aproxima os sujeitos de Deus, da santidade. Proximidade da qual Clara quer desfrutar: “Não tenho medo de ti, Emanuel. Não sei porquê, mas sei que não preciso de ter medo de ti.” (PEDROSA, 2008a, p. 79). Naquele que carrega Deus consigo Clara descobre o segundo amor, o amor fino de que falou António Vieira num de seus sermões, e ao qual se refere, novamente, no trecho a seguir reproduzido no romance de Pedrosa:

> **Contudo eu reconheço grandes vantagens no amor segundo. O primeiro é bisonho, o segundo é experimentado; o primeiro é aprendiz, o segundo é mestre; o primeiro pode ser ímpeto, o segundo não pode ser senão amor.** (PEDROSA, 2008a, p. 50, grifo da autora).

Interpretamos o primeiro amor como sendo o que Clara nutria pelo professor António, sentimento que a fez migrar duas vezes para o Brasil. Amor bisonho, aprendiz, impetuoso, nas palavras de António Vieira. Neste sentido, vislumbramos o jogo barroco entre claro e escuro representado pela cegueira de Clara. Da primeira vez que esteve no Brasil, a protagonista desfrutava do sentido da visão, mas padecia da cegueira simbólica que a tornava incapaz de perceber as artimanhas do amante.

Após o acidente que a fez voltar a Portugal e, algum tempo depois, regressar ao Brasil, a protagonista está privada da visão física. No entanto, percebe quem está ao seu redor por meio dos outros sentidos, mais apurados no presente: “Agora todas as vozes me inquietam e mesmo sozinha falo em voz alta, para preencher este nevoeiro de gesso em que habito. Não sei ser cega, não nasci cega, não posso esquecer o que perdi.” (PEDROSA, 2008a, p. 16).

A visão turvada facilita a percepção sobre o segundo amor livre dos ímpetos do passado. Na vivência do sentimento que toma conta de si Clara se entrega ao amor de Emanuel, para desespero de Sebastião que parafraseia o próprio Cristo crucificado ao rogar o amor de Clara: “Mas tu deixas-me sem sequer pensares no alarme em que me deixas, tu vais pela mão de um homem que não sabes se te matará e nem te importa que eu morra também neste alarme. Clara, Clara, porque me abandonaste?” (PEDROSA, 2008a, p. 79).

Na proximidade entre Clara e Emanuel, a protagonista devaneia e revela o que vê a respeito daquele que traz Deus consigo: “E vejo, como se no vazio dos meus olhos se tivessem instalado os teus, a imagem do teu filho, azul como o mar e mais frio do que as ondas, a imagem desse teu filho que morreu afogado.” (PEDROSA, 2008a, p. 88).

Entre Clara e Sebastião a amizade prevalece como forma de amor que oscila entre o sagrado e o profano. Entre Clara e Emanuel emerge outra forma de amor que resulta na

ignomínia expressa entre a eternidade e o desejo, o que também impede a transcedentalidade da relação *eu-com-outro*. De outra forma, sendo encarnação de D. Sebastião, a personagem Sebastião conduz Clara ao encontro do sagrado, representado por Emanuel que, por sua vez, carrega consigo o nome de Deus.

Clara e Emanuel encontram a eternidade na entrega ao desejo físico. Eternidade e desejo se confundem na narração da protagonista, nas últimas linhas do romance, em confissão ao amado: "A quem me dá a eternidade não posso oferecer menos do que a minha eternidade. És todo para desejar, meu amado, e os meus desejos são todos como tu. E sei, Emanuel, que a luz deste desejo se perpetuará para lá de nós." (PEDROSA, 2008, p. 177).

Do mesmo modo, eternidade e desejo aparecem na *relação* de Clara *com* António e António Vieira; e entre Clara e a *outra* Clara, esposa de António. O contato com as personagens faz Clara experimentar um afago espiritual para as inquietudes que rondam seu íntimo.

3.4 Entre migrações: a eternidade e o desejo

O título da presente obra marca as intersecções que se prolongam pelo romance, onde se desenvolvem as analogias entre homem e mulher, Brasil e Portugal, católicos e umbandistas, etc. As categorias não estão opostas na obra de Pedrosa. Na primeira apresentação de **A eternidade e o desejo** a autora mistura as modalidades no âmbito da narrativa para compor o enredo, o cenário e as personagens migrantes.

A história desenvolvida entre a pátria lusitana e a brasileira aproxima os dois países por três migrações significativas. A primeira *migração* aludida na narrativa é a do padre António Vieira. A segunda é de Clara e Sebastião. A terceira é a viagem em que Inês Pedrosa refez os passos do missionário no Brasil. Este percurso migratório é chamado ao romance quando este encontra correspondência com a narrativa de viagem **No coração do Brasil**: seis cartas de viagem ao Padre António Vieira. Nesta disposição, o padre português, as personagens migrantes e a própria escritora são evocados na obra literária para compor o romance formulado a partir das ignomínias entre eternidade e desejo, morte e vida.

A *relação* amorosa entre Clara e Emanuel é representativa da ignomínia entre as duas categorias, de modo que oscilam entre a presença de Deus através de Emanuel e da manifestação do amor de Clara, e o elemento profano, elucidado pelo desejo de Clara e Emanuel, fator que os impede de experimentar totalmente o elemento transcendental.

A aproximação das personagens é a expressão maior das demais ignomínias presentes na obra literária porque simboliza a união entre o sagrado e o profano, de maneira que fecha e abre os "círculos concêntricos", referidos por Clara ao divagar sobre a admiração que cultiva pela obra de Vieira.

No encontro com Emanuel, a protagonista se despoja da ausência de António: "o Brasil ensinou-me a erótica do amor que a si mesmo se basta. Este amor fino de que falava António Vieira, um amor sem retorno, indiferente à esperança e ao desespero, obsessivamente amante." (PEDROSA, 2008a, p. 173).

Na narrativa as ações da personagem, ao modo de espiral, desencadeiam sua *relação com* outros sujeitos. A *migração* física para o Brasil é mote para a aproximação com Sebastião e para o encontro com a memória de António e António Vieira; da mesma forma que influencia o encontro com a outra Clara e a *relação com* Emanuel.

A inspiração que Clara encontra nos sermões de António Vieira sinaliza outro caminho a seguir no Brasil. Suas palavras impedem a protagonista de sucumbir diante da obscuridade de seus olhos. Arrebatada pela força oratória do missionário, a personagem confessa a Sebastião que: "O texto é erotismo puro, sexo que faz doer – descobri-o nos textos de António Viera." (PEDROSA, 2008a, p. 146).

Tal como Clara, António Vieira é personagem migrante, cuja missão evangelizadora em terras brasileiras o faz levantar-se contra as injustiças no país que adotou para morada. O padre transpõe as águas do mar, e faz do mar da escrita seu escudo contra a coerção humana.

Neste sentido, achamos pertinente abordar a estrutura textual utilizada por Inês Pedrosa a partir daquela ideia inicial suscitada pela ignominia entre eternidade e desejo verificada no **Sermão de Nossa Senhora do Ó**. O texto do romance é todo formulado sob as dicotomias alimentas pelas migrações das personagens.

Se o professor António não tivesse migrado para Lisboa, Clara não teria se apaixonado e perdido a visão. Se Clara não tivesse topado com o grupo de turistas, não teria vindo para o Brasil com Sebastião a procura da memória do amante por meio do padre católico. Se Sebastião não tivesse migrado para o Maranhão, a protagonista não teria encontrado a outra Clara, esposa de António.

Além destas ações, atestamos que a segunda *migração* de Clara para o Brasil se dá desde o plano psicológico. *Migração* simbólica interposta entre o primeiro e o segundo deslocamento físico da protagonista. Mesmo estando em Portugal ela se reporta ao Brasil, embalada pela lembrança de António. Estas recordações fazem a protagonista deixar

novamente Portugal rumo Brasil, onde perdera a visão. Formam-se as dicotomias homem/ mulher, ver/ não ver, Portugal/ Brasil.

De tudo, a expressão maior da Eternidade está na *relação* que a protagonista estabelece *com* o *outro*. Os laços de amizade e amor entre Clara, Sebastião, Emanuel e a outra Clara beiram à proximidade com Deus. Mirar o semblante refletido no olhar do *outro* é oferecer-se e dar-se à observação, ao mesmo tempo em que a visão do *eu* (com)partilhada com o *outro* é a comunhão entre alteridades singulares que, na total diferença se complementam.

No romance, a água do mar que Vieira, Clara e Sebastião atravessam, da chuva que inquieta a protagonista no Brasil, das lágrimas que escorrem pelo semblante de ambas as Claras e o próprio cantar nas igrejas e nos terreiros de umbanda são símbolos deste processo de transfiguração atravessado pelo desejo, travo de humanidade. Desejo que nunca cessa de pulsar no coração daqueles que amam.

4 DENTRO DE TI VER O MAR

O amor não é uma evasão fora de si nem uma preensão de outrem. É uma acolhida, uma doação. 'Venha' seria a palavra soberana do amor, a confissão vibrante de sua paixão.
(François Poirié. **Emmanuel Lévinas**, 2007, p. 46).

O amor é impensável. Como o mar que não acaba nem se abre a não ser na ilusão das margens.
(Inês Pedrosa. **Dentro de ti ver o mar**, 2013, p. 226).

Segundo romance que apresentamos, **Dentro de ti ver o mar** (2013) chega ao Brasil um ano após a publicação portuguesa. A obra marca o vigésimo aniversário da carreira literária de Inês Pedrosa principiada com **A instrução dos amantes**. O romance de 2013 lembra os exemplares que o antecedem por apresentar mulheres que se inscrevem, contestam e subvertem em várias instâncias a ordem pré-estabelecida pela coletividade. E também, por tratar de temas presentes em outras obras da autora, entre eles: amor, solidão, amizade, mulheres, homens, preconceitos, vida contemporânea, estruturas familiares, acrescidos da *migração* e da *alteridade*.

Prova disto é a epígrafe extraída de **Novas cartas portuguesas** (1974), na qual lemos os seguintes versos: "Senhor que de vós não lembro/ já o fim/ nem o começo" (PEDROSA, 2013, p. 7). A menção ao livro escrito em conjunto por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa na abertura do texto indica devoção à obra das autoras e o caráter subversivo empregado por Inês Pedrosa em seu penúltimo romance editado até o momento. Uma insurreição contra o olhar masculino, de acordo com Agripina Carriço Vieira (2013), que destapa a mulher soterrada nos estigmas impostos pelo olhar masculino ao longo de muitos anos.

A expressão "Senhor" indica uma prece ou oração feita pelo eu-lírico quando se vê "entre" o "começo" e o "fim". Embora seja referência ao texto das autoras portuguesas dos anos 1970, o trecho é o eco da voz da freira do século XVII: o clamor de Sóror Mariana Alcoforado ao redigir as **Cartas portuguesas** (1669), na esperança de que fossem lidas pelo oficial Noël Bouton de Chamilly, atravessa os séculos e ressoa na expectativa que a protagonista Rosa Cabral deposita em Gabriel Santos, no anseio de que o relacionamento com o amante abandone a clandestinidade: "Pedia-lhe apenas uma palavra – a palavra. Amor. Meu

amor. Tantas vezes o dissera quando os seus corpos se misturavam – e nunca, nem uma só vez, nem por engano lhe ouvira confissão semelhante." (PEDROSA, 2013, p. 89 – 90).

No romance de Inês Pedrosa a solidão da cela da freira é substituída pela solidão das noites insones em que Rosa procura Gabriel na internet: "Punha o portátil ao seu lado, na cama, com o alerta de mensagens no máximo do som. Sobressaltava-se sempre que ouvia um sinal de mensagem no computador." (PEDROSA, 2013, p. 90). O papel e as cartas já não são objetos de confissão, guardadores de segredos, subterfúgios para escapar à lentidão do tempo. Foram substituídos pela efemeridade dos *e-mails* lúbricos trocados entre os amantes para afastar o desespero de estar sozinho: "Sinto o teu beijo descendo por mim, procuro-o, fecho os olhos e encontro os teus, os teus dedos no lugar dos meus. E encho-te de beijos, como se estivesses aqui." (PEDROSA, 2013, p. 177).

O amor escapa ao controle na velocidade das lágrimas de Rosa ao perceber que vive desamparada, refém do relacionamento com o amante: "Todas as noites cantava a efemeridade do amor para japoneses fotógrafos e casais enamorados. Fugia do Abrigo da Lua mal acabava o serviço para chorar sozinha." (PEDROSA, 2013, p. 204), ou na saudade que Farimah Farhadi sente do pai que deixou no Irã: Sentia, no entanto, saudades do pai. Tinha consciência de que homem nenhum poderia voltar a olhar para ela com aquele amor brilhante, desprovido de tempo, atos ou maldade." (PEDROSA, 2013, p. 56). Ou então, na velocidade dos anos em que Luísa Fontanellas esteve afastada da filha: "que na verdade nunca lhe pertencera" (PEDROSA, 2013, p. 239).

Um romance escrito por mulher, feito de mulheres, mas que fala a todos de amor e do tempo em que: "Arrumar a vida em momentos era a regra número um do manual da civilização ocidental, na década zero do terceiro milénio." (PEDROSA, 2013, p. 90). As evidências confirmam que este: "é um romance ousado, original, escrito em múltiplas camadas que se entrelaçam para contar a história de três mulheres independentes e dos homens que as acompanham", conforme a contracapa da edição brasileira.

Afirmação que permite estabelecer um paralelo com **Os íntimos**, romance em que o protagonismo masculino é regimentado por mulheres que aparentemente habitam o segundo plano narrativo, mas que permanecem onipresentes nas ações de Afonso, Augusto, Guilherme, Pedro e Filipe[47].

---

[47]Em **Os íntimos** o grupo de amigos se reúne mensalmente para falar de trivialidades e de mulheres. No restaurante onde as reuniões costumam acontecer, são servidos por Célia: "Uma miúda lindíssima, mãe de duas crianças, que está sempre a fazer pouco de nós." (PEDROSA, 2010b, p. 22). Os encontros só acontecem porque Afonso vive sob a culpa de não ter salvado a esposa Leonor, de um câncer de mama: "O hábito dos jantares mensais na tasca vem dessa época. Mês a mês, no dia da morte de Leonor." (PEDROSA, 2010b, p. 20) e porque

Ainda nos versos da epígrafe percebemos a circularidade que impede a identificação do início e do término. Algo semelhante ao movimento cíclico entre eternidade e desejo, interpretado por Inês Pedrosa no **Sermão de Nossa Senhora do Ó**, de António Vieira, para compor **A eternidade e o desejo**. A menção ao lugar suspenso esboçada na epígrafe é prenúncio da atmosfera híbrida que envolve **Dentro de ti ver o mar**. A mesma hibridez do romance anterior encontrada nos deslocamentos dos sujeitos migrantes e na alusão à água do mar, da chuva, das lágrimas, etc. Na presente obra o movimento da água aparece nas referências ao mar, à música, à dança, à chuva, ao canto e na caracterização de Rosa Cabral, Luísa Fontanellas, Farimah Farhadi e Mandela da Silva, migrantes em trânsito por Lisboa, Londres, Irã, São Paulo e Rio de Janeiro.

O título e a capa da edição portuguesa lançada no Brasil contribuem com a afirmação (**Anexo G**). A cabeleira ruiva em desalinho sobre o fundo verde escuro, quase negro, causa impressão de uma pessoa a boiar na água do mar. A referência física à água subjetiva-se na frase poética título do volume: **Dentro de ti ver o mar**. A mesma frase que Gabriel diz a Rosa na única noite que dormiram e acordaram juntos:

> -Quero entrar em ti, e dentro de ti ver o mar. Entrar em ti e dentro de ti ver o mar. A frase era dele, e dissera-lhe sem gaguejar. Dentro dela Gabriel perdia completamente a gaguez. A frase era dele e agora Rosa esperava que ele viesse reivindicar-lha. Era esse o seu engenho emancipatório. Dessa frase que não lhe pertencia surgira uma letra de fado e o sucesso da fadista, numa Lisboa saturada de novos heróis do fado. (PEDROSA, 2013, p. 44).

A frase dita por Gabriel é a inspiração para o fado. Rosa quer ser notada pelo amante e a maneira de fazê-lo é inserindo sua frase na música. A fadista se envolve numa nebulosa de sentimentos que a mantém presa ao amado. Gradativamente, a dependência se transforma no grito de emancipação, quando ela procura o pai e atesta a vulnerabilidade emocional de Gabriel: “Sentia vergonha de ter amado um simulacro de homem [...]. Lembrava-se de como ele vertia o vinho da sua boca para a dela e sentia nojo. Cada um dos gestos e movimentos de intimidade lhe surgia como uma marca de abuso.” (PEDROSA, 2013, p. 209). A revelação

---

Mariana, sua filha, morreu em acidente numa colônia de férias, após a morte da mãe: “Faria agora vinte e cinco anos, a Mariana. Caiu de uma ribanceira, na Escócia, nove meses depois da morte da mãe.” (PEDROSA, 2010b, p. 20). Afonso, Augusto, Guilherme e Filipe são casados. Incapazes de viver sem as esposas, procuram se livrar do cotidiano saturado de trivialidades no corpo das sucessivas amantes. Pedro está preso aos cuidados da mãe que o afasta de qualquer relacionamento com outra mulher. Ele procura abrigo na escrita e redige o “Manuscrito de Bárbara” (PEDROSA, 2010b, p. 171), herança: “de uma mulher que não conheço – apenas a vi rir, uma noite, no Pavilhão Chinês.” (PEDROSA, 2010b, p. 95). A aparente exceção se desfaz quando Pedro acaba subjugado por Bárbara, personagem que ele criou no manuscrito. Fecha-se o círculo formado por mulheres onipresentes e homens à mercê de seus humores. Apenas Pedro parece atento a isso e declara: “O que eu sei das mulheres, meus amigos, é isto: elas são muita gente ao mesmo tempo. Como se trouxessem todas as variedades da vida dentro dos seus corpos. Elas são feiticeiras e anjos e putas. E homens também.” (PEDROSA, 2010b, p. 37).

marcada pelo tom erótico do discurso conduz ao rompimento da relação, ao sucesso da fadista e ao encontro com o pai, no Brasil.

Gabriel Santos é: “um homem de quem se pode esperar tudo e mais alguma coisa.” (PEDROSA, 2013, p. 103). Dono de uma rede de livrarias, casado com Penélope e pai de: “três filhos que eram o seu orgulho: Leonor e os gémeos Bárbara e Luís. Duas das musas de Camões e o próprio poeta. Que a mãe das crianças se chamasse Penélope era uma destas coincidências poéticas que só na vida real se encontram.” (PEDROSA, 2013, p. 29 – 30). A poesia de Luís de Camões, suas musas Leonor e Bárbara e a história de Ulisses e Penélope entrelaçada à paixão daquele por Calipso na **Odisseia**, texto épico atribuído a Homero, no século VIII a. C., são intertextos presentes no romance e desfazem a impressão de que esta seja uma história de amor correspondido.

No romance, as musas e o poeta português são jovens com todas as febres que a adolescência expressa. Penélope é a esposa que, aparentemente, aguarda o regresso ao lar de Gabriel/ Ulisses, depois de desfazer-se no corpo das mulheres que conquista: “Convencia-se de que se deitava com outras a bem da mulher; os homens querem-se rodados como o globo terrestre.” (PEDROSA, 2013, p. 31).

A expectativa é quebrada quando Penélope se diz saturada dos filhos gerados do relacionamento extraconjugal, do marido indiferente e da ilusão da família feliz em que vive: “Durante alguns anos, suportara-os com o estoicismo dos culpados; [...] Quando compreendeu que a hipótese de que a mulher lhe pudesse ser infiel nem remotamente passava pelas meninges de Gabriel, Penélope parou de se sentir culpada.” (PEDROSA, 2013, p. 234). A existência de Penélope e de Gabriel é uma farsa. A família trivial, a bonomia de Penélope e a esperteza de Gabriel escancaram o vazio existencial encoberto pela manutenção da família aparentemente unida e feliz.

Além das sucessivas amantes, entre elas Rosa Cabral/ Calipso, e do cuidado em preservá-las longe da família, Gabriel é apaixonado pela imagem de uma princesa do século XIX impressa na tampa de uma caixa de chocolates: “Cultivava desde criança uma obsessão por uma princesa russa estampada numa caixa de chocolates. Guardara a tampa da caixa como um talismã e fizera da princesa Lina a sua amante imaginária.” (PEDROSA, 2013, p. 29). Nos olhos da princesa dissolve as mulheres com quem se relaciona. Incapaz de enfrentar a realidade: “Metia as mulheres de carne e osso dentro da pintura dos olhos dela. Conversava com ela e os seus olhos planos perdiam a tristeza. Fartava-se de todas as amadas, menos da sua princesa russa, porque ela não existia. Lina.” (PEDROSA, 2013, p. 206 – 207).

A condessa Lina Muraviova ganha liberdade para narrar a história de **Dentro de ti ver o mar** quando Penélope, num ato de libertação, ateia fogo à sua imagem na lareira: “A princesa russa ardia na lareira. Penélope contemplava as chamas bebendo um copo de vinho.” (PEDROSA, 2013, p. 233). Uma vez liberta pela esposa de Gabriel, a nobre ganha voz nos capítulos intitulados “Voz” (PEDROSA, 2013, p. 151) e “Crime” (PEDROSA, 2013, p. 191), se declara narradora e revela a personalidade cambiante de Gabriel: “Precisa de mim para se sentir um homem de bem, capaz de sentimentos duradouros, leal. Para ter a ilusão de que, se eu fosse viva, tudo seria diferente.” (PEDROSA, 2013, p. 192).

A propósito da desconstrução da personagem Gabriel, a princesa Lina fala diretamente às leitoras. A nobre do século XIX lembra que os problemas que as mulheres enfrentam atualmente não estão distantes daqueles que acometiam as existências femininas dois séculos atrás:

> As mulheres permanecem limitadas aos lugares de senhora ou de serviçal: a libertação deu-nos direto à voz mas não a prerrogativa de sermos escutadas. Escrevemos romances como se pudéssemos, com isso, sacudir o tempo, lançamo-nos em vendavais de escrita para esconder a solidão e não desesperar entre o biberão e o relatório e contas. De que nos vale? Vejo os e-mails torrenciais que a apaixonada do meu apaixonado lhe escreve noite adentro, vejo como ele se masturba depois de os ler, os olhos postos nos meus olhos que o fitam de todos os ângulos da sala. Depois fá-la esperar, deita-lhe no dia seguinte a esmola de um par de linhas, migalhas de palavras com que a mantém presa e à míngua, na esperança de um banquete que nunca virá. Diz-lhe que tem a obsessão infantil da felicidade. Diz-lhe, para a humilhar. Tenho a vaga ideia de que o meu senhor me dizia coisas semelhantes, com uma atitude entediada: - O que lhe falta nesta casa? Por que suspira tanto? Mas é uma ideia muito vaga, quase não recordo o seu rosto e não tenho lembrança de ter sentido esse desacato interno a que chamam amor. (PEDROSA, 2013, p. 191 -192).

O discurso da princesa subjugada por seu senhor acena com a libertação do grilhão masculino que ainda persiste sobre a parcela feminina da humanidade. A fala da narradora vinda de outro tempo lembra a atualidade dos discursos de emancipação da mulher e reafirma a tendência dos romances de Inês Pedrosa para tratar de temas caros à liberdade feminina.

Não bastasse a maneira original de falar às leitoras, no capítulo “Crime”, somos surpreendidos quando: “Numa tarde límpida de novembro de 2004, entrou na livraria de Gabriel Santos uma mulher à qual seria impossível atribuir idade, posto que tinha a pele transparente como um girino e olhos opacos.” (PEDROSA, 2013, p. 194). A descrição é da narradora de Gabriel Santos materializada em forma de mulher.

Segue-se o diálogo incomum entre narradora e personagem em que Gabriel é surpreendido: “Vim visitar-te porque hoje em dia não se aceitam personagens sem

consistência. Tudo tem de ter cheiro, peso, cor. Toda a gente tem de ser credível. Suspendeu-se o pacto de fé entre autor e leitor, compreendes?" (PEDROSA, 2013, p. 195). A súbita intervenção da narradora, a declaração do rompimento do pacto entre autor e leitor, contrato que torna verossímil as personagens e a própria obra literária atormenta Gabriel que se julga: "um homem perfeito" (PEDROSA, 2013, p, 27), uma personagem complexa e de sentimentos elevados. A cena acaba de forma abrupta com a personagem se rebelando contra a narradora:

> Gabriel teve uma iluminação. Disse – um momento, e correu para o escritório. Em cima da mesa havia uma pesada estátua de Dostoievski, que sobrara de uma exposição de bustos de grandes escritores que realizara em parceria com a Escola de Belas-Artes. Entrou pé ante pé. A mulher tinha-se sentado de costas para a porta do escritório, folheando *A mancha humana* de Philip Roth, com os seus dedos translúcidos como barrigas de peixe. Gabriel aproximou-se devagar, ergueu o busto de mármore e bateu na cabeça da narradora, que caiu enrolada no chão, desfazendo-se em água e linfa. (PEDROSA, 2013, p. 197, grifo da autora).

A contenda é representativa da discussão do gênero literário romance em **Dentro de Ti ver o mar**. A personagem declara a morte da narradora atingida pelo busto de Fiódor Dostoiévski enquanto lia a obra de Philip Roth. Esta disposição fala à arte literária e às categorias do narrador e da personagem expressas nas diferentes vozes do texto. A obra do escritor russo é representativa no estudo de Mikhail Bakthin sobre a polifonia dos textos literários. O busto do autor que, segundo o estudioso revoluciona a aparição das vozes no romance[48] é objeto de assassínio da narradora de Gabriel Santos. A mesma esta folheando **A marca humana**, uma das obras emblemáticas de Philip Roth[49], fato que confirma a afirmação da narradora: "- Nada do que é humano me é alheio. Interessa-me particularmente a desumanidade do humano." (PEDROSA, 2013, p. 194).

A matéria humana alimenta a literatura e a ficção de Inês Pedrosa. De volta ao cartão de onde saíra para afrontar Gabriel, o mesmo que Penélope queimara, a princesa Lina o espreita e declara: "Assim me tornei narradora do homem do século XXI que olhava para mim sonhando desfazer-se na pintura de cavalheiro do século XIX." (PEDROSA, 2013, p. 198). Além desta cena destacamos em **Dentro de ti ver o mar** que a princesa narradora interrompe a narrativa para se dirigir aos leitores, às leitoras e para afrontar as personagens, assim como o narrador de **Os íntimos**. Ambos os romances possuem um narrador intruso que

---

[48] Referimo-nos à obra **Problemas da poética de Dostoiévski** (2010), de Mikhail Bakhtin.

[49] **A marca humana** (2014) narra a história do professor universitário Coleman Silk afastado das atividades acadêmicas depois de sofrer acusação de racismo contra um aluno negro. A obra que trata de preconceitos raciais problematiza a face menos visível da hostilidade aos estrangeiros na América do Norte, região de origem de Philip Roth e cenário onde transcorre o enredo.

chama ao debate, questionando a figura do autor, do leitor, da personagem e a estrutura do texto romanesco. No romance de 2013 lemos:

> Desengane-se a leitora se espera deste romance um consolo maniqueísta ou a confirmação de que os homens são uns biltres insensíveis. Fosse a realidade tão simples e não valia a pena perdermos meses de vida (e neurónios, e folias, talvez até encontros promissores) mergulhadas na mais séria solidão, compondo gestos, cruzando destinos, desenhando rostos e esculpindo personalidades suficientemente virtuais para parecerem credíveis – hoje já ninguém quer saber de personagens tridimensionais, cheiram a naftalina, a século XIX, essa linear era de Verdade e Consequência. E a naftalina, descobriu-se recentemente, provoca o cancro. (PEDROSA, 2013, p. 27).

O trecho acima sucede o momento em que Rosa encontra Gabriel na fila do *buffet*, sem que ele dê pela presença da amante. A narradora profere o julgamento de valor e declara inadmissível o comportamento do homem com quem Rosa dormira na noite anterior: "Passou por ela no *buffet* do almoço como se nem sequer a conhecesse. Sem a intenção de a desfeitear: apenas não sabia o que fazer. (PEDROSA, 2013, p. 24). A narradora onisciente interrompe a narração desta trivialidade e se dirige "a leitora", em tom jocoso, criticando a forma do romance que não é "um consolo maniqueísta" e as personagens tridimensionais que "cheiram a naftalina, a século XIX", época em que o público alvo das histórias de amor era as leitoras. O mesmo artifício narrativo se repete outras vezes durante o texto. Segundo a narradora, o desengano suplanta as expectativas das leitoras que esperam do enredo a história de amor entre Rosa e Gabriel, marcado pelo romantismo e pela submissão da mulher às vontades do amante e, por conseguinte, pela reafirmação do patriarcalismo.

Rompidas as fronteiras entre narrador e personagem, atestamos que o romance de Inês Pedrosa divide-se em trinta e dois capítulos. Cada um possui subtítulo, sendo dedicado a uma personagem até o capítulo treze, "Casamento" (PEDROSA, 2013, p. 95), em que Rosa Cabral e Farimah Farhadi têm os destinos entrelaçados por Luísa Fontanellas no Abrigo da Lua, bar onde Rosa trabalha: "Gerou-se uma festa instantânea entre Rosa e Farimah, uma daquelas coisas de pele que apenas se referem nas relações de amor mas que constituem o lume inicial das grandes amizades." (PEDROSA, 2013, p. 96). A amizade entre as mulheres é semelhante àquela cumplicidade entre os homens de **Os íntimos**. Tanto as duas mulheres, como os cinco homens se reconhecem no *outro* por compartilhar a solidão, as dores e as angústias.

No romance de 2010, Afonso canta nas horas vagas: "Demorei décadas a construir a minha voz. Um fio de voz, que sabe substituir a amplitude pela densidade." (PEDROSA, 2010b, p. 17). Na obra de 2013, Rosa Cabral é cantora de fados, uma estrela em ascensão. Depois de passar por vários locais onde trabalhava muito e ganhava pouco, empregou-se no

Abrigo da Lua, bar onde todas as noites canta o fado: “Um dia cantara um fado numa casa da Alfama, o Abrigo da Lua, a pedido de uma amiga. O gerente abordou-a, perguntando se queria experimentar cantar.” (PEDROSA, 2013, p. 45). As personagens dos romances estão irmanadas também pela musicalidade e pelas palavras que emanam do ritmo português.

No momento em que o mais português dos estilos musicais, integra a *pop music*, ela mora em Lisboa, faz *shows* nacionais e internacionais, na Europa e na América: “O fado cantava-se agora de *jeans* ou com roupagens de estilistas iguais às das estrelas da *pop*. Dizia-se que o fado era a *pop* lusitana.” (PEDROSA, 2013, p. 157, grifos da autora). Assim como Afonso, a fadista compõe as músicas que canta. Notamos que Inês Pedrosa tende a elaborar personagens que dominam a escrita, num exercício metaficcional, através da elaboração de diários, cartas (**A instrução dos amantes** e **Nas tuas mãos**), músicas, manuscritos (**Os íntimos** e **Dentro de ti ver o mar**), entre outras referências à palavra ao longo de sua produção literária.

Rosa Cabral vive subjugada, presa no relacionamento com o amante, Gabriel Santos, perito em seduzir mulheres: “Mais do que orgasmos, o que ele procurava era o prazer de sentir a rendição autêntica de uma mulher aos seus atributos.” (PEDROSA, 2013, p. 81), mas incapaz de abandonar a família construída num ideal poético. A cantora cresceu quase sem informações sobre seu nascimento. A mãe, Eva Cabral, mantinha a identidade do pai em segredo, revelando-lhe apenas um pormenor: “A única informação que a mãe de Rosa lhe dera sobre o pai era essa – tinha os dedos dos pés colados.” (PEDROSA, 2013, p. 26). Eva nunca disse à filha quem era o pai, fato que atormenta a fadista.

No presente da narrativa, a cantora migra para o Brasil em busca do pai desconhecido e descobre que não é filha da mulher que a criou. As inquietações vão ao encontro de suas origens. Ela precisa (re)descobrir as origens lusitanas em terras brasileiras e a forma de fazê-lo é através do encontro com o pai. Ele representa para si mais que a figura paterna. Em busca do pai, Rosa está à procura de sua própria imagem no semblante do genitor. Por isso ela saiu de Portugal e embarcou para o Brasil. Em São Paulo, canta na inauguração do Museu da Língua Portuguesa onde é esperada e aclamada como uma das novas vozes do fado português, responsável por internacionalizar, nos dias atuais, o mais português dos estilos musicais.

Porém, a excursão brasileira serve de pretexto para que ela reencontre as raízes: “Queria um pai, qualquer que fosse - criminoso, boçal, indiferente, estúpido. O homem em cujo olhar se reconheceria. A sua identidade. A sua pátria, ainda que enlameada.” (PEDROSA, 2013, p. 136). Uma vez diante do pai, a protagonista lhe admira o sotaque

português misturado ao brasileiro, os traços do rosto em que se reconhece e um pormenor interessante que os une: a junção de dois dedos dos pés.

Nesta busca de reconhecimento do *eu* no olhar do *outro*, o fado é a pátria de Rosa Cabral. Um alento para suas sucessivas decepções. Cessada a busca, os laços afetivos e familiares reatam-se, a protagonista rompe com o amante e vive, pela primeira vez, o sentimento de pertença a algum lugar: "Descobri de onde venho, isso tranquiliza-me." (PEDROSA, 2013, p.174).

A verdadeira mãe de Rosa Cabral é Luíza Fontanellas, engenheira informática amiga da repórter de televisão Eva Cabral para quem entregou a filha fruto do namoro com Joaquim Alves. Luísa foi criada pela madrasta Maria do Rosário, após esta descobrir a traição de seu marido com a empregada: "Ela era a filha bastarda de um homem rico." (PEDROSA, 2013, p. 14). Humilhada constantemente pela mulher de seu pai e por Matilde, sua meia-irmã a personagem: "Devia àquela madrasta injusta a força que lhe permitira vencer. A importância dos erros anulava-se diante das vitórias. Pelo menos era esta a convicção de Luísa Fontanellas." (PEDROSA, 2013, p. 14).

Quando criança, aos cinco anos, conheceu a sensualidade da arte na amizade de Raul, um escultor juvenil para quem se despia e deixava-se esculpir: "A menina aprendia a sentir, deliciada. Percebia que essa era a parte mais importante do trabalho. A parte boa: as mãos molhadas sobre o corpo exposto." (PEDROSA, 2013, p. 238). Não por acaso, Raul é o nome do arquiteto dedicado às artes em **Desamparo**. Embalada pela lembrança da infância soterrada pelos anos de solidão, Luísa decidiu não se entregar a homem nenhum: "Luísa preferia o papel de noiva." (PEDROSA, 2013, p. 13).

Por preferir a vida independente, a engenheira informática abdicou da filha e mantém em segredo a origem de Rosa. Na juventude pôs fim ao namoro com Joaquim Alves acusando-lhe de falta de ambição. Quando interrogada pela cantora sobre a identidade do pai no enterro de Eva Cabral, que ela julga ser sua mãe, Luísa desconversa: "O seu pai nem deve saber ainda da morte de Eva. Ele mora no estrangeiro. E ele nunca foi seu pai. Pode viver-se muito bem sem pai. Eu vivi sempre sem mãe." (PEDROSA, 2013, p. 120).

Apesar de não se admitir como uma mulher de fugas, Luísa auxilia outras pessoas para tornar suportável sua existência forrada de supérfluos: "O que lhe pertencia – além da casa, do carro, das malas, das joias, dos vestidos de marca? Quem sentiria a sua falta, depois da morte de Eva?" (PEDROSA, 2013, p. 239). Entre seus protegidos está Farimah Farhadi, a iraniana que migra para Portugal na companhia de Luísa para fugir das tradições de seu país e do casamento arranjado pela família no Irã.

O percurso migratório desta figura da *alteridade* passa por Londres e pela diplomação em engenharia na Universidade de Kensington sem afastá-la dos costumes de sua cultura. Na universidade enfrenta a hostilidade aos véus islâmicos; a mesma atitude que encontra nas ruas de Lisboa, onde estes trajes ainda são escassos no início do século XXI.

Uma vez em Portugal, a personagem enfrenta os trâmites burocráticos para a regularização no país. Subitamente se vê obrigada a assumir um casamento de fachada com Alex, o professor de História soropositivo que lhe garante a *migração* para Portugal:

> O marido que Farimah ainda não conhecia era um professor de História e ativista de direitos humanos sem família e seropositivo, que ficara empolgado com a ideia de legar a casa e os seus poucos bens a uma jovem que nunca tivera direito a ser dona do seu destino. Agradava-lhe particularmente o facto de nem sequer conhecer aquela mulher – não tinha dúvidas de que a História do mundo seria diferente e muito mais auspiciosa, sem a separação convencional entre 'os nossos' e 'os outros' (PEDROSA, 2013, p. 14 – 15, grifos da autora).

Arranja-se a nova configuração em tudo oposta àquela planejada para a vida de Farimah Farhadi: insubmissa à família e, senhora de suas ações, a personagem toma as rédeas de sua vida e se vê diante do possível recomeço no país que a acolheu, não sem alguma hostilidade, pois a aparente libertação encobre outras formas de subjugação ao patriarcalismo no mundo ocidental.

Cansada de ser exposta aos amigos do marido como um estereótipo da mulher muçulmana, Farimah vai assistir o *show* de Rosa no Abrigo da Lua, acompanhada por Luísa. Selada a amizade entre a protegida e a filha de Luísa, Farimah conhece Mandela da Silva no enterro de Eva: "Farimah Farhadi e Mandela da Silva apaixonaram-se à primeira vista de um modo fulminante no funeral de Eva Cabral." (PEDROSA, 2013, p. 137).

Mandela da Silva, personagem de ascendência africana nascido em Amadora, vive na companhia da mãe cabo-verdiana que, por sua vez, quer o filho longe da periferia, da violência do pai e das guerrilhas na África. Em Lisboa, emprega-se num canal de televisão graças à mãe adotiva de Rosa: "Eva conhecera Mandela há um par de anos quando ele fora fazer um *casting* para uma telenovela. Não ficara com o papel, mas Eva arranjara-lhe um lugar na produção do *talk-show*." (PEDROSA, 2013, p. 121, grifos da autora). Mandela, cujo nome é uma homenagem a Nelson Mandela, não esquece as origens africanas que cultiva em meio ao cosmopolitismo da capital portuguesa, posto que, no presente da narrativa, se considera estranho no país onde nasceu: "Um dia pretendia conhecer esse país que nunca vira mas que considerava seu – porque, apesar de a nacionalidade portuguesa estar inscrita no bilhete de identidade sempre se sentira tratado como estrangeiro." (PEDROSA, 2013, p. 121).

Os percursos de Rosa Cabral, Luísa Fontanellas, Farimah Farhadi e Mandela da Silva se cruzam no cosmopolitismo da Lisboa contemporânea, pano de fundo a partir do qual Inês Pedrosa engendra estas histórias de desamparo, amor, erotismo, migrações e sujeitos migrantes desenraizados, confrontados em sua *alteridade*, com aquilo que lhes é estranho, diferente, ou mesmo, avesso à realidade que conhecem, até então.

No cruzamento dos percursos notamos as (trans)formações na *alteridade* das personagens na *relação com* o *outro*, ao evocar o caráter multiétnico e transcultural das cidades cosmopolitas de Londres, Lisboa, São Paulo e Rio de Janeiro, tocadas pela *migração* no período finissecular.

4.1 "Não havia terra para lá das fronteiras da pele": Rosa Cabral ao Abrigo do Fado

Desde a primeira cena de **Dentro de ti ver o mar**, Rosa Cabral está envolta na atmosfera carregada pelo sonho, pelo fado, pela dança e pela frase que lhe ficou na cabeça: "Acordava no poço da noite com o coração enforcado naquela frase. – Entrar em ti e dentro de ti ver o mar." (PEDROSA, 2013, p. 9). O cenário noturno ambienta a história da mulher desenraizada, cuja *migração* é impelida pela busca das raízes e da identidade no território estrangeiro mais do que pelo anseio de deslocamento físico: "A noite atiça as memórias, atira-as contra o coração como um lobo esfomeado." (PEDROSA, 2013, p. 200).

Embalada pela memória da frase dita e repetida por Gabriel, Rosa transforma o fado, a tradicional música portuguesa em estilo musical internacional. O sucesso acena como possibilidade de libertação do relacionamento opressivo com o amante, levando-a ao Brasil, ao encontro com o pai. Numa época em que: "A procura da identidade, das raízes, das origens, era incentivada no campo da cultura e da sociedade e arredada das conversas no que se referia à experiência individual." (PEDROSA, 2013, p. 128), a protagonista contraria as expectativas dos amigos que obedecem às premissas da vida contemporânea, consideram pueril o ímpeto de resgatar as origens e migra para São Paulo e após, para o Rio de Janeiro a procura do pai.

Rosa foi criada por Eva Cabral, a repórter de televisão que morreu de problemas cardíacos após a tentativa falhada de uma lipoaspiração. A mulher que: "Estava em Newark no dia em que os aviões arrasaram as Torres Gémeas. Fazia um *Heróis do quotidiano* especial com a comunidade portuguesa." (PEDROSA, 2013, p. 75, grifos da autora) composta de emigrados para os Estados Unidos. O narrador informa que ela perderia alguns quilos e

rejuvenesceria vinte anos para continuar a namorar diretores e a competir com repórteres cada vez mais novas que a empurravam para os bastidores: “Como se pode contar com uma mãe que prefere a beleza à própria filha? – pensava Rosa.” (PEDROSA, 2013, p. 111). Este tipo de reflexão passava pela cabeça da protagonista quando enterrou a mãe aos setenta e dois anos.

Antes de morrer: “A mãe dissera que Joaquim Alves emigrara para o Brasil e que nunca mais quisera saber delas.” (PEDROSA, 2013, p. 111), mas Eva estava morta e Rosa estava sem a mãe, sem o pai e sem o apoio do amante que não compareceu ao enterro: “Gabriel telefonou logo de seguida gaguejando que tinha uma festa de família, seria complicadíssimo justificar a ausência, e que, de qualquer modo, não seria bom que se encontrassem.” (PEDROSA, 2013, p. 113). O sepultamento de Eva Cabral marca uma virada na existência de Rosa. Na ausência da mãe, do pai e do amante, ela está desamparada, sozinha sem nenhum familiar; não se reconhece nos olhares daqueles que a cercam, e que parecem incapazes de compreender sua busca:

> De cada vez que alguém desvalorizava a necessidade de encontrar o pai, Rosa sentia-se revoltada. Querendo consolá-la, os amigos desfiavam rosários de queixas dos respectivos genitores. Porque não teria ela, pelo menos, direito à mesma experiência de guerrilha? Um pai que a decepcionasse. Um pai contra o qual pudesse argumentar. Um pai que a deixasse fora de si, que lhe gritasse, que se impusesse. Um pai que lhe desse ordens contra as quais se rebelasse. (PEDROSA, 2013, p. 139).

Procurar o pai expressa a necessidade de não estar sozinha, de reconhecimento no/pelo *outro*. Assim como as aulas de dança que a cantora ministra para mulheres na cadeia revelam a vontade de libertar-se de Gabriel, o amante, o *mesmo* que a oprime. Ensinando-as a dançar: “Ela iria inventar um modo de as tornar livres. Reconciliadas com o corpo, quando o mundo as quisesse castigar. Ela, por seu turno, aprenderia com aquelas mulheres a não depender de nada nem de ninguém.” (PEDROSA, 2013, p. 10).

Porém, a mudança na vida de Rosa Cabral principiada com o ensino da música na cadeia, se intensifica a partir da *relação* atribulada com Gabriel, do enterro de Eva, passa pela amizade com Farimah e culmina na busca por Joaquim: “A solidão tornava-se um estigma social pior do que o envelhecimento. Rosa procurava o pai porque precisava de saber de onde vinha para saber para onde queria ir.” (PEDROSA, 2013, p. 145).

Ela vasculha as raízes para se libertar das relações que em a totalidade sufoca o amor como forma de libertação. O amor não correspondido pelo *eu* opressor: o “amor sem esperança que sentia por Gabriel. À necessidade que tinha de dar uso a esse amor, para se sentir real.” (PEDROSA, 2013, p. 18).

Gabriel (*eu*/*mesmo*) ignora os sentimentos de Rosa (*outro*) e manipula a protagonista incitando-a a fazer suas vontades. O amante de Rosa é o clichê masculino, assim como Afonso em **Os íntimos** e António em **A eternidade e o desejo**. Afonso é formulado a partir dos dramas existenciais: a morte da filha e da esposa, o medo da solidão, o apego à bonomia de Joana, sua atual esposa, a dependência emocional que sente por Ana Lúcia, sua amante. Enquanto Rosa seduz Gabriel cantando o fado, Ana Lúcia atrai Afonso com narrativas: "Carta de Ana Lúcia" (PEDROSA, 2010b, p. 65) e "O desejo, lembras-te? Por Ana Lúcia Soveral" (PEDROSA, 2010b, p. 133). Por sua vez, o professor António vê em Clara mais uma das alunas, às quais seduz, através da eloquência para, logo após, deixá-las.

A densidade psicológica de Afonso o leva a compor e a cantar o fado ocasionalmente. Ele faz da música alento para si, ao mesmo tempo em que a canção é instrumento de sedução: "As outras mulheres gostam da minha voz rouca e sem extensão. Só a Joana diz que a minha voz não presta. Joana devolve-me sempre à realidade terrena." (PEDROSA, 2010b, p. 129).

Enquanto isso, Gabriel conquista mulheres e as abandona. Com Rosa não é diferente. A submissão da fadista representa o aniquilamento de sua *alteridade* através da violência – moral e espiritual – exercida por Gabriel, em prol da dominação do *eu* sobre o *outro* ou do *mesmo* sobre o *outro*. O desamor de Gabriel configura vontade de poder, por isso submete as mulheres com quem se relaciona, e manipula o amor de Rosa. Para este homem Rosa é apenas: "Uma especiaria exótica no composto da sua vida. Até que um dia ele trocasse o seu beijo por uma carícia terna, sinalizando o encerramento daquela história e a passagem a uma nova aventura." (PEDROSA, 2013, p. 82).

Para Rosa, ele é a inspiração para compor e cantar o fado nas noites de solidão e desamparo: "Só o amor que Gabriel originara nela, um amor escuro, imóvel, feito da matéria da música e das palavras, a empurrara para o interior do seu talento, libertando-a do absurdo da História e da sua contingência." (PEDROSA, 2013, p. 43).

Estas personagens dos romances *pedrosianos* são partícipes do modelo cultural ocidental herdado da tradição greco-romana, segundo Lévinas (2010), em que a ideia de cultura, uma vez imbricada com o saber produzido a partir da assimilação do *eu* sobre o *outro*, perpetua o ciclo de relações que abole o compromisso ético e a responsabilidade com *outrem*.

Assim influenciados, comportam-se como nos casos de violência doméstica explícita, caracterizados pelo domínio masculino e pela agressão física às mulheres, o que Rosa abomina: "Elas chamavam amor ao medo. Eles chamavam amor ao poder." (PEDROSA, 2013, p. 205). Outra forma de violência mais sutil e igualmente aniquiladora da *alteridade* do *outro* se configura na *relação* entre os amantes.

Sem alento que possa salvá-la das mazelas individuais, sozinha e diante do desespero de não saber quem é Rosa busca sua identidade para suprir a necessidade de pertencer a algum lugar. Há de encontrar um sentido para a existência. Na busca, o fado parece conter as respostas que ela procura:

> Quando cantava, Rosa sentia que a voz se separava de si e subia os degraus de uma escada de luz. Era ela quem cantava ou o fado que a cantava? Cantando, deixava de ser rouca e de tropeçar nas palavras. O seu sofrimento tornava-se alto como a noite e tão perfeito que encontrava assim uma forma de consolação. Já não conseguia atingir a felicidade inoxidável, aquela que o tempo não perfura, que conhecesse pelo menos a totalidade da dor e escapasse ao controlo das horas por essa janela lançada sobre as trevas. Não acreditava em outra eternidade senão a da experiência, e sentia que experiência alguma ultrapassaria o conhecimento da eternidade. A dor, ao contrário da alegria, não precisa de companhia nem estremece diante da perspectiva do fim. (PEDROSA, 2013, p. 41).

O fado é expressão da dor vivida como experiência de eternidade. N'**A eternidade e o desejo**, apuramos que o amor sobressai à eternidade e o desejo vividos pela protagonista Clara. Em **Dentro de ti ver o mar** o amor, como experiência de eternidade é perseguido por Rosa através da *relação com* Gabriel, *com* o fado e *com* o pai. A dor, a melancolia e o sofrimento misturam-se ao amor pelo amante, pela música e pelo genitor. Sempre de preto: "O preto era a sua cor, a cor do fado, a cor do espetáculo, da glória." (PEDROSA, 2013, p. 120), ela canta na noite e experimenta, pelo sofrimento, a dor exteriorizada através da melodia: "Cantar era isso: fazer com que a mágoa alastrasse e deixasse de ser sua. Criar um eu abstracto e totalitário que adquirisse a força de um nós. Rosa Cabral nunca fizera parte de um nós." (PEDROSA, 2013, p. 164).

Além das inúmeras referências à musicalidade no romance, os capítulos: "Dança" (PEDROSA, 2013, p. 9), "Orquestra" (PEDROSA, 2013, p. 17) e "Fado" (PEDROSA, 2013, p. 41) expõem a caracterização da personagem através da melodia como expressão da arte. A fadista herda do avô o gosto pela música e o entendimento da arte musical como alívio para o sofrimento: "– Quando alguém te quiser fazer mal, trauteia uma canção. Não há nada de tão grave que uma canção não resolva. A música afasta o mal do mundo." (PEDROSA, 2013, p. 20). Antes disso, Eva Cabral informa que o avô de Rosa também cantava para resistir às brigas com a esposa: "Em resposta, o pai punha no gira-discos, com o som no máximo, a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, ou *A Paixão segundo São Marcos* de Bach." (PEDROSA, 2013, p. 20, grifos da autora).

Na infância, por influência do avô Rosa passou a cantar para afastar os fantasmas quando a empregada lhe trancava na dispensa: "Encolhida na dispensa, aterrorizada, a chorar e a suplicar que a tirassem dali. Até que uma poalha brilhante lhe surgira diante dos olhos,

com uma música dentro, uma melodia boa como uma carícia.” (PEDROSA, 2013, p. 49). A imaginação da menina impulsiona o primeiro contato da fadista com a música como experiência de libertação.

Na adolescência, Rosa torna-se bailarina por influência da mãe que lhe impõe os treinamentos como exercício e disciplina para o corpo:

> Dançava desde criança, conhecia o valor da palavra equilíbrio. Fizera dele o seu ideal. O equilíbrio do corpo era o mais fácil. Aos sentimentos que erravam por dentro do corpo é que não sabia o que fazer, nunca soubera: oscilava sempre entre o excesso e a escassez. (PEDROSA, 2013, p. 10).

A oscilação emocional da personagem deriva da *relação com* a família expressa nas lembranças do avô, na *relação* hostil *com* a mãe de criação e resulta no “excesso de amor” que a torna dependente do desamor de Gabriel. Aos poucos, a protagonista abdica dos ensaios rigorosos em função de uma contusão. A musicalidade permanece como uma das características fundamentais da personagem, alinhando-se ao desamor e à sensação de não pertencimento: “A força da música sobrepunha-se à fragilidade da confiança individual, era um caudal que arrastava a mesquinhez de cada ser e cada tempo, desfazendo os equívocos que as palavras ou o silêncio nunca parecem capazes de dissolver.” (PEDROSA, 2013, p. 20).

No presente da narrativa a música escapa ao controle das horas e leva a fadista a resistir ao desamor de Gabriel: “Rosa escrevera aquela letra apenas para que Gabriel soubesse aquilo que nem morta admitiria: que deixaria que lhe cortassem as cordas vocais para poder ficar com ele.” (PEDROSA, 2013, p. 43), ao incômodo que lhe causa a morte de Eva: “Decidiu que cantaria nessa mesma noite. E na noite seguinte.” (PEDROSA, 2013, p. 112), a falta de Joaquim e, por fim, a si mesma.

A arte – aqui entendemos a música como forma de arte -, de acordo com Lévinas (2010), é expressão da sensibilidade entre *eu* e o *outro*. Manifestação artística que sublima e abole a *relação* de totalidade entre o *eu* e o *outro*. Por isso Rosa procura no fado a libertação que não consegue experimentar na interação com seus pares.

Todavia, da mesma forma como os sermões de Vieira não bastaram para que Clara se libertasse da paixão pelo professor António, o fado e o sucesso da fadista não são suficientes para livrar Rosa do desamparo, ainda que a música seja a “janela lançada sobre as trevas” que a cantora vislumbra para livrar-se de Gabriel, encontrar o pai e a sua identidade. A *relação* de Clara com as palavras e a de Rosa com o fado é expressão artística que não rompe nem transcende os laços culturais porque a arte como: “expressão do um no outro, acontecimento

cultural" (LÉVINAS, 2010, p. 209) está submetida à redução ontológica, totalitária e dominante, assim como a cultura.

A força da expressão musical conduz Rosa ao Brasil. Diante do anseio de reconhecer-se no semblante do *outro*: "Quando Mandela da Silva transmitiu a Rosa o convite para se apresentar no Brasil, Rosa disse imediatamente que sim." (PEDROSA, 2013, p. 153).

Depois do aclamado sucesso em Portugal, a fadista migra para São Paulo na companhia de Mandela, seu agente, com o pretexto de apresentar-se na inauguração do Museu da Língua Portuguesa, na Estação da Luz. Este é o subterfúgio que lhe faltava para ir ter com Joaquim Alves, após a morte da mãe. O fado a levou ao Brasil e aos braços do pai. Porém, a maneira de revelar-(se), a si e ao *outro* não é a música e sim, a necessidade do reflexo no olhar do *outro*, atitude que Rosa anseia. A música é o caminho para o confronto/encontro com o *rosto* do *outro*, a partir da *relação* que surge do encontro *com* Gabriel, *com* Joaquim Alves e, mais tarde, *com* Farimah Farhadi.

Em São Paulo, Rosa procura o pai no restaurante Bacalhau com Todos, no bairro do Bom Retiro: "Inicialmente habitado por emigrantes judaicos, italianos e gregos, passara a ser ocupado por comunidades chinesas, coreanas e bolivianas, os novos emigrantes da classe média baixa." (PEDROSA, 2013, p. 155). No bairro paulistano edificado sobre tantas migrações, a protagonista é informada de que o pai talvez se encontre no Rio de Janeiro.

Antes de seguir viagem, Rosa canta o fado no Brasil pela primeira vez. De forma sensível, embalada pela necessidade de pertença. O narrador intervém numa das passagens mais significativas do romance, devido à expressão do fado português, cantado pela personagem portuguesa, em terras brasileiras:

> Antes de entrar no palco da Casa de Portugal, Rosa descalçou-se. Precisava de chão. Estava exausta de procurar terra no corpo dos outros. Não havia terra para lá das fronteiras da pele; cada pessoa era um país, quando o conseguia ser. Ela sentia-se terra de ninguém, exceto quando as luzes se apagavam e a voz se erguia, no silêncio, cantando tudo o que não conseguia dizer nem chorar. (PEDROSA, 2013, p. 158).

A Casa de Portugal no Brasil é a materialização do lugar que Rosa quer habitar. O gesto de descalçar-se exterioriza o anseio de pertencimento. Sentindo a terra, o chão onde pisa, ela sabe de onde é, e a que lugar pertence. Procurara em vão reconhecer-se no corpo de Gabriel, nos olhos da mãe adotiva, na companhia dos amigos, mas "cada pessoa é um país" fechado sobre si mesmo, sobre as "fronteiras da pele" que sobrevivem para além das fronteiras físicas.

A protagonista se diz “terra de ninguém”, desamparada, sozinha. A esperança de reconhecer-se no olhar de *outrem* é o encontro *com* o pai, em busca do qual viaja para o Rio de Janeiro: “O homem em cujo olhar se reconheceria. A sua identidade. A sua pátria, ainda que enlameada. Só no homem que lhe dera origem poderia encontrar essa relação de terra.” (PEDROSA, 2013, p. 136). Descalça, no Brasil na Casa de Portugal, cantando o fado, Rosa está consciente de que precisa do pai após o ritual. Uma vez no Rio de Janeiro, diante do olhar que lhe representa:

> Rosa olhou para os dedos dos pés do homem, calçados com umas simples havaianas pretas, e reconheceu-se de imediato: aquele pé era o molde do seu: a mesma membrana unindo o segundo e o terceiro dedos, a forma quadrada do primeiro, o modo como as pontas dos dedos arrebitavam, a altura do peito do pé. Ergueu os olhos e encontrou o mesmo nariz fino, com a ponta ligeiramente avançada sobre os lábios, no rosto do homem de barba e cabelos grisalhos, magro e bronzeado. Os olhos grandes, amendoados, de pestanas longas, a boca carnuda, bem desenhada, mostravam que havia sido um homem bonito que o tempo desgastara mas não conseguira abater. (PEDROSA, 2013, p. 159).

As semelhanças não deixam dúvidas de que Joaquim Alves é o pai de Rosa Cabral. Os traços físicos compartilhados são a referência explícita ao reconhecimento no/pelo *rosto* do *outro*. O face a face entre dois *outros* livres da intenção de assimilação e domínio. O *outro* encarado como *outro* absoluto que encontra a proposta de *alteridade levinasiana* elevando-a ao puro amor apregoado por Emmanuel Lévinas, ainda que no breve momento de encontro e reconhecimento. Diante do pai, Rosa está diante de si mesma. Sua busca está cessada. O medo da solidão perde o sentido no encontro *com* o pai e ela se liberta da *relação* dependente de Gabriel: “Esquece-me, Gabriel. Eu vou de novo, espero que em definitivo porque bem o mereço, tentar fazer o mesmo.” (PEDROSA, 2013, p. 206).

No encontro com o pai ela descobre a verdadeira mãe, Luísa Fontanellas, de quem herdou o hábito de roer a unha do dedo mindinho, enquanto do pai, lhe ficou os dedos dos pés colados. As fronteiras da pele se alargam para além do distanciamento da família. Os laços de sangue resistem alimentados pelo amor que arrefece com a intervenção dos fatores mundanos, mas que não cessa porque regimentado por algo que foge ao entendimento humano.

Trata-se daquilo que sobressai à própria *alteridade* (trans)formada em caminho para o divino, para a santidade, na perspectiva *levinasiana*. A afetuosidade entre Rosa e a família reafirma-se e se estende para lá das separações impostas pelo mundo exterior representado pela incompreensão dos amigos, o sucesso acompanhado da solidão, o alheamento de Luísa e pela ignorância de Joaquim quanto à existência da filha:

> O coração tem algo de réptil; corta-se-lhe uma extremidade e ele volta a crescer. A pele seca-se-lhe, ele abandona-a e cria uma pele nova. O amor encandeia como um relâmpago num primeiro instante, mas depois esclarece: torna-se instrumento de conhecimento. (PEDROSA, 2013, p. 202).

Reatados os laços consanguíneos entre Rosa, Luísa e Joaquim, só o amor persiste como "instrumento de conhecimento" e revelação. O mesmo amor que levou David Cohen a casar com Orlanda Cohen e a eternizar o sofrimento da mãe, Sara Cohen, em Auschwitz no conto "Músculo involuntário", em **Os íntimos**. O amor que fez Clara permanecer em Salvador e a fez trocar a pátria portuguesa pela brasileira em **A eternidade e o desejo**. O amor pela mãe, por Clarisse e pela terra portuguesa, que leva Raul a se estabelecer na aldeia de Arrifes em **Desamparo**, conforme veremos.

A *migração* de Rosa para o Brasil é um processo, assim como as demais migrações nos romances de Inês Pedrosa. Nele a protagonista gradativamente se autoconhece e se reconhece no *outro*, a partir do exercício de *alteridade*. O contato da fadista com o genitor possibilita a compreensão da *alteridade* (trans)formada pela ausência da mãe biológica, pelo desamor do amante, pela incompreensão dos amigos e pelo alento que encontra na amizade com Farimah Farhadi.

Na dinâmica da *alteridade* o fado e a palavra cantada são instrumentos de autorreflexão da protagonista de **Dentro de ti ver o mar**: "O que sou eu? – perguntava Rosa. A pergunta repetia-se tanto dentro da sua cabeça que às vezes temia enlouquecer. Recebia o fado como uma interrupção catártica a essa pergunta." (PEDROSA, 2013, p. 46). No caminho trilhado pelo fado de Rosa, Joaquim passa de homem solitário, dono de bar no Rio de Janeiro, a pai da fadista de sucesso. Por sua vez, Luísa não é só amiga da mulher que criara Rosa. Revelada a verdade, ela assume a maternidade e o relacionamento com Joaquim. Juntos, os três reatam os laços familiares soterrados pelos anos de distância e, pela primeira vez, sabem quem são:

> Tateavam sem se tocarem. Procuravam as palavras certas para fechar a ferida de muitos anos. As palavras certas não existem. Os corpos podem sempre mais, com o seu cheiro a sexo, sangue, suor e morte. Os corpos vão podendo cada vez mais à medida que a morte se lhe insinua nos poros. Joaquim comoveu-se quando a viu roer a unha do dedo mindinho, com o mesmo gesto da menina que tanto amara. Calculou que Luísa não o olharia assim timidamente se ele não se tivesse tornado um homem de negócios. Já não era o rapaz sem eira nem beira destinado ao prazer circunscrito dos pobres. [...] Rosa ergueu-se caminhou lentamente através do bar e abraçou o par abraçado. Luísa disse: - Minha querida. Rosa pediu-lhe que não dissesse nada. Que fossem beber um copo e falar sobre trivialidades, como as pessoas normais. Ninguém fazia a mínima ideia de como seriam as pessoas normais. Suspenderam-se na memória e voaram sobre ela, conversando sobre tudo e sobre nada até a total imersão na noite. Depois, foram ouvir Rosa cantar. (PEDROSA, 2013, p. 230 - 231).

Na transposição da situação de órfão à filha festejada, de amiga incompreendida à "irmã" e de amante subjugada à mulher insubmissa, Rosa estabelece novos laços de amor e amizade com Luísa, Joaquim e Farimah, ao se libertar da *relação* opressiva com Gabriel. O amor e a amizade são interações através das quais a fadista estabelece a *relação* ética com o *outro*. Um *outro* menos ontológico porque empenhado no autoconhecimento pelo *rosto* daquele no qual se mira, ainda que influenciado pelos costumes da época em que habita.

4.2 "Enquanto permanecessem juntas seriam capazes de ultrapassar todos os males": Farimah Farhadi, Rosa Cabral e Luísa Fontanellas

O contexto social e a *relação* entre mulheres de culturas distintas estão presentes nos romances de Inês Pedrosa. Em **A eternidade e o desejo**, a ligação entre "ambas as Claras", sendo uma portuguesa e outra brasileira é representativa desta observação. Em **Dentro de ti ver o mar** a questão aparece na aproximação entre orientais e ocidentais representados na interação das personagens Farimah Farhadi, Rosa Cabral e Luísa Fontanellas.

No romance de 2013 vimos: "cultura como pensamento do igual em que se assegura a liberdade humana, se confirma sua identidade, em que o sujeito, na sua identidade, persiste sem que o *outro* possa coloca-lo em questão." (LÉVINAS, 2010, p. 207, grifo do autor). Assim procedemos porque Farimah Farhadi, além de ser mulher migrante, marca a aparição da primeira personagem migrante de origem islâmica nos romances de Inês Pedrosa. E encontra na amizade de Rosa Cabral o reconhecimento no/pelo olhar do *outro*. Um alento para o percurso migratório (con)fundido com as hostilidades que os migrantes enfrentam na atualidade ao ingressarem nos países de destino. Entre elas a tentativa de imposição e tomada do *outro* pelo *eu* (*mesmo*) na assimilação dos costumes, da língua, do vestuário, etc.

Vejamos a *relação* entre Farimah Farhadi e Rosa Cabral. Ao cantar o desamor de Gabriel no Abrigo da Lua, a fadista conhece a engenheira, a única das amigas que a entende: "Só Farimah parecia compreender a necessidade daquela busca. – Queres a segurança mínima do teu espelho original. Ser completamente livre é impossível, pesa demasiado. Eu percebo-te." (PEDROSA, 2013, p. 146). "Eu percebo-te". A frase dita pela amiga marca a cumplicidade entre duas mulheres de culturas distintas que se unem pela vontade de liberdade e pelas confidências em torno dos amores falhados:

> Ao fim de uma semana Rosa já lhe contara todas as peripécias da paixão por Gabriel – e nunca perguntara nada sobre 'as mulheres iranianas'. Confiava-se-lhe de mulher

> para mulher. Numa mescla de português e inglês, Farimah contou-lhe os seus parcos e infaustos amores e o modo como acabara por se desinteressar da âncora sentimental. (PEDROSA, 2013, p. 96, grifos da autora).

Diante uma da outra se reconhecem como mulheres que partilham, pela mesma ausência, as relações familiares, amorosas e a vontade de liberdade. Rosa sofre com a falta do pai, a indiferença da mãe adotiva e de Gabriel. Ela quer experimentar a liberdade que só encontra cantando o fado e no encontro com o pai. Farimah sente falta da família, sobretudo do pai, ao mesmo tempo em que se sente em liberdade longe do casamento arranjado, mas ainda presa ao estereótipo da mulher muçulmana.

À revelia dos conselhos sentimentais trocados com Tereza e Nazaré, duas amigas de Rosa, nas confidências divididas com Farimah, a fadista encontra alento para atravessar os momentos de solidão, ao passo que a engenheira enfrenta o distanciamento da família na companhia de Rosa: "Passavam horas ao telefone, adiavam trabalhos para se encontrarem e rirem juntas. Um dia Farimah agarrou-lhe na mão e chamou-lhe irmã nova. – És a minha irmã nova. Não sei o que seria de mim sem ti." (PEDROSA, 2013, p. 147). A amizade entre as mulheres (trans)forma ambas e promove outro olhar sobre as rotulações na cultura contemporânea:

> A sociedade voltava a ser canibalizada pelo ideal de martírio; Rosa cortou relações com vários amigos que lhe escreveram e-mails eufóricos sobre a derrota dos Estados Unidos e o quanto os americanos 'estavam a merecê-las'. Porra. A mãe podia ter morrido debaixo daquelas torres, como morreram muitas mães humildes que viviam de lavar escadas e não sabiam nada de política. Leu resmas de livros sobre a situação das mulheres nos países muçulmanos, deitou fora um lenço palestino que o namorado artista lhe oferecera e viu a sua compreensão para com aquilo a que se chamava 'multiculturalismo' drasticamente enfraquecida. (PEDROSA, 2013, p. 127, grifos da autora).

Rosa reflete sobre as ambivalências entre orientais e ocidentais a partir do contato *com* Farimah. O episódio do ataque às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001 em Nova York, as sucessivas leituras sobre as mulheres muçulmanas, a opinião taxativa dos amigos sobre os Estados Unidos e o desfazer-se do lenço palestino são ações que fazem parte da desconstrução do olhar do *eu* ontológico, ocidental. Conhecimento regido pelo domínio através do saber estereotipado sobre o *outro* oriental, cativo, dominado, estigmatizado na cultura contemporânea, conforme Said (2007).

O romance contribui para a desconstrução dos estereótipos que alimentam a vontade de aniquilamento do *eu* sobre o *outro* na cultura ocidental. Da mesma forma, incita o debate sobre o aparente multiculturalismo constituído de práticas que encobrem o olhar eurocêntrico

e ontológico. Rosa toma consciência do processo de distorção ideológica e incita na amiga outra forma de olhar para si mesma, despojada de rótulos atribuídos aos muçulmanos: “Farimah ria. Aprendia a dar gargalhadas, a gostar do som do seu riso, como em Inglaterra aprendera a gostar de ser olhada. Descarregava-se de cuidados cantando o fado com Rosa. Abraçou-a e disse: - Irmã.” (PEDROSA, 2013, p. 98).

Em contrapartida Farimah, que é submetida aos preceitos islâmicos e à família, ampara a mulher ocidental agrilhoada ao desamor de um homem e ao excesso de liberdade: “Ao lado de Farimah, até o amor que sentia por Gabriel se tornava uma coisa boa, uma experiência de crescimento. Quase se reconciliava com ele; sentia-o pequeno, quotidiano, transitável. Um caminho, apenas isso.” (PEDROSA, 2013, p. 147).

Todavia, a libertação total de ambas é utópica porque, na busca pela (trans)formação da *alteridade* por meio da *relação eu-com-outro* Farimah e Rosa estão à mercê das variações da cultura que regimenta as interações entre os sujeitos constituídos na/pela cultura, ainda que estejam conscientes dos estigmas que pairam sobre elas.

Neste sentido, para Emmanuel Lévinas, a cultura ocidental é uma “cultura do saber” em que: “Já antes da tecnologia da era industrial e sem a pretensa corrupção de que se acusa esta época, a cultura do saber e da imanência é o esboço de uma prática encarnada, do manuseio e da apropriação e da satisfação” (LÉVINAS, 2010, p. 207), logo da tomada do *eu* (*mesmo*) sobre o *outro* tendo o saber como forma de dominação.

Saber entendido como a *relação* do sujeito com a exterioridade imposta ao *outro* que, despojado de sua *alteridade*, se deixa tomar, invadir pela vontade de saber e de poder do *eu*. Saber encarado como brecha para a impossibilidade de transcendência do conceito de *alteridade* formulado pelo filósofo. Uma vez partícipe da cultura ocidental, Rosa permanece agrilhoada pelo saber ontológico que regimenta a amizade com a iraniana. Sua *relação* com Farimah não é de doação, mas sim, de assimilação do *outro*.

À revelia da dinâmica da *alteridade*, o fado e a amizade de Farimah não bastam para que Rosa encerre a busca pela identidade, que só encontra resplandecida na serenidade do *rosto* do pai. Da mesma forma não é suficiente para Farimah a amizade e o apoio de Rosa. As diferenças permanecem, ainda que as personagens migrantes harmonizem, pela amizade, dois mundos distintos e coloquem o sujeito antes das delimitações culturais que os separam, pois: “o ‘dar-se’ da presença no saber é um ‘oferecer-se-à-mão-que-toma’ e, por consequência, já no próprio saber, a contração muscular da mão que agarra e já dispondo de matéria que ela aperta ou que o dedo da mão mostra.” (LÉVINAS, 2010, p. 206, grifos do autor). Jogo de forças ontológicas erigidas no saber totalitário. Exercício de poder do *eu* sobre o *outro*, onde

os inúmeros fatores de constituição do sujeito modelam e são modelados pelo *eu*, pela cultura do *eu*.

Quando Rosa se refere à: “tímida Farimah” (PEDROSA, 2013, p. 216) e, mais adiante, à: “Teresa, com seus fatos de saia e casaco, decotes opulentos e os saltos altos que a faziam soltar impropérios; Farimah com os seus *jeans*, ténis e túnicas amplas: amigas.” (PEDROSA, 2013, p. 216, grifo da autora) sobressai o julgamento de valor que a fadista profere por meio da adjetivação das amigas e na descrição do vestuário, já que: “as coisas nunca são só o que parecem.” (PEDROSA, 2013, p. 212).

Para a cantora, Farimah é tímida, de batas largas, calças *jeans* e tênis. A amiga de Rosa representa a miscigenação entre costumes orientais e ocidentais que perfila a harmonização na pessoa da engenheira. Teresa é a encarnação da típica mulher de negócios: casacos, saias e decotes em alinho com sapatos de salto e opiniões firmes. Além disso, Rosa: “Detestava que Tereza e Farimah lhe dissessem que o importante era que estivesse bem consigo e que cada vez mais gente gostava dela. Palmas e solidão.” (PEDROSA, 2013, p. 215). Amizade eivada pelas regulações do *eu* ontológico que, na impossibilidade de libertação dos estereótipos não conhece outra maneira de interação senão a de domínio e poder sobre o *outro*.

No mesmo sentido: “Tereza começou a falar de Farimah como ‘a mascote de Rosa’, e arranjava pretextos para a arrasar.” (PEDROSA, 2013, 147, grifos da autora). A proximidade entre Rosa e Farimah desperta o ciúme de Teresa. A nova amiga se interpõe à antiga amizade. Ciúmes que levam ao destroçamento do *outro* através da má língua. Pequenas atitudes que, no romance, configuram as personagens representantes do sujeito forçado a participar do julgamento de valor que dificulta a mirada além da totalidade exercida pelo *eu*. O que não impede um sentimento de fraternidade: “Teresa amava Rosa que amava Farimah que amava Rosa que se perdera no trânsito congestionado do amor.” (PEDROSA, 2013, p. 212). Rosa, Farimah e Teresa permanecem unidas pela amizade, que a narradora chama amor, à revelia do contexto que as cerca.

De maneira análoga temos conhecimento da ligação entre Farimah e Luísa. Mais do que ajudar a estrangeira a chegar até Lisboa: “Regressaria a Lisboa com Farimah Farhadi, uma jovem engenheira iraniana que o pai queria casar á força com um primo mais velho.” (PEDROSA, 2013, p. 14), a mãe de Rosa Cabral vê na *relação com* a amiga da filha maneira de expiar suas culpas:

> Luísa tinha centenas de conhecidos mas defendia-se de ter amigos. Farimah era uma protegida sua, como tinha tantos. Precisava de proteger como de usar roupa de marca e de seduzir homens com dinheiro. Não tinha respeito pelo dinheiro nem pelos homens que a enchiam de presentes. (PEDROSA, 2013, p. 227).

O alinhamento entre o auxílio dado à Farimah, a necessidade de usar roupas de marca e de relacionar-se com homens ricos conota a preocupação com si antes do doar-se ao *outro*. Ajudando Farimah, Luísa o faz por si própria, para se salvar da evasão de sentido do cotidiano preenchido pela sofreguidão do consumo excessivo e pelos sucessivos namorados: "Luísa sentia-se entre os eleitos da sorte. Não estava presa a uma família. A engenharia informática era das poucas áreas em expansão, apesar da crise. Ganhava bem. Namorava um homem muito rico que a adorava." (PEDROSA, 2013, p. 13).

Trata-se da coisificação do *outro* no romance, batizada como tolerância ou fraternidade: "Porém, num mundo progressivamente virtual e fragmentário, a necessidade de objetivar o outro, de o usar como um condensado indutor dos mecanismos de culpa, da humilhação e do perdão, ganhava uma força irreprimível." (PEDROSA, 2013, p. 80).

Assim como Rosa e Farimah, Luísa vive o desamparo gerado pelo não pertencimento. Cada uma delas procura se adequar e sobreviver ao contexto que as circunda da maneira como podem. Rosa canta o fado, Farimah se envolve no relacionamento *com* Mandela e Luísa ajuda pessoas em situação vulnerável. O apropriar-se do *outro* não significa o predomínio do mal sobre o bem. Antes, simboliza a autoproteção contra os males do mundo, maneira de sobreviver em meio ao contexto regido pela *violência* do *eu* sobre o *outro*. Dinâmica colocada antes do amor ao próximo.

Em meio às estratégias de sobrevivência traçadas pelas personagens que violam a *alteridade* de outrem, existe um fundamento mais profundo que se expressa no *diálogo* com o *outro*, ainda que a relação ética esteja imbricada com a cultura dos sujeitos. Inês Pedrosa lembra-nos que, por trás das conjunturas sociais e políticas, há matéria humana pulsante de vida. Existem laços familiares e consanguíneos que devem ser considerados antes das dicotomias, dos fundamentalismos ou dos juízos de valor. Rosa Cabral, Farimah Farhadi e Luísa Fontanellas falam de amor, de amizade e dos laços familiares. As três mulheres se apartam do núcleo familiar pela vontade de libertação. Suas histórias de vida problematizam o saldo destas rupturas.

Na ausência de Eva Cabral, liberta da *relação com* a mulher que a criou e livre do amante Rosa busca o pai e, consequentemente, a mãe biológica. Farimah rompe as barreiras impostas às mulheres de seu país indo estudar na Inglaterra e, após, migrando para Lisboa, ao

sabor das saudades da casa paterna. Luísa se afasta da família em busca da ascensão social mas, a incapacidade de rompimento com os laços de afeto a conduzem aos braços de Rosa e de Joaquim.

O *diálogo* é prolongado além das fronteiras delimitadas pelos costumes, pela língua e pelos valores preestabelecidos. A atitude evidencia as relações em que o amor se coloca acima de qualquer juízo de valor. Em **Dentro de ti ver o mar** a *relação* construída na mistura do português de Rosa e Luísa com o inglês de Farimah, cria uma só língua para falar da falta de amor, do desafeto e do anseio pela liberdade, constantes que acometem os sujeitos migrantes em qualquer cultura. E fazem lembrar que: "Os sonhos são os mesmos, em todos os lugares." (PEDROSA, 2007a, p. 145), palavras de Darya Semionovna no conto "Europa, plano nocturno" em **Fica comigo esta noite**.

4.3 Liberdades limitadas: o percurso iraniano

Os percursos iraniano, nova-iorquino e português percorridos por Farimah Farhadi estão expostos nos capítulos "Vitória" (PEDROSA, 2013, p. 11), "Protocolo" (PEDROSA, 2013, p. 35) e "Liberdade" (PEDROSA, 2013, p. 55). Os caminhos traçados pela mulher migrante se entrelaçam com as histórias das outras mulheres em **Dentro de ti ver o mar**. Eles se cruzam com o de Luísa Fontanellas, em Londres e com os de Rosa Cabral, em Lisboa.

Farimah Farhadi e Rosa Cabral trilham percursos originais quando as duas mulheres migrantes deixam seu país de origem e seguem para outros destinos perseguindo o sonho de pertencimento, identificação e liberdade. A primeira rumo a Lisboa; a segunda ao migrar para o Brasil. Rosa Cabral encontra um sentido de pertencimento na *relação com* Joaquim, *com* Luísa e na recomposição da família. Enquanto isso, Farimah quer experimentar a liberdade se afastando da família e do modelo social que conhece.

No trânsito entre Irã e Londres a amiga de Rosa obedece à liberdade preestabelecida pela família e pelos dogmas religiosos que regimentam a sociedade islâmica da qual participa. Ela não é uma refugiada impelida a deixar seu território por motivos exteriores à sua vontade. Farimah move-se em direção ao Ocidente no anseio pela vida independente que planeja para si:

> Farimah sabia que parecia *silly*. Vivera e estudara em Londres sem deixar de morar no Irão, à sombra dos preceitos islâmicos impostos pelo pai. Não gostava de falar

> disso: parecia uma lamúria, e não era. Tinha orgulho na família, embora soubesse que já não lhe pertencia. (PEDROSA, 2013, p. 37, grifo da autora).

A engenheira percebe a si como o *outro* em relação àqueles de quem se diferencia pela língua, pela roupa, pelos hábitos e pelos costumes. O migrar de Londres para Lisboa sinaliza a transposição do ambiente social e familiar e, por consequência, a gradativa incorporação dos hábitos ocidentais por meio do processo de assimilação. A iraniana interpreta o deslocamento da Inglaterra para Portugal como promessa de ruptura total com os costumes de seu país que, embora façam parte de sua constituição, não deixam de oprimi-la, tendo em vista que mesmo em Londres, paira sobre si a mão do pai no cultivo dos preceitos islâmicos.

Nesta maneira de violação da *alteridade* do *outro* através da imposição dos costumes, Poirié lembra que: "'É violenta toda ação em que se age como se a gente fosse o único a agir' escreve Lévinas." (POIRIÉ, 2007, p. 42, grifo do autor). Mesmo distante da família, Farimah não pensa por si. Sua inação se deve à "sombra dos preceitos islâmicos" que a levam a perceber-se como *silly* e tolhem a tentativa de insurgência representada pela fuga para o Ocidente.

A iniciativa que poderia simbolizar a ruptura dos valores islâmicos guarda outras formas de domínio do *eu* sobre o *outro* além daquelas que Farimah busca superar migrando do Irã para Londres e, após, para Lisboa. Assim como os laços sanguíneos permanecem além das fronteiras físicas na busca de Rosa pela identidade; no caso de Farimah, as rotulações permanecem além das fronteiras nacionais estipuladas entre países de culturas distintas. Os estigmas sobrevivem e se estabelecem sob outras maneiras de sentir, de encarar a si e ao *outro*, de (re)conhecer-se ou não no contato *com* o *outro*. Jogo de forças expressas na/ pela totalidade da violência do *rosto* que afronta o sujeito migrante. O *outro* diferente do *eu*. O *eu* que o saber ontológico induz a rechaçar a vontade do *outro* através da negação daquilo que o constitui, cuja vontade de dominação soterra a *alteridade* do estrangeiro, do diferente, do oriental porque atravessado pela cultura outra.

A narradora demonstra consciência sobre este processo ao afirmar que: "O mundo ocidental dizia-se agora livre e democrático, despojado de preconceitos. Mantinha um respeito religioso pelo segredo que garantia a fragilidade de todos os poderes e a supremacia puritana do espírito inquisitorial." (PEDROSA, 2013, p. 109). Uma vez adjetivada como muçulmana, a mulher iraniana não o deixará de ser caracterizada como tal no mundo ocidental. Ela permanece envolvida pelo discurso democrático aparentemente livre de preconceitos, mas turvado pela atmosfera de segredo que encobre o "espírito inquisitorial".

No Irã, Farimah Farhadi é a irmã mais velha de uma família islâmica composta pelo pai, pela mãe, por Ahmed, seu irmão, e por uma irmã mais nova inominada no texto. A configuração familiar chama atenção para a ausência do nome da irmã e a presença do nome de Farimah, a filha que se rebela contra os preceitos da religião, e do irmão, nomeado por ser homem. No âmbito social, aspectos indicadores da problematização do modelo familiar e cultural instituído tanto nas sociedades orientais como nas ocidentais, com papeis distintos e bem delimitados que diferenciam mulheres e homens e, na perspectiva *levinasiana*, conspurcações contra a *alteridade* de outrem desde o núcleo social fundamental: a família. Nesta disposição ocorre a anulação do *outro* diante do *eu* que determina os papeis delegados a cada um.

O voltar-se contra esta ordem marca a primeira *migração* de Farimah do Irã para Londres onde ingressa na faculdade de engenharia informática à revelia das expectativas em torno de Ahmed, caracterizado pelo pai como alcoólico e de maus hábitos: "-Em vez de um filho, saiu-me mais uma mulher. Alá seja louvado. Aguentarei a provação." (PEDROSA, 2013, p. 57). A queixa do pai de Farimah traz implícito o julgamento de valor que ratifica as dicotomias entre mulheres e homens segundo a tradição patriarcal. A fraqueza moral de Ahmed aos olhos do pai o caracteriza como "mais uma mulher". Ao subverter esta ordem, Farimah rompe a primeira barreira misógina na casa paterna. Ela é o orgulho do pai, a despeito do irmão:

> - Tenho muito orgulho em ti, minha filha. Pronunciara-a apenas uma vez, quando ela terminara o curso com distinção. Orgulho não era uma palavra que, segundo as regras do Islão paterno, se pudesse aplicar às mulheres. O pai tinha orgulho nela, contra o seu próprio Deus. (PEDROSA, 2013, p. 57).

Apesar da *relaçã*o amistosa *com* o pai, do (re)conhecimento no/pelo olhar paterno e do cultivo das tradições longe de casa, Farimah não retorna ao Irã após a diplomação em Londres. A intenção de libertar-se dos preceitos religiosos, o medo de não poder trabalhar e a decisão de não casar com um primo mais velho, ao qual não amava levaram-na a fugir para Lisboa. Quando encontrou Luísa Fontanellas em Londres:

> Mais do que o casamento, Farimah temia a proibição de não poder trabalhar. Para escapar à família, a jovem teria também de abandonar a multinacional onde trabalhava – mas não havia outra solução. O marido podia até arrastá-la de novo para o Irão; vira isso acontecer a várias raparigas, depois de estudos em Inglaterra. (PEDROSA, 2013, p 14).

O controle paterno se estende além das fronteiras islâmicas. O mesmo pensamento erigido sobre o saber ontológico que leva o pai a sentir orgulho da filha a obriga a casar com um parente. Possibilidade de libertação dos costumes opressivos, não fosse a mão paterna que protege e, ao mesmo tempo, oprime, substituída pelo grilhão do marido ao qual é delegado o poder de proibir a esposa de trabalhar. Perpetuação do ciclo de liberdades limitadas pelo poder do *eu* imposto ao *outro* que, devido aos arranjos culturais se vê tolhido, forçado e impedido de exercer sua *alteridade* livre da violência e dos valores estabelecidos, conforme o exemplo acima.

Diante da escolha de seguir em frente ou de regressar para o Irã, o cenário londrino é o espaço de transição entre dois mundos em (trans)formação no íntimo de Farimah Farhadi. Ao mesmo tempo, o contato *com* Luísa Fontanellas assinala a possibilidade de migrar para Lisboa. No entanto, uma cena chama atenção no romance:

> A mancha escura avançava pelo jardim, esmagada pelo peso do sol. O homem que seguia à sua frente virou-se e gritou uma palavra breve que provocou na mancha uma aceleração imediata, embora descontínua. O ser presumivelmente humano que se deslocava debaixo daquele manto negro, com uma curta frincha no lugar onde em geral se encontram os olhos, parecia ter dificuldade em avançar ao ritmo imposto pelo seu guia. O homem de *jeans* e camisola curta, com um garoto de quatro ou cinco anos pela mão, ardia de impaciência. (PEDROSA, 2013, p. 11, grifo da autora).

Entre regressar ao Irã e o ímpeto de partir para Lisboa, Farimah tem diante de si a cena que é prenúncio de seu futuro no país natal. Ela se vê retratada na mulher “esmagada pelo sol”, “mancha escura” inominada, - assim como a irmã -, seguindo outros passos, guiada pelo homem “com um garoto” que aprende com o patriarca a gritar ordens àquele “ser presumivelmente humano”, cuja *alteridade* fora aniquilada pelo algoz, tal como o fora a de Sara Cohen no conto “Músculo involuntário”. Àquela sobrara o coração. A esta sobra a fímbria descoberta de uns olhos que dizem muito sobre si, quando ela já não pode falar.

Diante da realidade que seu país lhe reserva Farimah abandona a família no Irã e o emprego em Londres, mas: “Não percebia a que ponto era preciso coragem para fugir do inferno. A coragem é um modo de viver, não um conjunto de decisões.” (PEDROSA, 2013, p. 35). Em Londres, a cidade ocidental, símbolo de libertação, a melhor amiga de Rosa Cabral ignora que a hostilidade a outrem e a vontade de dominação desconhecem as fronteiras territoriais. O *outro* silenciado debaixo das vestes negras não está no Irã ou em qualquer território oriental:

> Era um dia de calor invulgar em Londres, esse 26 de junho de 2002. Atulhado de buzinas de automóveis e motores de aviões. Às dez da manhã daquela quarta-feira os extensos relvados de Kensington encontravam-se salpicados de corpos brancos em fato de banho, absorvendo a luz que jorrava em cascatas. (PEDROSA, 2013, p, 11).

À mulher que segue o homem pela rua não é dado o direito de participar na exposição dos corpos ao sol, não somente porque esteja acompanhada por aquele que impede de expor do corpo, mas porque, por trás da aparente democratização do Ocidente, paira o "espírito inquisitorial" sobre tudo o que não obedece ao padrão ontológico instituído pela cultura ocidental, que não titubeia em arrasar o *outro* em prol da manutenção do *status quo*.

Após a passagem por Londres, já em Lisboa, a engenheira informática recorda a casa paterna, o relacionamento com a família, as restrições impostas às mulheres em seu país e as expectativas em relação ao ingresso no mundo ocidental: "Só agora, aterrando num país desconhecido, sentia medo. E saudades dos irmãos, das amigas, da mãe, e até do pai." (PEDROSA, 2013, p. 35). Enfrentando o medo da nova vida e a saudade da família Farimah penetra no mundo ocidental afrontando a ordem preestabelecida.

Todavia, a decisão de não voltar ao Irã implica no futuro da irmã mais nova que ficara na casa paterna:

> A lembrança da irmã mais nova doía-lhe como um remorso. O que seria da vida dela? Não lhe poderia valer – mas retirara-lhe o prazer das gargalhadas cúmplices, o ânimo dos sonhos partilhados, uma das poucas liberdades que possuíam. Estava certa de que o pai a proibiria de estudar, em consequência da sua fuga. Os nossos atos repercutem, como címbalos, nos atos dos outros, a responsabilidade dispara continuamente sobre o coração dos seres humanos. (PEDROSA, 2013, p. 56).

A vontade de Farimah de habitar um lugar diferente repercute no futuro da irmã. O sonho de migrar rumo à liberdade suplanta os sonhos conjuntos. A oportunidade de estudar concedida a uma anula as oportunidades que poderiam ser dadas à outra. A consciência da engenheira atribui a ela o malfadado futuro que delega à irmã mais nova.

As consequências da *migração* de Farimah para o futuro da irmã demonstram a violência do *eu* sobre o *outro*, mesmo de forma involuntária. Ainda que expresse a noção de que a fuga representa a condenação da irmã, Farimah não abdica das vontades pessoais em prol da vontade de outrem, colocando o sonho de liberdade do *eu* acima da responsabilidade sobre o *outro* e sobre o amor que sente pela família.

Ao deixar a casa paterna, Farimah está a fugir da família e dos costumes de seu país. Custa-lhe recordar o pai, o orgulho que o pai sentia por ela, da mesma forma que a lembrança da irmã atiça a culpa que leva consigo, mas nenhum destes aspectos supera o sonho de

liberdade. Permanecer com a família representa aceitar a violação de sua *alteridade* por meio da união com o homem que não ama. Algo prevalece sobre os desvelos paternalistas dedicados a si e sobre a vontade de não aniquilamento da *alteridade* da irmã. Trata-se do anseio por habitar um lugar de realização dos sonhos cultivados em segredo. A fuga para o Ocidente é o passaporte de libertação dos costumes de seu país.

No Irã, mesmo sendo festejada pelo pai, está submetida aos preceitos sociais e religiosos praticados desde o núcleo familiar. Enquanto isso, Ahmed tem regalias que não são oferecidas às meninas, sobretudo por parte da mãe: "Quanto mais crescia a severidade do pai, maiores se tornavam os desvelos da mãe: os bolos preferidos, a cumplicidade contra as proibições, a ocultação sucessiva dos falhanços do rapaz." (PEDROSA, 2013, p. 57). Buscando se desfazer dos preceitos islâmicos que tolhem sua *alteridade*, Farimah parte do Irã com o propósito de libertação total longe do grilhão familiar e cultural. Inconformada, decide ficar em Londres e, após rumar para Lisboa, mas, para a sua surpresa, a aparente liberdade do mundo ocidental encobre outras formas de segregação e domínio.

4.4 Imutabilidade dos valores: o percurso nova-iorquino e o percurso português

Após a decisão de não retornar ao Irã, Farimah Farhadi permanece em Londres e ingressa em Lisboa conduzida por Luísa Fontanellas.

> Luísa conhecera a jovem colega num outro encontro londrino dos quadros da empresa e entusiasmara-se com o poder de transformar aquela existência. Arranjara-lhe um casamento por procuração que lhe fornecera passaporte português, ou seja, a liberdade. O marido que Farimah ainda não conhecia era um professor de História e ativista de direitos humanos sem família e seropositivo, que ficara empolgado com a ideia de legar a casa e os seus poucos bens a uma jovem que nunca tivera direito a ser dona do seu destino. (PEDROSA, 2013, p. 14 - 15).

A mãe de Rosa Cabral também é engenheira informática e conhece a iraniana em Londres, numa reunião da empresa onde ambas trabalhavam. Distante das vontades da família e do peso de sua cultura, Farimah submete-se à benevolência de Luísa, a nova amiga, e de Alex, o marido que ela não conhecia. A liberdade das mulheres ocidentais permite a Luísa adotar a mesma atitude paternalista do pai de Farimah e, tal como ele o faria, ela conduz a engenheira para o casamento com um desconhecido. Sua atitude é regida pelo "poder de transformar aquela existência", mesmo que este poder ultraje a vontade de sua protegida. Da mesma forma Alex vibra com o legado concedido à jovem: "que nunca tivera o direito de ser

dona do seu destino" adotando, assim, postura semelhante àquela que Farimah deixou de experimentar através do matrimônio arranjado pelo pai.

Entre o percurso nova-iorquino e o percurso português a configuração diversa da família tradicional antes exposta no percurso iraniano encobre o patriarcalismo que sobrevive através das ações benevolentes de Luísa e Alex. A primeira *migração* do Irã para Londres carrega o patriarcalismo da família tradicional e o exercício de poder do chefe da família, violência exercida sobre a *alteridade* do *outro* representado pelas mulheres. A segunda *migração*, de Londres para Lisboa apresenta o núcleo familiar em tudo oposto àquele. Neste caso a tríade pai, mãe e filhos ligados pelos laços consanguíneos é substituída por pessoas desconhecidas entre si que se agrupam por compartilharem interesses em comum. A ruptura da estrutura familiar tradicional dá-se pelo conjunto das relações provenientes dos novos interesses compartilhados entre Farimah, Luísa e Alex.

Enquanto partícipes da cultura ocidental, a mãe de Rosa Cabral e o novo marido de Farimah estão menos preocupados com a nova vida que sua protegida terá que enfrentar do que em satisfazer sua necessidade de exercer o bem sobre o *outro*. Mesmo que isso simbolize o exercício da violência sobre a *alteridade* do *outro* e a perda do sentido essencial da bondade através da imposição das vontades do *eu*, no sentido de neutralizar e assimilar o *outro*, a fim de suprir as próprias carências do *eu*.

De acordo com Poirié (2007), a bondade na filosofia *levinasiana* só é possível no sacrifício do *eu* em prol da remição do *outro*: "Exigência para si, indulgência para outrem – que torna justa e humana a Justiça. Se esse elemento vem a desaparecer, a Justiça nada mais é do que uma força cega, perigosa." (POIRIÉ, 2007, p. 41).

Luísa e Alex não abdicam de seus interesses, não se doam à Farimah no sentido de privação das vontades individuais para atender os anseios daquela que eles socorrem. Enquanto Luísa: "Guiava-se pela lanterna sempre acesa da consciência. Todas as outras luzes eram falaciosas." (PEDROSA, 2013, p. 36), a Alex: "A possibilidade de salvar uma mulher oferecia-lhe, mais do que a alegria da rendição, uma vingança casta e a garantia de uma velhice acompanhada." (PEDROSA, 2013, p. 98). O auxílio que ambos oferecem a Farimah representa a extinção das mágoas do passado não superado.

Após se desfazer da filha recém-nascida por receio do casamento falhado com Joaquim Alves e por medo de que a profecia de insucesso da madrasta e da meia-irmã se concretizasse: "o mundo não é um filme do Walt Disney" (PEDROSA, 2013, p. 12), Luísa vê na ajuda concedida à Farimah maneira de remissão por ter abandonado Rosa e Joaquim. Além disso, a personagem persegue o sonho de independência financeira que garante-lhe a

concretização do sucesso pessoal e profissional, à revelia das expectativas lançadas sobre si. O que a impede de criar a filha é, justamente, o receio de encarar a maternidade sozinha, tal como sua mãe, o que confirmaria o malfadado futuro anunciado. Em vez disso, Luísa criou a sua realidade, cenário cinematográfico de cartão-postal, tal como nos filmes de Walt Disney, onde a realidade constitui-se no cenário de sonhos. Por isso ela preferia também o papel de noiva.

Depois de romper com a família devido à homossexualidade, Alex decide acolher Farimah e delegar seus poucos bens a alguém que, assim como ele, afrontou a ordem imposta sobre si: "Alex percebeu então que não havia ninguém a quem fazer testamento – o pai que durante anos o espancara para lhe curar 'o mal' iria herdar tudo o que era seu. Pensar nisso encheu-lhe as veias de raiva e ensinou-o a permanecer vivo." (PEDROSA, 2013, p. 98, grifo da autora).

Estendendo a mão para a mulher iraniana e migrante, Luísa e Alex salvam a si mesmos, evidenciando a falta de bondade e compreensão com o próximo. É na/ pela assimilação do *outro* que Luísa se assemelha em atitudes ao pai de Farimah e, por sua vez, Alex se aproxima do marido islâmico que a engenheira não conheceu no Irã. Nestas relações entre Farimah, o pai e o futuro marido no Irã e, após entre Farimah, Luísa e Alex em Lisboa, a iraniana é sempre o *outro* dilacerado no contato com o *eu* incapaz de exercer a bondade no sentido levinasiano porque voltado aos seus próprios anseios. Dialética que impossibilita a ultrapassagem da situação vulnerável de Farimah.

Não bastasse a condição da iraniana tanto em Londres como em Portugal, uma vez mais recorremos às palavras de Poirié (2007) ao dissertar que a bondade é dos conceitos mais complexos na filosofia de Emmaneul Lévinas. O termo sofre depreciação na tradição ocidental onde: "O individualismo e o egotismo orgulhosos se impõem como os últimos valores de um Ocidente que assim mascara suas chagas e seus temores, e tenta, por esta simulação, esquecer, em vão, seu mal-estar e sua má consciência." (POIRIÉ, 2007, p. 42).

Embora predomine o distanciamento imposto pelas barreiras físicas, diversas maneiras de reprimir, tomar e assimilar o *outro* sobressaem diante da intenção de não violá-lo. No romance de Inês Pedrosa, esta dinâmica se expressa no paternalismo incorporado às atitudes daqueles que travam *relações com* Farimah. Na medida em que ela penetra no mundo ocidental esta disposição se estende a outras interações sociais além daquelas firmadas com seus protetores:

> Sentia que Alex a olhava como um estereótipo: a mulher-muçulmana-que-ele-salvara. Sentia esse mesmo olhar bondoso, carregado de paternalismo, na

> seguradora, nas repartições públicas, em qualquer convívio social. Ela era o exemplar exótico saído das *Mil e uma noites* e das danças do ventre e era também uma pequena prova de que o ocidente civilizado acabaria por vencer a luta contra os bárbaros do Oriente. Ou então servia como demonstração prática de que é possível gerar vida feminina inteligente em países dominados pelo fundamentalismo islâmico etc. Passeavam-na e mimavam-na como um argumento político, um troféu, um símbolo – e preferiam que ela não falasse muito, para não lhes desfazer as ilusões. (PEDROSA, 2013, p. 95, grifo da autora).

A imutabilidade dos valores se inscreve no *rosto* do *eu* que encara o *outro* como a materialização do estereótipo da mulher muçulmana egressa do Oriente considerado bárbaro e passível de dominação pelo Ocidente dito civilizado, cuja pretensa abertura democrática acolhe a cultura do diferente. Ao mesmo tempo, o *eu* ocidental assola a *alteridade* do *outro* oriental, alimentando o estereótipo da "mulher exótica", denegrindo seus traços culturais: embora seja mulher, e oriunda do fundamentalismo islâmico, ainda assim é inteligente, e ignorando seu anseio de liberdade em prol da perpetuação da ordem estabelecida: tratavam-na bem, mas preferiam que não falasse para "não lhes desfazer as ilusões".

No Irã, o pai permitiu que Farimah estudasse no exterior, demonstrando certo arrojo nas atitudes que iam contra o seu Deus, mas sem permitir que a filha abandonasse o marido escolhido para si. Em Lisboa, os amigos fazem questão de a exibir como "um troféu, um argumento político", mas sem que ela pronuncie sua opinião. Mesmo quando é chamada ao debate é no sentido de corroborar a supremacia ocidental, aumentando o distanciamento entre sujeitos de culturas distintas. A aparente benevolência dos discursos democráticos encobre maneiras requintadas de flagelo à cultura do *outro*:

> Uma noite Alex apareceu no Abrigo da Lua com duas militantes de uma associação feminista, que queriam falar com Farimah para que aceitasse liderar um protesto oficial contra a situação das mulheres nos países árabes. O texto começava por invectivar os Estados Unidos da América por, em resposta aos ataques do 11 de setembro, 'fruto da conspiração entre o poder americano e a Al-Qaeda', terem criado 'uma espiral de violência sem fim'. Farimah disse que não podia assumir aquele papel, até porque prejudicaria a família. As militantes responderam que a família fazia parte do sistema de opressão das mulheres e que ela não podia ser cobarde. (PEDROSA, 2013, p. 148, grifos da autora).

De uma parte, a adesão à causa das minorias aparece no romance através do protesto das mulheres. As protestantes feministas acompanhadas de Alex ignoram os traços fundamentais de Farimah ao oferecer amparo ao *outro*. Desconhecem sua *relação com* a família deixada no Irã, o amor pela irmã e as saudades que carrega da casa paterna.

De outra parte, tomando um único sujeito como representante de toda cultura islâmica, desprezam a própria diversidade cultural das mulheres que querem defender. As diferenças

culturais agravam-se e alargam-se nos discursos em aparência pacíficos, democráticos e benevolentes, mas erigidos no propósito violento da supremacia do *eu* europeu sobre o *outro* oriental na cultura ocidental.

Durante o percurso migratório de Farimah Farhadi entre Irã, Londres e Lisboa muda o país, o sotaque e a língua. Modificam-se os preceitos religiosos, sociais e ideológicos. Todavia, as estratégias repressivas resistem sob outras formas de aniquilamento da *alteridade* do *outro*. Longe da vontade do pai a estrangeira em Portugal se submete às vontades dos protetores e dos amigos que adotam atitudes impositivas de seus costumes e ideologias porque tocados pelo olhar do *eu* opressor.

A possibilidade de rompimento do ciclo de alteridades dilaceradas em **Dentro de ti ver o mar** se dá por meio do amor expresso na recomposição da família, lugar onde Rosa Cabral, Luísa Fontanellas e Joaquim Alves encontram para amarem-se a partir da reconstrução do núcleo familiar. Tal afirmação não é verificável no relacionamento entre Farimah e Mandela da Silva. O romance aborda brevemente a *relação* entre eles, apesar de representar a tentativa de superação das diferenças entre sujeitos de culturas distintas através da multiplicidade étnica.

O convívio harmonioso prevalece entre o casal, mas a pacificidade é frustrada, pois ela: “Era demasiado tímida e sentia-se ainda na posição da intrusa. A estrangeira. Mandela fazia-a muito feliz, mas não percebia a que ponto ela se sentia posta de lado nas reuniões com os amigos dele. Acarinhavam-na; porém, não lhes pertencia.” (PEDROSA, 2013, p. 213). Farimah se submete às sucessivas relações antiéticas em que não há reciprocidade no contato *com* outrem. Ao lado de Mandela, em Lisboa, ela continua a sentir-se estrangeira. Na pátria lusitana nada se irmana às suas vivências no Irã:

> Os amigos de Mandela perguntavam-lhe como tinha sido viver no mundo do fanatismo, sem perceberem que a pergunta a insultava. Diziam coisas gerais sobre ‘os árabes’. Farimah desistiu de explicar que os persas não eram ‘os árabes’. Duvidava até da amizade de Rosa; às vezes pensava nela como uma vedeta de cujo caderno de encargos fazia parte proteger uma vítima da opressão. Estivera a ponto de abandonar a casa de Alex, que a sermoneava sobre o desastre das relações entre aquilo a que chamava ‘níveis culturais’ diferentes, tentando dissuadi-la do namoro com Mandela. (PEDROSA, 2013, p. 214, grifos da autora).

Nenhuma destas *relações* guarda a assimetria fundamental que exige o sacrifício do *eu* na doação imparcial, mesmo que isto implique em morrer pelo *outro*, de acordo com Poirié (2007). Sacrifício que não pode exigir do *outro* algo em troca, pois o *eu* tem por obrigação

fazer o bem ao *outro*, de maneira que o amor fino do qual falou António Vieira prevaleça nas relações.

De outra maneira, ainda que Farimah sinta-se oprimida pelo contexto que a circunda, o relacionamento com Mandela iniciado no enterro de Eva Cabral não se quer totalitário porque firmado sobre a troca recíproca entre os pares que não esperam nada um do *outro*. *Relação* da qual sobressai a responsabilidade exteriorizada pela presença de outrem. Encontro de alteridades distintas que no: "face-a-face" (POIRIÉ, 2007, p. 38) expressam suas assimetrias mutuamente respeitadas.

Mirar o *rosto* do *outro* não significa deter-se no semblante. Implica aceitá-lo em suas adversidades: "Farimah ria-se, nos intervalos em que se deslaçavam, magicando que a experimentação tão valorizada no Ocidente não significava nada: para que o sublime tivesse possibilidade de aparecer apenas importava a verdade." (PEDROSA, 2013, p. 138). Por seu turno Mandela ri o riso de Farimah: "Surpreendia-se com o seu riso e amava-a ainda mais por essa surpresa." (PEDROSA, 2013, p. 138). A *relação* entre as personagens aponta para a possibilidade de remissão através do amor de Farimah e Mandela que não obedece separações étnicas e culturais:

> Um cruzar de olhos bastou para entenderem tudo o que precisavam um do outro [...] Farimah e Mandela amaram-se como estranhos e iguais, porque essas são as matérias do amor, relâmpago que tudo abre. Olharam-se e souberam. Acertaram o passo um pelo outro, no meio da comitiva fúnebre, discretos. (PEDROSA, 2013, p. 137).

Em **A eternidade e o desejo** e **Dentro de ti ver o mar**, o amor é celebrado antes das delimitações territoriais que separam e/ou aproximam os sujeitos. Como o mar, o amor é matéria sem princípio nem fim que tudo modela e revela diante dos que se lançam à ilusão de suas margens. À maneira da chuva que dá o tom ao fado de Rosa Cabral, ou das lágrimas de Clara ao recordar a paixão pelo professor António diante da outra Clara, o amor de Farimah e Mandela emerge do mais recôndito destes sujeitos à revelia das imposições exteriores. O amor marca a comunhão entre dois sujeitos migrantes oriundos de culturas diversas. Sentimento que abranda as dicotomias entre mundos distintos. Na fluidez e na delicadeza impede a violação total do *eu* sobre o *outro* impelido pela imutabilidade dos valores que separam orientais e ocidentais.

5 DESAMPARO

> *Clarisse tratara da pagela memorial, para a qual escolheu uma citação de Jesus Cristo extraída do evangelho de São João: 'Eu vos dou um mandamento novo: amai-vos uns aos outros. Como eu vos amei, assim também vos deveis amar-vos uns aos outros.'*
> (Inês Pedrosa. **Desamparo**, 2015a, p. 149. Por ocasião do velório de Jacinta).

> *Amarmos e sermos amados não basta para nos salvarmos, se nos falhar o amor-próprio.*
> (Inês Pedrosa. **Desamparo**, 2015a, p. 235).

Último romance de Inês Pedrosa publicado até o momento, **Desamparo** (2015a) captura-nos com o enredo sobre histórias de crises, rejeições, encontros e desencontros em torno do Portugal contemporâneo e da família de Jacinta. A história principia com a descrição da "vista panorâmica" (PEDROSA, 2015a, p. 11) que o narrador apresenta como sendo de: "Um silêncio em bruto, como se o torno do mundo não tivesse ainda começado a rodar." (PEDROSA, 2015a, p. 11). É a visão da aldeia de Arrifes, conselho de Lagar, no interior de Portugal, onde: "nada se move" (PEDROSA, 2015a, p. 11). A imobilidade do povoado vai ao encontro da estagnação que prevalece em Portugal devido à crise financeira que tem afetado o país na primeira década do século XXI, ambiente pano de fundo da narrativa.

Na capa da edição portuguesa (**anexo H**), se tem perspectiva da imagem da aldeia oferecida pela localização da casa de Jacinta. A figura em preto e branco é a fotografia em ângulo de contemplação, como se estivéssemos olhando a partir da varanda, o casario e as serranias ao longe. A imagem do pátio, das ervas que tomam conta das grades dianteiras e do portão de acesso a casa conotam o cenário de abandono, desolação e desamparo. Característica reforçada pela quietude da rua e das casas com portas e janelas fechadas que compõem o quadro.

O localismo de Arrifes opõe-se ao cosmopolitismo de Lisboa, do Rio de Janeiro e da Califórnia, lugares por onde transitam as personagens migrantes no plano ficcional. A referência à paralisia do povoado com seus cafés turísticos que preenchem os dias na aldeia pacata e o famoso licor de pêra-rocha, iguaria local, se mistura às histórias das personagens marcadas pela crise na economia e pela derrocada de suas vidas nos centros urbanos.

A *migração* física dos sujeitos em **Desamparo** está atrelada aos fatores íntimos que levam as personagens a migrar e a encontrar na aldeia o destino português. À exemplo do que

ocorre em **A eternidade e o desejo** e **Dentro de ti ver o mar**, onde os protagonistas têm como destino o Brasil, em **Desamparo** a personagem principal Jacinta Sousa também migra para o país latino-americano. No entanto, tal como Rosa Cabral o faz no romance de 2013, ela regressa a Portugal para resolver os conflitos familiares, sendo este último, o destino almejado por Raul, seu filho.

Enquanto nas narrativas anteriores o Brasil é o local de resolução das contendas formadas pelos sujeitos portugueses quando estavam em Portugal, no último romance o território brasileiro simboliza o sonho de sucesso no Rio de Janeiro e em Campos. Em Portugal o povoado de Arrifes acena com o regresso às raízes, à pátria mãe portuguesa, e com o recomeço após os sonhos frustrados de prosperidade nas terras brasileiras.

Nesta disposição, Inês Pedrosa coloca-nos diante de releituras contemporâneas das viagens de expansões ultramarinas empreendidas pelos navegadores portugueses no século XVI e incita a pensar que, muito tempo volvido desde aquelas migrações, a gente portuguesa e marítima regressa ao berço natal. Ao contrário do ímpeto que movera a frota das caravelas séculos antes, estas gentes de além-mar estão desiludidas e cabisbaixas com as descobertas que fizeram no novo mundo e regressam à terra natal, tocadas pela vida contemporânea eivada pelo vazio existencial expresso nas duas epígrafes do romance.

A primeira epígrafe pertence à obra **Carnets III** (1989)[50], de Albert Camus, onde lemos: "La grandeur de l'art est pas de planer au-dessus de tout. Elle est au contraire d'être mêlé à tout"[51] (PEDROSA, 2015a, p. 9). A segunda é excerto do livro de crônicas **A descoberta do mundo: crônicas** (1999), de Clarice Lispector, registrado no trecho: "Agora eu conheço o grande susto de estar viva, tendo como único amparo exatamente o desamparo de estar viva" (PEDROSA, 2015a, p. 9).

Acerca da frase de Camus, Inês Pedrosa declara em entrevista ao **Jornal de Notícias**, a propósito do lançamento de **Desamparo**:

> A arte é comprometida, ou não é nada. Tem que dizer alguma coisa sobre o nosso sentido na vida, no mundo contemporâneo, neste tempo muito acelerado, mas muito cheio de questões prementes e urgentes na iminência de novamente entrarmos numa guerra muito forte, entre civilização e barbárie. A arte é o combate contra o totalitarismo, contra a barbárie, a massificação e a desumanização das pessoas. (PEDROSA, 2015c).

[50] Em português, **Cadernos III** (1989).
[51] Traduzimos o trecho da seguinte maneira: "A grandeza da arte não é sobrevoar tudo. É, ao contrário, envolver-se em tudo".

A partir da frase do autor franco-argelino, Inês Pedrosa apresenta sua literatura como instrumento de resistência no tempo que oscila entre a civilização e a barbárie. Dois polos magnetizados não mais pelo horror das guerras do século XX, ou do Nazismo, mas sim, por novas formas de aniquilamento do *outro*, entre elas, a xenofobia e a intolerância que prevalece na sociedade pautada pelo poder econômico e por políticas despreocupadas com os menos favorecidos.

O cenário de instabilidades se complementa com a citação de Lispector, sobre a qual a ficcionista portuguesa profere no **Diário de Notícias** que estar viva é um susto diante da imprevisibilidade da própria vida. E conta que a palavra desamparo presente na frase da escritora brasileira se adequa ao nosso tempo porque contém: "tristeza, solidão, insegurança, mas também desafio." (PEDROSA, 2015b). A partir das declarações de Inês Pedrosa concedidas em entrevista, e na observância de sua literatura, entendemos que "Desamparo", Assim como "Eternidade" e "Desejo", é palavra que está composta de outras e mais profundas significações além daquelas que o léxico possa expressar. Assim como os vocábulos empregados na obra de 2013 remetem às ignomínias entre eternidade e desejo, interligadas pela obra do padre António Vieira, "Desamparo" é palavra síntese da desolação que acompanha o sujeito na contemporaneidade, principalmente os migrantes deslocados.

A par do que diz a escritora, a matéria da arte é a vida. Arte e vida se expressam no mergulho das personagens no desamparo das trajetórias individuais marcadas por tristeza, solidão, insegurança e desafio. A tristeza e a solidão de Jacinta em Arrifes, longe do grande amor - Ramiro Lobo -, afastada dos filhos – Rita e Rafael - e alimentada pela saudade da vida no Brasil. A tristeza de Raul deslocado de Portugal, vivendo no tempo e no espaço brasileiro. A insegurança e o desafio a que ambos são lançados frente à mudança e ao recomeço tanto no Brasil como em Portugal.

As vivências embrenhadas aos destinos de Ema de Castro, Clarisse, Laís, Jaciara e Carlinhos, sujeitos igualmente desolados, contemplam o mal-estar alastrado pelos trinta e cinco capítulos do romance, até o retorno de Raul à terra natal e à casa materna nos dois últimos capítulos.

No cenário estagnado vemos: "uma mulher caída, a uns oito quilómetros da pacífica animação de Lagar, num mísero pátio de uma das casas mais pobres da aldeia de Arrifes." (PEDROSA, 2015a, p. 14). Trata-se da descrição de: "A queda de Jacinta" (PEDROSA, 2015a, p. 15), segundo capítulo do romance que, em conjunto com: "Vista panorâmica" (PEDROSA, 2015a, p. 11) é constituído pelos pensamentos e delírios da protagonista que está desmaiada na laje traseira da casa e depois, no hospital em que fora internada:

> Onde estou? Que quarto é este, cheio de camas e cortinas sem cor? Quem é esse rapagão me abraçando? Quem são estas velhas deitadas em camas, uma de cada lado? Que cheiro horrível a lixívia e álcool. Porque não consigo perguntar? Porque não consigo entender o que me dizem? Porque insistem em vestir-me esta bata horrível? Sou modista, uma mulher sofisticada, não quero andar por aí com um pano atado com tiras. E me mexem, me lavam, me botam cremes, como se eu fosse um bebé. (PEDROSA, 2015a, p. 19 - 20).

A cena introduzida pela perspectiva de Jacinta dimensiona a solidão, a derrocada e o abandono das personagens no decorrer da narrativa. De modista de sucesso no Rio de Janeiro dos anos 1950, a protagonista passa a idosa internada na enfermaria de um hospital nos arredores da aldeia natal. Com a caracterização de Jacinta a partir da degradação física, da queda e da internação, Inês Pedrosa critica, por meio da arte literária, a atenção delegada aos idosos no país cuja população está envelhecendo.

Antes da queda, a senhora de "oitenta e nove anos" (PEDROSA, 2015a, p. 26) vive sozinha na casa que herdara da mãe, Margarida. "Dona Jacinta" (PEDROSA, 2015a, p. 54), como é chamada pela nova família do ex-marido Ramiro Lobo, é mãe de Rafael, o filho mais velho; de Rita, que é fruto de uma aventura amorosa com Samuel, um judeu, e de Raul, o mais novo.

Os ciclos de partidas e chegadas se repetem na trama de **Desamparo**: Jacinta migra para o Brasil com o pai. Meio século depois retorna à Portugal para cuidar da mãe. Raul abandona o Brasil e aterrissa em Portugal tocado pela falta de emprego e pelos relacionamentos falidos no Rio de Janeiro. O trânsito localiza as personagens num entre-lugar alimentado pelas mazelas existenciais de ambos os sujeitos migrantes. Em crise diante da rejeição pelo olhar do *outro*, eles procuram superar os desencontros e a solidão por meio de estratégias de sobrevivência na sociedade contemporânea e cada vez mais desigual em que habitam: "Havia um novo êxodo da cidade para o campo; empresários na falência que entregavam as casas e os carros aos bancos e asseguravam, nas capas das revistas, que o regresso à terra era a solução da crise." (PEDROSA, 2015a, p. 37).

A crítica feita por José Riço Direitinho para o jornal **Público** elucida este processo no último romance de Inês Pedrosa:

> Os narradores são vários, alternando ao longo do romance de maneira a desenvolver o retrato sem complacências de um país em crise económica (e talvez outras) que Inês Pedrosa se propôs escrever, tendo como principal pano de fundo um lugar rural imaginário. 'Portugal visto dali é uma paisagem medieval com água potável e confortos modernos.' É a partir desta aldeia, ou nesta aldeia, que as histórias se cruzam, e são várias, chegadas de outros lugares em Portugal e no Brasil. Espalha-se por todo o romance um incomodativo 'silêncio em bruto', o mesmo que parece encher a aldeia onde 'nem os cães ladram debaixo da canícula' e onde até os 'pássaros desistiram de voar'. Pedrosa vai construindo ao longo do livro uma

> espécie de geografia afectiva onde se cruzam histórias de emigrações e imigrações ao longo das últimas décadas, do Rio de Janeiro a Lisboa, e que acabam por confluir na aldeia de Arrifes. (DIREITINHO, 2015, grifos do autor).

As personagens se apoiam mutuamente para sobreviver ao tempo de crise existencial e financeira e, acima de tudo, na tentativa de preencher o silêncio, hiato que alimenta a solidão e o medo de ter que confrontar-se consigo, com a ausência do *outro* e com o cenário de desolação: "Silêncio. Não vou permitir que o silêncio me torture. Afinal, sou um ser racional. Quando é que vivi sem angústia? Quando é que a presença dos outros significou real companhia? Quase nunca." (PEDROSA, 2015a, p. 46 - 47), palavras de Raul diante do desprezo de Isabel, sua esposa.

A crise existencial esboçada por Clara em **A eternidade e o desejo**, vivida por Rosa Cabral em **Dentro de ti ver o mar**, acomete Jacinta no fim da vida e se intensifica com Raul em **Desamparo**. Tristeza, melancolia e solidão são constantes dos romances e constituem a personalidade de Raul, sujeito migrante pertencente à contemporaneidade. Até os últimos capítulos da obra, a personagem sofre toda sorte de infortúnios que o impedem de gozar a vida pacata em Arrifes. Do internamento ao velório da mãe, passando pela falta de dinheiro para o funeral. Da contenda com os irmãos pela herança da casa materna, à redenção final ao lado de Clarisse, passando pelos sucessivos relacionamentos frustrados.

Entre os principais pontos em destaque no romance está a imagem que Raul idealiza de Portugal e da aldeia materna como lugar de prosperidade. Ideal alimentado pelas cartas que recebia da avó Margarida, na infância, e pelas notícias que obtinha através de revistas e gibis portugueses: "Portugal passava a ser para mim o Novo Mundo. Um mundo que, não sei porquê – ou antes, sei -, tinha tudo a ver comigo." (PEDROSA, 2015a, p. 57), em oposição ao Brasil e ao Rio de Janeiro como terra de disparidades: "O Rio de Janeiro me parecia demasiado sujo, demasiado quente, demasiado fútil e, sobretudo, demasiado desigual." (PEDROSA, 2015a, p. 56). A visão eurocêntrica e a falta de dinheiro levam Raul a viver com a mãe em Portugal e a tornar-se sócio de um escritório de arquitetura em Cascais até a falência total dos negócios.

De outra parte, Rafael rejeita a mãe alegando que esta nunca cuidou dos filhos como deveria. Não suporta ver o farrapo em que Jacinta se transformou na velhice e delega a Raul a responsabilidade pela mãe. Rita permanece no Brasil na companhia dos filhos e queixa-se de falta de dinheiro. Enquanto Rafael e Rita nunca perderem o vínculo com o pai, Ramiro Lobo; Jacinta e Raul se desvincularam do restante da família. Eles têm apenas um ao *outro*. Mãe e filho são as figuras da *alteridade* refratadas (no) e, a partir (do) olhar do *outro* no Brasil e em

Portugal e, nesse sentido, passam a habitar um terceiro espaço feito de frustrações e sonhos não concretizados.

O regresso de Jacinta e Raul a Portugal, a Arrifes e à casa materna compõe a narrativa caracterizada pelo retorno e pelos dramas familiares que se repetem: o pai de Jacinta crescera sem mãe; Jacinta fora rechaçada pela mãe e seus filhos também cresceram afastados da genitora. As histórias das personagens migrantes se dão a conhecer a partir de seu percurso migratório entre Brasil e Portugal. O caminho é marcado pelo desamparo que dá nome ao romance. O desamparo de não reconhecer-se a partir do e no olhar do *outro*. Há uma ferida aberta em cada personagem às voltas com o passado. As sucessivas rejeições aliadas ao recesso econômico agravam a tensão em que vivem as personagens que só reencontram alento no regresso àquela pequena aldeia portuguesa.

Paulatinamente, o cenário desolador é superado e um novo arranjo é possível. Após a morte de Jacinta, Raul toma posse da casa que fora dos avós, da mãe e que agora lhe pertence. O português-brasileiro da língua de Raul sela as trocas entre as nações e aponta no regresso ao campo, um caminho amistoso, um cenário de possível resolução da crise que atinge os portugueses e os brasileiros no princípio do século XXI.

No Brasil, "Apesar da atmosfera de revolta social desencadeada em torno da construção de megaestádios de futebol num país ao qual continuam a faltar hospitais e condições de saneamento básico, a economia estava crescendo." (PEDROSA, 2015a, p. 279). Em Portugal, o sucesso do famoso licor de pêra-rocha produzido por Carla Fontinha representa a esperança de salvação da economia: "Os jornais e as televisões procuravam-na como exemplo de 'empreendedorismo no feminino' e prenúncio de anunciada salvação nacional." (PEDROSA, 2015a, p. 241, grifo da autora).

Além dos dramas vividos por Jacinta e Raul em seus percursos migratórios, conhecemos outras personagens migrantes, entre elas, Carlinhos, o *barman* paulista; Laís, a publicitária caxiense; Jaciara, a nordestina que tenta regularizar seus documentos em Portugal e Clarisse, a portuguesa que parte para Berkeley, na Califórnia, local que concentra grande número de portugueses migrantes e luso-descendentes. A personagem vai trabalhar na: "rádio Identidade" (PEDROSA, 2015a, p. 247), a rádio portuguesa cujo público-alvo é os filhos de emigrantes portugueses desacreditados do país natal dos pais: "É um desafio aliciante este de trazer para a língua e para a cultura portuguesa os jovens luso-descendentes que se afastaram dela." (PEDROSA, 2015a, p. 249). Mais do que a oportunidade de emprego, o que faz Clarisse migrar para a Califórnia é a vontade de reaproximação com Vicente, seu filho que vive com o pai.

Desamparo é também o romance de brasileiros e portugueses que idealizam na *migração* oportunidade de emprego e ascensão profissional na Europa. Suas histórias de vida se cruzam com a de Jacinta e de Raul, de maneira que a composição das personagens se dá, em grande medida, por meio da *relação com* estes sujeitos migrantes, assim como eles, figuras da *alteridade*.

5.1 "A tristeza nova arrasta consigo a velhice de todas as tristezas": Jacinta e Raul

No romance, as personagens traçam estratégias para superar as rejeições, assim como nas duas narrativas anteriores de Inês Pedrosa. Clara foi rejeitada pelo professor António em **A eternidade e o desejo**. Encontrou maneira de seguir em frente na viagem para o Brasil, na leitura dos sermões de António Vieira, no amor de Emanuel e na amizade com a outra Clara, na Bahia. No mesmo romance, Sebastião vê no distanciamento físico, através do retorno a Lisboa oportunidade para superar o amor não correspondido que sente pela protagonista.

Enquanto isso, Rosa Cabral foi rejeitada por Gabriel Santos em **Dentro de ti ver o mar**. A *migração* para o Brasil e a reaproximação com a família libertam-na da dependência do amante. Além da trajetória da fadista, Farimah Farhadi substitui o Irã, país natal, pela vida ocidental na esperança de que os estigmas em torno de si sejam abolidos.

Em síntese, a própria escrita literária elucida a composição das personagens nestes termos: "Tudo tem o seu propósito. As tragédias individuais não são assinaladas por placas, homenagens, celebrações. Falta-nos o tempo para as acolher e são demasiado próximas da nossa vida." (PEDROSA, 2015a, p. 13).

Jacinta é rejeitada pela mãe e migra para o Brasil com o pai. A primeira vez, quando criança: "A minha mãe deixou que meu pai me levasse com ele para o Brasil quando eu sequer tinha completado três anos de idade." (PEDROSA, 2015a, p. 20). Da segunda vez, o pai a levou para ver a mãe em Portugal, na esperança de que Margarida não rechaçasse a filha:

> Achou que, vendo-me assim, mais mocinha, a minha mãe se comoveria; eu tinha seis anos, e papai embonecou-me toda com um vestido de roda, laço na cabeça: 'Olha tua filha tão linda, não a abandones.' Lembro-me de chorar agarrada na saia grossa dela. Tão grossa que as lágrimas não pegavam, e ela repetindo 'Não e não, eu não saio da minha terra.' Lembro-me de suplicar a papai que me deixasse então ficar ali com ela, e ele me puxando: 'Não e não, que a tua mãe é um bicho selvagem e não nos quer.' (PEDROSA, 2015a, p. 70 - 71, grifos da autora).

As recordações que Jacinta tem da mãe são as duas recusas alimentadas pelas lágrimas da menina, cuja mãe lhe é indiferente. As negações estão ligadas às duas viagens de ida e volta entre Portugal e Brasil. Após a morte de Jacinta, Raul informa que Margarida trocou a filha pela vida modesta no povoado: “Minha avó trocou a filha por essa vida previsível e segura, por esta casinha na serra de Arrifes, uma ligeira elevação, em relação à estrada que corta a aldeia e que oferece a decantada Bela Vista.” (PEDROSA, 2015a, p. 234).

Adulta, Jacinta atribui ao abandono por parte da mãe a imperícia em criar os próprios filhos: “Mas eu também não tive mãe, ninguém me deu lições de maternidade. Se isso nascesse com a gente, minha mãe não me teria rejeitado duas vezes.” (PEDROSA, 2015a, p. 70). Mesmo diante das rejeições que caracterizam as duas estadas em Portugal, Jacinta não guarda mágoas nem da mãe e tampouco do país natal.

Todavia, a recusa de Margarida é o subterfúgio para justificar a criação dos filhos de Jacinta entre brigas com o marido e partos atrozes: “Havia uma criança que se escondia por trás do sofá quando eu brigava com Ramiro – era um inferno aos fins-de-semana. Uma criança de quatro ou cinco anos.” (PEDROSA, 2015a, p. 21). Interpretamos que a criança inominada no texto é Raul. O desamor entre os pais é a gênese da derrocada dos relacionamentos falhados do filho quando adulto: “A verdade é que todos nós criámos sozinhos, aos tombos, em meio a um casamento despedaçado.” (PEDROSA, 2015a, p. 52).

O primeiro rompimento de Raul é com Isabel, depois com Jaciara e após, com Vanessa:

> Encaixoto uma vez mais os computadores. Cada gesto me recorda outro gesto igual. Pesa-me. Já não sei por quantas mudanças de casa passei. Da primeira vez quase só o meu corpo mudou de sítio. Na mão um saquinho de plástico com lápis de cor, meia dúzia de bandas desenhadas, uma miniatura do carro do Batman. (PEDROSA, 2015a, p. 46).

Gestos que Raul repete desde a infância. Na primeira mudança com a mãe, simbolizada pela mala improvisada, o filho de Jacinta está fadado à solidão e ao desamor. A trajetória de relacionamentos frustrados é rompida quando o arquiteto encontra Clarisse e se estabelece em Arrifes no último capítulo do romance intitulado “Raul e a redenção” (PEDROSA, 2015a, p. 305). Neste gesto identificamos semelhanças com **Os íntimos** e **Dentro de ti ver o mar** quanto à presença das mulheres que influenciam as ações das personagens masculinas.

No Rio de Janeiro, ainda criança Jacinta é hostilizada por Dona Ánxela, a esposa de seu avô, António, tal como ocorreu com Luísa Fontanellas em **Dentro de ti ver o mar**: “Batia-me por tudo e por nada, com uma régua nos dedos sempre que eu me enganava nos

pontos, mas foi ela quem me ensinou a costurar, bordar, cortar tecidos." (PEDROSA, 2015a, p. 22). A severidade da avó madrasta resulta no sucesso da modista: "Cheguei a ter três costureiras trabalhando em casa, noite e dia, fazendo vestido de gala para as madames, tudo com pedras preciosas bordadas à mão." (PEDROSA, 2015a, p. 17).

A dor causada pelas surras ressoa em Rafael, o filho mais velho que rejeita a mãe, muitos anos depois: "Queria enxergá-lo só mais uma vez, ao meu filho mais velho, esse que me rejeitou. [...] Apanhou muito quando era menino, é verdade." (PEDROSA, 2015a, p. 16).

Quando adulta, a protagonista afirma ter sido abandonada por Álvaro, seu primeiro marido, após ter perdido um bebê: "O primeiro nasceu morto. Meu marido me rejeitou por causa disso, foi a gota d'água que pôs fim ao meu casamento; eu era uma mulher sem préstimo, que aos vinte anos nem era capaz de parir direito." (PEDROSA, 2015a, p. 20). Também fora deixada pelo segundo companheiro, pai de Rafael e Raul: "Ramiro? Me largaste por uma danada a quem fizeste mais filhos do que a mim e depois ela te largou. É a Lei do Retorno, não falha." (PEDROSA, 2015a, p. 20).

Entre o casamento com Álvaro e após, com Ramiro, Jacinta almeja a vida de liberdade que não conhecera desde a infância porque submetida à recusa da mãe, às vontades do pai e aos maus-tratos da avó madrasta:

> Essa era a época dourada da minha vida: desquitada, independente. Desejada. Um pedaço de mulher, corpo de nadadora bem torneado, com tudo em cima. Bem firme na ideia de nunca mais ser controlada por quem quer que fosse: nem por mãe de criação, nem pelo meu pai, pelo meu ex-marido, por homem nenhum. (PEDROSA, 2015a, p. 17).

As rejeições marcam o cotidiano de Jacinta no Rio de Janeiro e frustram os sonhos de independência sentimental e financeira na cidade brasileira onde dona Ánxela a hostiliza: "Não gostava de crianças e desprezava os portugueses acabados de chegar. Para português já lhe bastava o marido, que esse era rico e tinha carro, o que não era para qualquer um. Dizia que o Rio já tinha 'carroceiros que baste'" (PEDROSA, 2015a, p. 22, grifo da autora). A nacionalidade portuguesa é motivo de desdém. Na visão da esposa de António, os portugueses emigrados para o Brasil só têm alguma dignidade se forem ricos, tal como seu marido. Do contrário, endossam o fluxo de migrantes que veem no Brasil oportunidade de ascensão social longe do país natal.

Por sua vez, os conflitos de Jacinta com Álvaro e Ramiro estão ligados aos filhos. O primeiro por não os ter. O segundo devido à imperícia em criá-los. A estirpe de Jacinta

questiona a configuração da família tradicional. O tema está presente desde **Nas tuas mãos**, com o triângulo amoroso entre Jenny, Tó Zé e Pedro.

De outra forma, a temática volta a aparecer em **Os íntimos** estando ligada à finitude da vida. Após a morte de Leonor, Afonso não sabe como cuidar da filha sozinho. Ele atribui o falecimento da menina à sua incapacidade de criá-la e à falta da mãe. Aconselhado por amigos e parentes, Afonso matricula a menina numa colônia de férias: "Mariana não queria, mas os avós e os meus colegas achavam que era melhor para ela. E eu deixei-me ir na conversa. Soube-me bem. Queria um tempo só para mim." (PEDROSA, 2010b, p. 20).

Outra disposição da família está presente em **Dentro de ti ver o mar,** ligada à solidão e ao vazio existencial de Rosa Cabral em busca dos pais biológicos. No mesmo romance, o núcleo familiar de Gabriel Santos é marcado pela insurreição de Penélope, sua esposa: "Arranjara um amante. Saturara-se. Enjoava tudo em Gabriel. Até o cheiro." (PEDROSA, 2013, p. 233) e pela revolta da filha Leonor contra a ordem estabelecida: "Porque não se atreviam os adultos a ser livres? Podiam tudo, e não faziam nada do que podiam. De que tinham medo? O que é que esperavam, para começar a viver?" (PEDROSA, 2013. 135). Nos três romances, percebemos que a família é colocada em debate quando justaposta ao erotismo, à morte e à solidão, temas presentes nas obras da escritora coimbrã, de acordo com Rocha Filho (2013), e que funcionam como maneira de escapar à desolação da vida cotidiana.

De volta à **Desamparo**, entre o relacionamento hostil com a esposa do avô e o desafeto dos ex-maridos, Jacinta se livra da tentativa de abuso sexual, na época em que vivia no Rio de Janeiro, na casa dos avós cujos quartos eram alugados para inquilinos:

> Eu estava arrumando a loiça na cozinha e o homem veio avançando para mim, chegando-se cada vez mais, empurrando-me contra a pedra do lavatório, arfando. Eu sentia aquela respiração assustadora crescendo, aquele corpo encurralando-me, as mãos apalpando-me, aquela boca cheirando a álcool elogiando as minhas 'carnes roliças' de 'portuguesinha linda', 'tão branquinha', respirando no meu pescoço, e vi um futuro muito turvo à minha frente. Deduzi que naquele dia mais essa fatalidade ia marcar a minha vida: perder a virgindade para um inquilino da casa e ficar sem o resto do brio que ainda me sobrava, a minha honra de mulher pura. Eu já não me debatia e começava a ceder. De repente tomei uma golfada de ar e gritei com todas as minhas forças: - Senhor, não faça isso! Olhe que EU NÃO TENHO MÃE! (PEDROSA, 2015a, p. 34, grifos da autora).

No excerto as expressões "portuguesinha linda" e "tão branquinha" são do: "senhor Samir, um libanês de farta cabeleira branca, com um ar tímido, de óculos, sempre cruzando as mãos, que trabalhava separando cartas nos Correios." (PEDROSA, 2015a, p. 33). Logo, um sujeito migrante em busca de trabalho no Brasil, no início do século XX, assim como o fora Joaquim, o pai de Rosa Cabral, no romance anterior. Joaquim se estabeleceu em São Paulo,

cidade em que trabalhava no restaurante dos tios e após, no Rio de Janeiro, lugar onde abriu se próprio negócio. A trajetória de Samir, um libanês, e de Joaquim, um português, se irmana na cidade brasileira, idealizada como terra de oportunidades para ambos.

A cena do abuso e as expressões em destaque trazem à baila a imagem da mulher portuguesa sexualizada. A tentativa de violação e possessão do corpo do *outro* é maneira de anulação total da *alteridade*. A posse implica no domínio e na prevalência do *eu* sobre o *outro*. Jacinta Sousa é uma mulher migrante em trânsito, assim como Farimah Farhadi em **Dentro de ti ver o mar**, ainda que os destinos de ambas as conduzam por caminhos diversos. A iraniana, do Oriente ao Ocidente. A portuguesa, da Europa para a América, tendo o Atlântico - águas que Jacinta transpôs pela primeira vez ao lado do pai - como fronteira comum que aproxima e afasta Portugal e Brasil ou, se se preferir, Arrifes e Rio de Janeiro.

O grito da menina que afastou o abusador marca a primeira vez que Margarida salva Jacinta, mesmo sem o saber e distante da filha: "EU NÃO TENHO MÃE!". O segundo episódio se passa quando a mãe pede que a filha vá para Portugal, livrando Jacinta da miséria e da derrocada final no Brasil: "Larguei a modesta casinha alugada em Campos, onde vivia perto da minha Rita, para ir viver na modesta casinha de minha mãe, em Arrifes, a aldeia onde nasci. Um autêntico regresso ao útero." (PEDROSA, 2015a, p. 75). Regressar à pátria natal simboliza regressar ao útero materno, lugar do qual Jacinta nunca pode desfrutar diante das recusas que marcam sua existência.

No Brasil, após ter criado os filhos sozinha, a grande modificação na trajetória da personagem se dá quando recebe a carta da mãe pedindo para que a filha retorne a Portugal: "Seis anos mais tarde, depois da morte do meu padrasto, pediu-me que viesse viver com ela para Portugal. Não foi uma decisão fácil; eu gostava mesmo do Brasil, vivia então em Campos." (PEDROSA, 2015a, p. 74). O regresso de Jacinta à terra natal fecha o ciclo das viagens da protagonista, numa espécie de retorno mítico. Em Portugal, passa de filha rejeitada na infância a cuidadora da mãe no presente da narrativa: "Papai do Céu permitiu que eu conhecesse a minha mãe, finalmente, aos cinquenta e oito anos. Esperei uma vida inteira para poder voltar a Portugal." (PEDROSA, 2015a, p. 73).

Passada a longa estadia no Rio de Janeiro, Jacinta embarca para Portugal com os poucos pertences que lhe sobraram do Brasil. Levava a mala que servira também de travesseiro nos momentos mais difíceis: "Uma pequena arca com travessas de porcelana, baixelas chinesas, toalhas rendadas e talheres trabalhados, resquícios de um tempo em que pude apreciar coisas belas" (PEDROSA, 2015a, p. 75 – 76) e a saudade do segundo marido, já casado novamente: "Em Campos vivia também Ramiro com a sua jovem mulher e os seus

quatro novos filhos, uma situação que sempre me custaria a encarar.” (PEDROSA, 2015a, p. 74).

Em Arrifes, o passado emerge através do reencontro com a mãe. A personagem principal sente mágoa da mulher que a abandonou, porém, num ato de solidariedade, acolhe e cuida da mãe na velhice. No presente romance, os laços de sangue misturam-se às convenções sociais, uma vez que a filha espera a aprovação social ao cuidar da mãe:

> O abraço da minha mãe fechou uma chaga antiga. Não sei quantas horas ficamos abraçadas: esse abraço continua a acontecer. Ela contava-me brincadeiras de infância que não recordo: só me resistiram na memória as duas viagens de ida e a recusa repetida dela. Não sei se alguma vez cheguei a perdoá-la, que o coração não é transparente nem para nós mesmos; mas consegui gostar dela, e tive orgulho em que precisasse de mim. (PEDROSA, 2015a, p. 74).

A recusa da mãe marca sobremaneira a trajetória da filha que não recorda as brincadeiras e as lembranças alegres. As recordações que Jacinta tem da mãe são os momentos difíceis de separação e o trauma de ser obrigada a crescer longe de Margarida. O conflito entre mãe e filha resulta no retorno da protagonista a Arrifes e Jacinta narra ao leitor esta história em retrospecto, na velhice, em seu leito de morte. Vivera até a idade adulta no Brasil como filha rechaçada e, em Portugal, encontra o afago nos braços da mãe que já não lembrava. O abraço da mãe que continua a acontecer emana da atmosfera de Arrifes, da casa que fora de Margarida e consolida o estabelecimento de Jacinta na terra natal.

À revelia deste encontro, a problemática em torno do descaso materno, da rejeição filial e do desamparo das personagens persevera em Rafael que delega os cuidados com a mãe a Raul: “‘Se vira, malandro. Seja homem. A mãe é tua.’” (PEDROSA, 2015a, p. 52, grifo da autora), e mesmo em Raul, desolado pela solidão e pela melancolia que o acompanha desde a infância.

Criado à sombra da mãe e já adulto, no Rio de Janeiro conhece Isabel. A jornalista cuja família possui uma rede de hotéis casa-se com o filho de Jacinta que, a essa altura já está sem emprego. As brigas se intensificam na medida em que as oportunidades de trabalho escapam ao arquiteto e motivam o desfecho da união. Na contenda, Isabel o caracteriza como “‘brasileiro complexado’” (PEDROSA, 2015a, p. 50, grifo da autora).

A expressão indica o desconforto de Raul no Brasil. Deslocado do cenário português idealizado por meio das informações que lhe chegam do país natal de sua mãe, desde a infância. Estas notícias apresentam Portugal e Arrifes como terra de prosperidade, lugar onde ele anseia estar: “Este pequeno, belo e inocente Portugal sempre havia sido para mim uma

possibilidade, uma janela de escape. Por isso me foi tão fácil permanecer definitivamente no país.” (PEDROSA, 2015a, p. 57).

Depois do desfecho do casamento com Isabel no Rio de Janeiro e da tentativa falhada de abrir uma empresa com: “um grupo de jovens arquitectos desesperados, como eu.” (PEDROSA, 2015a, p. 50), Raul decide migrar para a pátria lusitana indo ao encontro do ideal de prosperidade e realização pessoal, posto que está desamparado no Rio de Janeiro e distante da mãe que, nessa época, já cuidava da avó portuguesa:

> A minha mãe recuperara enfim a sua mãe; quando a avó Margarida enviuvou, pediu que a filha viesse morar com ela. E Jacinta nem hesitou. Portugal é agora o meu colo; a herança suave e formosa que a minha mãe me ofertará quando morrer. Morrerei na aldeia onde ela nasceu, ficarei sepultado na cova oitenta e oito do cemitério dessa aldeia que fazia parte do dote das princesas portuguesas, a oito quilómetros da milenar vila de Lagar. Eu nasci milenar, tal como minha mãe. E rabugento, como ela. (PEDROSA, 2015a, p. 57).

O filho de Jacinta repete o gesto da mãe indo, ele próprio, ao encontro de sua mãe em Portugal e fazendo o mesmo caminho que ela houvera feito na viagem para Arrifes. Tocado pelo ufanismo, Raul segue os rastros de Jacinta indo ao encontro do colo materno e da mítica aldeia portuguesa, berço dos avós.

Mais próximo da mãe, se estabelece com escritório de arquitetura em Cascais. No Estoril conhece Laís, uma publicitária caxiense que, assim como muitos brasileiros, procura trabalho em Portugal na virada do século. Porém, um grave acidente causa a morte da amada de Raul: “A minha alma ficara enterrada no caixão de Laís, embrulhada numa mortalha de culpa.” (PEDROSA, 2015a, p. 46). O trauma invade sua vida e ele se torna cada vez mais sorumbático. Na medida em que a narrativa avança, Raul definha moralmente diante do leitor: sem o emprego, sem dinheiro, sem a amada, sem um teto e com a mãe, na velhice, a passar por necessidades financeiras. A solução é morar com Jacinta:

> Coincidiu de nessa altura Raul resolver viver comigo durante quase um ano. Muita gente estava a fazer isso, com o agravamento da crise ficou impossível o custo de vida na cidade. As pessoas daqui começaram a fazer como os gregos, deram para voltar ao campo. (PEDROSA, 2015a, p. 31).

Em Arrifes, Raul conhece Vanessa a mulher que sofre violência de todos os homens com quem se relaciona e cujos filhos migraram para a Suíça com o pai sem retornar a Portugal: “Tivera três filhos de Sérgio, o primeiro homem com quem vivera, mas ele quis emigrar para a Suíça e ela deixou-o ir com as crianças, cansada de levar pancada quase todos

os dias.” (PEDROSA, 2015a, p. 61). No derradeiro encontro que sucedeu os dois primeiros entre Raul e Vanessa, esta o considerou que: “O brasileiro tinha cara de nunca ter abanado uma mulher. E era muito doutor. Decididamente, não era homem para ela.” (PEDROSA, 2015a, p. 64).

Com a nova derrocada dos negócios Raul se emprega no quadro comum de um *call center* em Lisboa. Visita a mãe esporadicamente e passa a viver com o mínimo num modesto *loft*, habitação de baixo custo com espaços muito pequenos cada vez mais comuns nos centros urbanos:

> Quarto com serventia de cozinha, é esse agora o meu território. Fiz as contas: quarenta euros por mês para alimentação, nem mais um cêntimo. Dez euros por semana, é um saco de Super Barato cheio de comida. Se entendermos por comida latas de feijão, salsicha, atum, massa, vinho de pacote. Arroz, muito arroz. Só assim poderei continuar a dar cento e cinquenta euros por mês a minha mãe. O mínimo. (PEDROSA, 2015a, p. 52).

Raul enfrenta tempos financeiramente difíceis que agravam as derrotas pessoais. A necessidade de trabalhar longe de Arrifes o afasta da mãe idosa para quem envia algum dinheiro, já que a aposentadoria não lhe cobre os custos, e que ele visita com cada vez menos frequência. Por isso não estava presente quando ela caiu, no principio da narrativa. Fora chamado às pressas no hospital de onde, depois de muitas tratativas, conseguiu remover a mãe para casa. Dura crítica que a romancista tece ao país que descuida dos idosos e ao governo que faz vistas grossas às suas obrigações, através de discursos transmitidos ao povo:

> A televisão acessa abafa-me o ruído da angústia. A voz do primeiro-ministro: ‘Para mim não existe forma mais elevada de coragem do que aquela que tem sido demonstrada diariamente pelos portugueses.’” (PEDROSA, 2015a, p. 47, grifo da autora)[52].

A frase reproduzida no romance é trecho do discurso de natal do primeiro-ministro português Pedro Passos Coelho, em 2012, transmitida pelo canal de televisão RTP. Uma vez questionada sobre a inserção do discurso no romance, Inês Pedrosa argumenta que o político não tem razão em sua fala porque os portugueses tem mostrado: “seguidismo, submissão e demasiada resignação.” (PEDROSA, 2015b), e mais adiante complementa que isso se deve ao medo, porque: “As pessoas têm medo de perder, de ser prejudicadas, mas muitas vezes não

[52] A entrevista completa se encontra no seguinte endereço: PSDTV. Mensagem de Natal do Primeiro Ministro Pedro Passos Coelho. 2012. 6’28’’. Pronunciamento (RTP 884). Lisboa, 26 dez. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Wk9J_e5I1g>. Acesso em: 29 mar. 2018. O período em destaque no romance foi proferido em 2’30’’ – 2’39’’. A mensagem de incentivo e otimismo é alusiva à profunda crise econômica que Portugal atravessa, desde os anos 2000.

percebem que já estão perdidas, que já estão no chão e que do chão já não vão passar." (PEDROSA, 2015b).

Devido à escassez de dinheiro, Raul não consegue manter enfermeiros e depende da caridade das amigas de dona Jacinta para cuidar da mãe. Apesar de ser um homem urbano, Raul, decide ir morar com Jacinta que, algum tempo depois, fenece. Paradoxalmente, os laços afetivos entre eles são reforçados com a doença da protagonista.

O ciclo de histórias vividas por pais e filhos se repete por ocasião das tratativas para o velório de Jacinta: "Em Junho de 1996, a minha mãe estava na posição em que me encontro agora, tratando do funeral da mãe dela." (PEDROSA, 2015a, p. 134). Na solidão, Raul descobre Clarisse, uma amiga de sua mãe. A jornalista acusada de difamação por denunciar um caso de abuso sexual se exila em Arrifes, auxilia Raul no enterro da mãe e é prenúncio de uma paixão: "Ainda nem olhara bem para ela, e no entanto, obedecia-lhe, reconfortado com a sensação de proteção que emanava do seu corpo." (PEDROSA, 2015a, p. 143).

Ao se despedir da mãe, o arquiteto pareceria destituído do ufanismo português de outrora, não fosse a digressão em torno dos antepassados e da própria imagem que lhe ficara da mãe:

> Jacinta foi enterrada, sob um sol abrasador e um céu turquesa que se diria transplantado do Rio de Janeiro, na cova onde jaziam a mãe e o marido que essa mãe escolhera depois de por duas vezes renegar a sua filha e o homem com o qual a gerara. Enquanto o coveiro atirava pazadas de terra sobre o caixão, Raul decidiu que não só seria enterrado naquela mesma cova, como ficaria a viver na aldeia para sempre. (PEDROSA, 2015a, p. 151).

Com a morte de Jacinta, Clarisse e Raul se veem diante de um recomeço no vilarejo. O evento representa uma virada na vida de ambos, assinalada pela mudança para a casa da mãe de Raul em Arrifes. O filho de Jacinta declara, após uma contenda com os irmãos pela partilha dos poucos bens, que restaram da herança:

> Gostaria de preservar esta casa, em nome de tudo o que a minha mãe, a minha avó e os que a precederam sofreram para que chegássemos até aqui. E não tenho mais onde viver; gosto dessa terra e sinto que vou ficar em Arrifes por muito tempo. Alguém tem de render a vigia que dá para a bela vista. (PEDROSA, 2015a, p. 200).

A casa materna, na pátria portuguesa, é o único refúgio de Raul. A moradia de Jacinta se converte em templo, lugar de amparo e proteção ao qual seu filho se apega. Na casa da "bela vista" Raul se sente herdeiro da mãe, dos avós e permanece agarrado à terra dos antepassados que, no presente da narrativa, habitam em si.

À maneira de Afonso em **Os íntimo**s, Raul é das personagens masculinas mais complexas de Inês Pedrosa devido à densidade psicológica que o caracteriza. De diferentes maneiras, ambos são partícipes da contemporaneidade. Estão igualados pela necessidade de não estar sozinhos, são marcados pelos relacionamentos amorosos falhados e pela solidão que os acompanha, mesmo estando em companhia, sendo estas características recorrentes no tempo contemporâneo. Além de expressarem o apego à terra portuguesa. Enquanto Afonso declara seu patriotismo pela cidade portuguesa do Porto, Raul enaltece Arrifes.

De outra forma, Jacinta faz lembrar Jenny, protagonista de **Nas tuas mãos** ao descobrir nas lembranças de outros tempos a tônica para sobreviver à solidão da velhice. Enquanto Jenny registra o passado no diário, escrita que não lhe permite esquecer; Jacinta se esforça através da memória saudosa, para recordar o tempo vivido no Brasil: "Que saudades eu tenho tido do meu Brasil; não queria morrer sem visitar uma última vez aquela terra onde vivi mais de cinquenta anos." (PEDROSA, 2015a, p. 29).

As personagens têm em comum o apego à casa, metáfora do útero materno, lugar central nas narrativas. Raul não suportaria viver em outro lugar senão em Arrifes e na casa da mãe. Afonso não abandona a esposa e o conforto do lar, apesar do amor por Ana Lúcia e das muitas aventuras amorosas. Jenny não suporta que lhe critiquem o velho casarão em que vivera com Tó Zé e Pedro. Por fim, Jacinta descansa em paz ao saber que o filho lhe rendeu a guarda da casa "que dá para a bela vista".

5.2 "No Brasil eu sempre fui a Portuguesa; em Portugal, passei a ser a Brasileira"

No amplo panorama tecido pelo romance, o enredo de **Desamparo** discorre sobre a necessidade de pertencimento de Jacinta e Raul. Este é também o anseio de Clara, Rosa Cabral e Farimah Farhadi nos romances anteriormente analisados, e mote para a *migração* das personagens.

Assim como naquelas obras, na narrativa atual, o deslocamento físico entre Portugal e Brasil implica na caracterização das personagens como figuras da *alteridade*. Mais do que a mudança de lugar, a *migração* no último romance de Inês Pedrosa está imbricada com a forma como o *eu* percebe e enfrenta o *outro*, a partir da nacionalidade portuguesa e/ou

brasileira. Nestes termos, Jacinta Sousa é caracterizada no Brasil como "a Portuguesa"[53] e em Portugal, como "a Brasileira":

> No Brasil eu sempre fui a Portuguesa; em Portugal, passei a ser a Brasileira – está lá no caderninho da conta da mercearia do meu primo Zé Paulo, que não me deixa faltar nada porque sabe que eu pago: não está Jacinta Sousa, está escrito 'Brasileira'. (PEDROSA, 2015a, p. 23, grifo da autora).

Parte do trecho acima serve de título para o subcapítulo porque os termos "a Brasileira" e "a Portuguesa" substituem o próprio nome de Jacinta Sousa e revelam a percepção do *eu* sobre o *outro*. A adjetivação é feita a partir do olhar do autóctone (*eu*) que, no Brasil percebe a protagonista (*outro*) desde a nacionalidade portuguesa e, em Portugal a percepciona e caracteriza baseado nos traços herdados dos anos que Jacinta viveu no Brasil. A pátria brasileira e a lusitana se misturam na figura da personagem, sendo que o mesmo ocorre com Raul.

O duplo movimento marca a dinâmica da *alteridade* das personagens migrantes de **Desamparo**. Jacinta e Raul absorvem, aceitam e se colocam como sujeitos migrantes a partir do olhar do *eu*. No Brasil, a mãe de Raul incorpora o discurso do *eu* e se autoproclama "a Portuguesa" porque é adjetivada como tal devido aos dois enfrentamentos com a mãe em Portugal e, à hostilidade de dona Ánxela, Samir, Álvaro, Ramiro e Rafael, no Brasil.

Os conflitos de ambos os lados do Atlântico, a descendência e o sotaque português fazem com que Jacinta seja o *outro*, sendo construída como sujeito cuja *alteridade* é modulada no âmbito da *migração* desde o embate inicial com a mãe (*eu*). A indiferença da mãe diante da criança é o passaporte para que ela deixe o país natal indo viver no Brasil:

> O meu pai chamava-me fraca porque eu vomitei com os balanços do navio que nos levava para o Brasil. Eu acordava a meio da noite chamando por minha mãe e ele me dizia que eu não tinha mãe, que a minha mãe preferira ficar num país miserável de gente inculta a vir comigo para uma terra rica e feliz. Desembarquei no Rio de Janeiro em 1927; lembro que assim que cheguei levei um susto grande quando vi um homem preto. (PEDROSA, 2015a, p. 22).

O deslocamento físico de Jacinta partindo de Portugal em direção ao Brasil aguça a construção da imagem do sujeito português que atravessa o Atlântico ao sabor das ondas do mar, tal como António Vieira o fizera em **A eternidade e o desejo**. Nova referência ao mar interposto entre as nações. O elemento aquático é uma constante nas obras de Inês Pedrosa.

---

[53] Destacamos com aspas e letra maiúscula as expressões "a Portuguesa", "a Brasileira"; "o Português", "o Brasileiro" por se referirem às personagens Jacinta e Raul, respectivamente, e à maneira como são percebidos pelo *eu* nos lugares que habitam no Brasil e em Portugal.

Neste caso, ao mesmo tempo em que reafirma o elo entre Brasil e Portugal, as águas do mar separam mãe e filha, ao contrário do que se passa em "Europa, plano nocturno".

No conto a água está presente nas lágrimas de Zinaida que esquentam o rosto do bebê e o coração da mãe, Darya Semionovna, quando do desmoronamento do sonho de riqueza na Europa. Quanto ao trajeto percorrido por Jacinta, o choro da menina dimensiona o desamparo causado pela recusa que sofre por parte da mãe.

Longe do abraço materno, no Brasil, tudo é novo, a começar pelas gentes: "levei um susto grande quando vi um homem preto". O país é idealizado como "terra rica e feliz", em oposição a Portugal "país miserável e de gente inculta". Ideia de prosperidade que Artur edifica em Jacinta. Ideário utópico que se desmantela com Raul.

Ao contar somente com o pai no Brasil, o novo lar de Jacinta é a casa do avô António e de dona Ánxela que, juntamente com as filhas, hostiliza a menina recém-chegada de Portugal, pois não gostava de portugueses. Para a esposa de António, os portugueses emigrados que partem em direção ao Brasil em busca de melhores condições de vida são "os carroceiros". No princípio do século XX, os aldeãos ou moradores urbanos deixam Portugal embalados pelo sonho de prosperidade no Brasil que é visto como terra de oportunidades.

Nesta condição Jacinta chega ao Rio de Janeiro em 1927 sendo vista como "a Portuguesa" desde os primeiros anos de vida. Sua *alteridade* de sujeito migrante não é marcada pelo nome próprio, mas sim, pela nacionalidade lusitana e pela necessidade de migrar diante da recusa da mãe. O olhar de dona Ánxela sobre a menina é semelhante àquele que Margarida delega à filha, na altura em que ambas rejeitam Jacinta. Margarida o faz por apego à terra natal, e dona Ángela, por ser Jacinta um sujeito migrante.

A denominação "a Portuguesa" revela a gradual violação da *alteridade* da protagonista de **Desamparo**. A protagonista do romance não é mais Jacinta Sousa, filha de Margarida e Artur. Diante do *eu* e de sua imposição no sentido de assimilar o *outro*, ela é "a Portuguesa" emigrada da terra natal e firme no propósito de nova vida no Brasil.

Outra maneira de violação se alinha a esta com Farimah Farhadi ao ser confrontada como muçulmana ou "*silly*" em **Dentro de ti ver o mar**. Três mulheres migrantes cujas histórias se irmanam devido à insensibilidade do *eu* que busca, por meio do aniquilamento do *outro*, transformá-lo no *mesmo*, logo, semelhante a si. O apagamento do nome próprio nestes textos implica na construção da figura do estrangeiro, aquele que é diferente do autóctone e cuja subjetividade é ignorada pelo *eu* opressor[54].

---

[54] A respeito da opressão e das diversas formas de silenciar a voz do estrangeiro, vejamos a obra **Pode o subalterno falar?** (2010), de Gayatri Chakravorty Spivak.

Jacinta cresce no ambiente carioca onde predomina a rejeição, até que o pai a leva novamente para Portugal, na esperança de que a mãe a aceite. Nova recusa marca a existência da menina que retorna para o Rio de Janeiro, para a casa dos avós até ser violada pelo homem que a tratou por "portuguesinha linda" exaltando as características físicas da menina. Assim como as mulheres violadas se protegem atrás dos biombos e disfarçam a voz para revelar seus dramas em **Dentro de ti ver o mar**, Jacinta utiliza a falta da mãe como escudo para afastar o abusador: "Olhe que EU NÃO TENHO MÃE!" (PEDROSA, 2015, p. 34, grifo da autora). A frase proferida aos gritos equivale a enunciar que Jacinta não tem pátria, pois fora abandonada pela mãe biológica na pátria-mãe portuguesa.

Jacinta é o sujeito duplamente deslocado porque hostilizada em Portugal e no Brasil. A estada em Portugal é marcada pelas duas recusas por parte da mãe. No Brasil as rejeições partem de dona Ánxela, e de Samir, o homem que tentou violá-la. No mesmo país, Álvaro a recusa por não lhe ter dado filhos; Ramiro troca o amor de Jacinta pelas sucessivas amantes até casar-se com Irene: "Ah, Ramiro, como é que você pôde me trair tanto?" (PEDROSA, 2015a, p. 18) e, por fim, os filhos Rafael e Rita rejeitam a mãe idosa.

A condição de sujeito migrante faz de Jacinta a estrangeira tanto no Rio de Janeiro quanto em Arrifes. No regresso à casa materna, a personagem é batizada na aldeia natal como "a Brasileira". Ela carrega nas memórias e nos hábitos as vivências e os costumes do Brasil. Numa visão eurocêntrica, o povo aldeão (*eu*) encara Jacinta como o *outro* que prescinde de assimilação para se fazer igual aos que a rodeiam. Uma vez indiferente ao processo de assimilação, é vista como a estrangeira. Dessa maneira, Jacinta encontra-se num entre-lugar que não é nem português; nem brasileiro. Segundo Hanciau (2005), uma terceira margem, um caminho do meio, que ganha forma a partir dos processos de enraizamento ou migração, realocando o sujeito deslocado num novo espaço desestabilizador das hegemonias culturalmente instituídas, tais como a portuguesa e a brasileira.

Representativo desta afirmação é a personagem Ema de Castro que: "Tinha sido uma cantora célebre na década de quarenta. Depois casara com um diplomata e fora viver para Tóquio." (PEDROSA, 2015a, p. 38 - 39). A personagem passou a odiar "a Brasileira" na ocasião em que a gata de dona Jacinta matara Lingrinhas, seu periquito de estimação: "Lembrava-se sempre do seu *Lingrinhas* sangrando nos dentes da besta fera daquela bruxa brasileira." (PEDROSA, 2015a, p. 42, grifo da autora). O termo depreciativo "bruxa brasileira" expressa a violência contra a *alteridade* de Jacinta que resulta na xenofobia por parte de Ema de Castro, personagem que é encarnação do autóctone intolerante à presença do *outro* estrangeiro.

A ascendência portuguesa de Jacinta é ignorada em Arrifes tanto pelos moradores locais como pela própria personagem que se apresenta como “a Brasileira”. Ao assumir a identidade brasileira em Portugal, Jacinta sucumbe à rotulação do *eu* autóctone e anula os traços que faziam dela “a Portuguesa” no Brasil. Retornar a Arrifes atenua os estigmas que pairavam sobre si no Brasil: de filha indesejada por Margarida, neta hostilizada por Ánxela, menina abusada por Samir, esposa abandonada por Álvaro e traída por Ramiro; e mãe rejeitada por Rafael e Rita.

A construção da identidade brasileira de Jacinta se dá no Brasil. A assimilação dessa mesma identidade se dá em Portugal, com a aceitação da denominação “a Brasileira”. As boas lembranças do Brasil solidificam a identidade brasileira de Jacinta em Arrifes:

> Porém, sempre que escuto o famoso samba-canção de Antônio Maria desse ano de 1952, lembro Malba Tahan, e como o seu derriço me fez bem. Era lindo, esse samba. Igualzinho à minha vida: ‘*Ninguém me ama/ ninguém me quer/ ninguém me chama/ de meu amor./ A vida passa/ eu sem ninguém/ e quem me abraça/ não me quer bem./ Vim pela noite tão longa/ de fracasso em fracasso/ e hoje descrente de tudo/ me resta o cansaço/ cansaço da vida/ cansaço de mim/ velhice chegando/ e eu chegando ao fim*.’ (PEDROSA, 2015a, p. 68 – 69, grifos da autora).

A memória do tempo vivido no Brasil se mistura às lembranças dos bailes, do carnaval, da confecção dos vestidos elegantes e transplantam Jacinta para o país que ela quer habitar. A música de António Maria, importante sambista da década de 1950, serve de trilha sonora para o desamparo de Jacinta transplantada da terra onde cresceu. A solidão de Jacinta em Arrifes escapa à melodia do ritmo brasileiro que embala suas memórias. O anseio de reviver os tempos de outrora no Rio de Janeiro fazem com que Jacinta habite um lugar suspenso da aldeia natal.

Sonhos alimentados pela musicalidade sempre presente nos romances de Inês Pedrosa, desde os atabaques e tambores de **A eternidade e o desejo**, passando pelo fado de Rosa Cabral em **Dentro de ti ver o mar**, chegando a **Desamparo**, através do samba presente nas memórias de Jacinta. Música que, através da melodia, sinaliza as migrações das personagens em trânsito, além de atenuar as angústias dos que decidem partir. As narrativas se imbricam na inserção das mesmas personagens e de situações semelhantes em romances distintos:

> Porque insisto nesta ilusão de família? Meu irmão descobriu agora o fado; foi ouvir uma Rosa Cabral que é muito enaltecida pelas cantorias e procura-me a toda a hora no *chat*. Está precisando de um compincha com o qual possa compartilhar as suas entusiásticas teorias sobre a singularidade portuguesa. Quer impressionar-me. Isso é saudade do pai; o velho foi embora em 2011. Há muitos anos que cortamos relações, por causa do seu desprezo pela própria mãe. Só o aceito como amigo virtual. A

> amizade virtual vale zero, é um jogo intelectual. Pelo menos é isso o que eu falo para mim mesmo. (PEDROSA, 2015a, p. 91, grifo da autora).

A alusão ao fado, à Rosa Cabral, às situações familiares que se repetem em torno das rejeições, dos encontros e desencontros no seio da família, além da sensação de desamparo que Raul herda daquela personagem irmana os dois últimos romances de Inês Pedrosa. Assim como Raul, Rafael enaltece a terra portuguesa. Enquanto os filhos Raul e Rafael idealizam Portugal e os portugueses de maneira positiva; Jacinta não almeja estar no lugar idílico que lhe fora descrito durante anos entre cartas e correspondências com a mãe, porque adotou o Brasil como pátria:

> Sabia que Lisboa era muito limpa, minha mãe dizia que no tempo de Salazar se alguém jogasse um papel no chão apanhava uma multa. Recebera muitos postais, avenidas com amoreiras a compor os jardins. Ainda passavam rebanhos de carneiros, em algumas partes da cidade. Imaginava tudo lindo, um país mimoso. (PEDROSA, 2015a, p. 74).

O olhar do português aldeão sobre a portuguesa retornada do Brasil equivale à mirada do português autóctone sobre os compatriotas "retornados" da África no século XX. Tal como aqueles, Jacinta se destaca dos partícipes locais pelos costumes: ouvia os pecados que as portuguesas não ousavam confessar entre si; pelas roupas: era modista, fizera carreira e nome no Brasil, e pela predileção pelo Brasil, sem a marca da sensualidade das brasileiras o que, na velhice, lhe escapa.

A visão sobre a mulher brasileira sensual é verificada no romance com a personagem Jaciara. O mesmo está presente também em **A eternidade e o desejo**. Neste romance, Sebastião descreve à Clara uma missa da qual participa na Bahia: "A igreja está cheia, sobretudo de mulheres. Muitas delas muito novas, mulatas belíssimas com minissaias vertiginosas e saltos muito altos." (PEDROSA, 2013, p. 68). Com estas incisões espalhadas ao longo dos romances, Inês Pedrosa evidencia a constituição dos estereótipos da mulher, chamando atenção para a temática por meio da escrita literária.

A estada por mais de cinquenta anos no Brasil, primeiro no Rio de Janeiro e, após, em Campos, as relações travadas no país e a predileção pelo solo brasileiro fazem com que Jacinta seja conhecida em Arrifes como "a Brasileira boa da aldeia" e "a bruxa brasileira". Duas denominações que encerram sentidos opostos e que não salvam Jacinta de quedar no pátio da casa que pertencera à sua mãe, que pertence a ela e, após a sua morte, pertencerá a Raul.

No lugar simbólico representado pela casa materna, abrigo para as migrações da mãe e do filho, “a Portuguesa” vinda do Brasil é uma idosa, sozinha e caída no chão. A condição desumana instiga a reflexão sobre o tratamento dispensado aos sujeitos migrantes e às mulheres migrantes no mundo contemporâneo. Não por acaso Inês Pedrosa abre o romance com a personagem migrante caída na laje sem socorro à vista:

> Me tira desse chão quente, me dá um pouco de água, Rafael, não me deixe mais aqui sozinha. Eu sei que você vem me salvar, meu filho. Você não telefonaria se não viesse, não é? Sinto o coração e o estômago e a pele mirrando debaixo desse sol cruel, não demore, por favor, meu filho... (PEDROSA, 2015a, p. 19).

Rafael Lobo, encarnação do homem mais preocupado com a manutenção do *status* pessoal do que com as condições de sobrevivência da família - a quem a mãe chama com as últimas forças que lhe restam - não está interessado na casa da Bela Vista tampouco na salvação da mãe a quem, assim como à avó Margarida, ele chama de: “‘favelada’” (PEDROSA, 2015a, p. 15, grifo da autora).

O filho mais velho de Jacinta faz lembrar Vicente, o primogênito que Clarisse busca em Berkeley. Assim como Rafael, ele fora criado pelo pai, longe da mãe. Rejeita a genitora e o país natal: “Tem vergonha de ser filho de uma ‘lírica’; é assim que me define, para ser simpático. Mais do que isso: tem vergonha de ser português. Porque Portugal é um sítio embaraçosamente lírico.” (PEDROSA, 2015a, p. 295, grifos da autora).

Da mesma forma, não é em vão que Clara de **A eternidade e o desejo** é a primeira protagonista migrante nos romances *pedrosianos*. Equivalemos a estas duas figuras da *alteridade* Farimah Farhadi em **Desamparo** e temos o panorama das mulheres migrantes que, em seus múltiplos destinos, estão sujeitas aos estigmas impostos pela sociedade conservadora e hostil, sobretudo com aquelas que decidem partir.

5.3 No Brasil ele era “o Português”; em Portugal, “o Brasileiro”

As histórias cíclicas de **Desamparo** estão também na dupla nacionalidade de Raul. Para Jacinta, o filho é: “Culpado como eu, de ter duas pátrias e não encontrar compatriotas em nenhuma. Culpado de estar pobre, num país de pobres, e com o sotaque errado. ‘O brasileiro’ em Portugal.” (PEDROSA, 2015a, p. 27, grifo da autora). A condição de sujeito migrante implica na constituição do entre-lugar e, neste espaço, na responsabilização das personagens

de maneira negativa. Jacinta aceita que Raul seja visto como culpado como ela de ser brasileiro e português. Este modo de encarar o *outro* dilacera a *alteridade* de ambos. A qualificação que define mãe e filho é empregada pelo *eu* e incorporada pelo *outro* com sentido depreciativo.

A assimilação da culpa de estar no país errado e com o sotaque errado faz Jacinta sucumbir ao discurso do *eu* totalizador e aos estigmas que a caracterizam como "a Portuguesa" no Brasil e "a Brasileira" em Portugal. Ao mesmo tempo em que, diante do olhar do *eu*, o filho é "o Português" no Brasil e "o Brasileiro" em Portugal. Aderir ao discurso do *eu*, modifica a percepção de Jacinta sobre Raul. Uma vez (trans)formado, o olhar de Jacinta faz com que ela viole a *alteridade* do filho o encarando como o portador da culpa pelo não pertencimento.

Deslocados do Brasil e de Portugal, os sujeitos migrantes habitam um lugar suspenso da realidade que os cerca promovendo a descentralização do espaço português e do brasileiro, marca da *migração* das personagens para os dois países. Quanto à Jacinta, as duas rejeições por parte de Margarida, em Portugal, e de dona Ánxela, Álvaro, Ramiro e Rafael, no Brasil, edificam a ideia de culpa que ela assimila e atribui ao filho.

Os caminhos de Raul (*outro*) entre Brasil e Portugal se assemelham aos da mãe (*outro*) quando as personagens se edificam como "o Português" e "a Portuguesa" no Brasil, e "o Brasileiro" e "a Brasileira" em Portugal. Porém, enquanto Jacinta aceita o olhar totalizante do autóctone (*eu*) tanto no Rio de Janeiro quanto em Arrifes; Raul se insurge contra o rótulo de "o Brasileiro" na aldeia portuguesa. O filho de Jacinta recusa que assim o qualifiquem porque se identifica com a terra lusitana. Olhar alimentado pelas memórias da infância que idealizam Portugal no imaginário do menino:

> O pouco que sabia de Portugal chegava-me através das cartas da avó Margarida – nas quais tudo em Arrifes e arredores era lindo e estava à nossa espera -, da literatura obrigatória da escola, do *Dicionário Prático Ilustrado Lello* em três volumes, que caprichava nos verbetes sobre a nobre Lusitânia, e da revista de quadrinhos *Visão*. Não sei como, mas, no final dos anos setenta, alguns exemplares desta publicação portuguesa aterravam, de vez em quando, nas bancas de jornais cariocas. (PEDROSA, 2015a, p. 56 - 57, grifos da autora).

Ao contrário do Brasil, Portugal é visto através das recordações como lugar mítico para onde Raul quer migrar. A personagem evoca a figura da avó portuguesa nesta atmosfera de sonho. Por isso, quando Jacinta é chamada à Arrifes, o filho festeja o encontro com a: "mítica 'avó portuguesa.'" (PEDROSA, 2015a, p. 57). Enquanto Jacinta procura cultivar os

hábitos brasileiros que a singularizam na aldeia natal; Raul transplanta para o Brasil a terra lusitana idealizada como forma de marcar a identidade portuguesa no Rio de Janeiro.

Ele se aceita como "o Português" no Brasil. A vontade de pertencimento ao solo português marca a absorção do discurso do autóctone representado por Isabel (*eu*) que acusa Raul (*outro*) de ser o "brasileiro complexado", tal como Ema de Castro o faz com Jacinta ao chama-la de "bruxa brasileira". Atribuir estas denominações aos sujeitos migrantes revela a xenofobia expressa nas palavras empregadas pelo *eu* diante do migrante. Hostilidade ao *outro* que o estigmatiza no trânsito entre fronteiras.

Por um lado, prevalece a inação do filho de Jacinta diante da esposa brasileira e da condição de desempregado no Brasil. Por outro lado, o arquiteto atribui ao país natal a derrocada de sua vida: no Brasil presenciou as brigas e a separação dos pais, formou-se arquiteto, perdeu o emprego e casou com a mulher que afinal não amava. Assim como Jacinta, Raul é o sujeito deslocado. Ele estando no Brasil; ela habitando em Arrifes. Nas palavras da mãe, o filho: "Era um homem de bom coração, mas pouco adaptado às guerras do mundo contemporâneo. Um sonhador travado pelo excesso de orgulho e diminuído pela falta de ambição, como ela própria." (PEDROSA, 2015a, p. 37).

No anseio de transplantar a pátria lusitana para o Brasil, Raul deprecia o país de Isabel e afasta-se da esposa, ao mesmo tempo em que perde o emprego. O arquiteto incorpora o *outro* português no Brasil, oprimido por Isabel (*eu*) e se impõe como "o Português" diante da esposa. Gera-se uma tensão entre Isabel e Raul, que inviabiliza a convivência entre eles e a permanência no Brasil. Para Raul, migrar para Portugal simboliza ir ao encontro dos sonhos não concretizados na terra brasileira, ambiente de decepções e frustrações.

A *migração* para a terra lusitana é esperança de redenção. Mas, ao contrário das expectativas de incorporação à terra dos avós, em Portugal é visto como "o Brasileiro" e leva consigo a memória das falhas e das mágoas que vivenciou no Rio de Janeiro. O desconforto de Raul se reflete na falta de oportunidades na terra brasileira, na cidade portuguesa e na aldeia local:

> Longe de Lisboa o meu filho perdeu muito trabalho, o dinheiro sumiu. Agora acham que com a Internet se resolve tudo, mas não é a mesma coisa. Tratar com a clientela é olhos nos olhos, sempre foi assim, eu tive freguesas. Na câmara de Lagar, Raul não conseguiu nadinha. Em Arrifes, então, com toda essa crise do imobiliário e casas vazias, as empresas de construção a falir umas atrás das outras, como se vê todos os dias nos telejornais, onde há trabalho para arquitectos? Tentou ser professor de artes, criar *ateliers* de tempos livre para crianças, mas o sotaque atrapalha. Ninguém quer crianças a falar brasileiro. Tentou até trabalhar num café. Arrifes tem três cafés e dois restaurantes – todos foram abertos por gente da terra, para dar

> trabalho aos seus familiares. Aqui não há trabalho, e sem trabalho ele não podia sequer me ajudar. (PEDROSA, 2015a, p. 32 – 33, grifo da autora).

A fala de Jacinta sobre a atual situação do filho em Portugal dá conta das dificuldades de aceitação e incorporação à cultura do *eu* enfrentadas pelos estrangeiros no exterior. Longe dos centros urbanos não há trabalho. Na aldeia também não há emprego para quem vem de fora do povoado e o ateliê não prospera devido ao sotaque brasileiro, pois não se quer crianças falando brasileiro. Também não há tarefas para migrantes nas empresas familiares. Apesar da ascendência lusitana, Raul é reconhecido em Portugal pelos traços que o (trans)formam n'"o Brasileiro" aos olhos dos habitantes locais. Uma das principais características para tal denominação está no sotaque. O predomínio do modo de falar diferenciado marca as tentativas falhadas de êxito em Lisboa e em Arrifes. A hostilidade que, no Brasil, encontra em Isabel se repete com Vanessa, na aldeia.

Para além das relações afetivas, a desaprovação dos dirigentes da câmara de Lagar para com Raul é representação do preconceito do *eu* sobre o *outro*, do autóctone em relação ao estrangeiro. A situação se agrava por conta de um infortúnio atribuído a Raul na remodelação da Biblioteca de Lagar. Depois de muitas tentativas de empregar-se em Portugal, a personagem consegue uma oportunidade para retomar o projeto de restauração do prédio há muito engavetado. Decorridas várias reuniões com os dirigentes locais, fora obrigado a rescindir o contrato, sob pena de sofrer sanção judicial ou mesmo ter que reembolsar os cofres públicos com a quantia em dinheiro que lhe fora adiantada:

> 'Compreendemos as suas dificuldades, pelo que lhe oferecemos esta alternativa: uma carta em que o senhor arquitecto rescinde de forma voluntária e unilateral o seu contrato para a reconstrução do edifício. Deste modo não terá de pagar nada e o assunto fica resolvido.' (PEDROSA, 2015a, p. 225, grifo da autora).

O plano orquestrado destitui Raul, o estrangeiro, do compromisso assumido. Em seu lugar o engenheiro local passa a dar andamento ao projeto. O capítulo intitulado "O teatro da traição" (PEDROSA, 2015a, p. 253) evidencia que a malfadada inauguração da Biblioteca de Lagar é responsabilidade de Raul, na altura em que a cerimônia de inauguração foi interrompida por uma mulher em cadeira de rodas que não conseguiu vencer os degraus de entrada. O responsável: "Cruzou-se com um jornalista seu conhecido da *Gazeta das Termas* e disse-lhe: 'Isto é uma alhada! Eu não tenho culpa nenhuma, obrigaram-me a cumprir o projecto de um arquitecto brasileiro qualquer.'" (PEDROSA, 2015a, p. 258, grifos da autora).

A culpa atribuída a Raul é notícia nos jornais locais: "'Escândalo na inauguração da biblioteca de Lagar: arquitecto brasileiro não cumpre a lei europeia de acesso a deficientes físicos.'" (PEDROSA, 2015a, p. 261, grifo da autora). Acusado pelo ilícito que não cometeu e pelo não cumprimento das leis europeias, a gradual depreciação da imagem de Raul se dá pela designação "o arquitecto brasileiro".

Na visão totalizante do *eu* português, Raul é acusado por falta de profissionalismo, e por ser brasileiro. Nova adjetivação negativa que Inês Pedrosa salienta no enredo e marca graficamente com os sucessivos grifos da autora em pontos estratégicos da narrativa, conforme as diversas passagens textuais transcritas neste capítulo. A autora chama atenção do leitor para a violência do *eu* sobre o *outro*, a partir das dicotomias entre portugueses e brasileiros. Verificamos a marca gráfica da escritora também quando, ao defender-se publicamente da acusação contra si, Raul e Clarisse elaboram uma carta ao jornal local. Na ocasião Clarisse, que a essa altura é um sujeito migrante, auxilia Raul no texto de resposta:

> A milhares de quilómetros, Clarisse continua sendo o meu anjo protector: redigiu comigo a carta para o jornal de Termas do Rei. Teve a ideia de realçar a xenofobia implícita na expressão 'o arquitecto brasileiro', acentuando a intenção difamatória do texto. (PEDROSA, 2015a, p. 263, grifo da autora).

A contenda pública se mistura ao conflito judicial com os irmãos pela partilha da casa materna após a morte de Jacinta. Hostilizado pelos habitantes de Arrifes, "o arquitecto brasileiro" não aceita a opressão do *eu* autóctone e também não sucumbe ao rótulo que lhe é atribuído. Ao contrário da mãe, ele deseja incorporar os hábitos locais. E quer ser "o Português" para guardar a herança do clã materno no país de adotou para si. Encontra maneira de fazê-lo ao se estabelecer na aldeia após a morte da mãe: "O que me fez permanecer em Portugal foi essa necessidade de redenção." (PEDROSA, 2015a, p. 307). Vencidas as barreiras nacionais e identitárias, Raul se estabelece em Arrifes, na casa materna, ao lado de Clarisse e declara:

> Mantive o sotaque carioca, mas misturo as sintaxes de Portugal e do Brasil; falo um português de caldeirada, sou um acordo ortográfico atabalhoado, um português abrasileirado que ninguém reconhece como tal. Mas nenhum português quer ser apenas português; todos eles, como eu, sofrem de um complexo de inferioridade superior ou de superioridade inferior que lhes permite criar uma sinuosa empatia com o que é estranho e diferente. Os meus filhos são os meus avós, a minha mãe, cujas vidas venho completar. Os meus filhos são aqueles de quem eu tomo conta; tomar conta é uma atividade que faz parte do quotidiano português. Este país que se diz triste é, afinal, um lugar de consolação. (PEDROSA, 2015a, p. 310).

A fala de Raul é emblemática dos desdobramentos da *alteridade* da personagem em que se mistura o português e o brasileiro numa só língua: "um acordo ortográfico atabalhoado". Processo de transfiguração, adaptação e aceitação que mistura traços incorporados de culturas distintas. O sujeito migrante ao mesmo tempo singularizado e aceito pela comunidade local não é mais "o Brasileiro" ou "o Português". Tanto Raul como Jacinta se encontram num terceiro espaço onde o português abrasileirado na língua de ambos é traço fundamental da *alteridade*. Antes de ser dilacerado pelo *eu*, o conceito se ergue e se impõe diante do próprio *eu* como marca singular do sujeito migrante.

É certo que o elemento cultural não escapa à dinâmica da *alteridade levinasiana*, conforme verificamos no percurso migratório de Farimah Farhadi, o que impede a composição do conceito apartado e destituído das confluências sociais. Em **Dentro de ti ver o mar** abordamos a *alteridade* das personagens migrantes a partir das considerações de Emmanuel Lévinas sobre a cultura. No texto de **Desamparo**, além das questões tocantes ao âmago do sujeito migrante como figura da *alteridade*, verificamos que Inês Pedrosa se refere à configuração da sociedade portuguesa neste início de milênio afirmando que os portugueses: "sofrem de um complexo de inferioridade superior ou de superioridade inferior".

A afirmação da escritora a partir do texto literário ecoa nos estudos de Santos (2006, 2013) ao discorrer sobre o caráter semiperiférico da sociedade portuguesa da contemporaneidade. Referindo-se aos aspectos políticos, econômicos e sociais o autor observa o desenvolvimento intermediário do país que oscila entre os países centrais, ou desenvolvidos e os países periféricos, ou do terceiro mundo; ora adotando as características de uns; ora de outros. Neste contexto, o sociólogo emprega o termo "semiperiférico" para designar o lugar ocupado por Portugal na atualidade, no sistema capitalista mundial, a partir dos processos sociais da pátria lusitana que oscila entre um projeto inacabado de modernidade, tal como outros países periféricos; e uma ultrapassagem da modernidade, assemelhando-se aos países centrais.

O texto de Inês Pedrosa encontra correspondência na teoria do estudioso quando apresenta literariamente as personagens migrantes, os portugueses que não querem ser apenas portugueses a partir dos traços que o constituem como tal. Diante do *eu* estrangeiro fazem-se demasiadamente inferiores, tendo mesmo a necessidade de singularizarem-se como portugueses. A descrição de Clarisse sobre Berkeley elucida esta afirmação:

> Os cafés de Berkeley estão cheios de gente a dedilhar computadores portáteis ou a tomar notas de livros. Não se vêem os antipáticos cartazes da maioria dos cafés de Lisboa, onde se diz que é proibido estudar – antipáticos e estúpidos, porque em nenhum café lisboeta se anuncia que é proibido ler um dez jornais de fio a pavio. Os

> cafés de Berkeley têm sempre algumas mesas sem cadeiras ao seu redor, para que as pessoas em cadeiras de rodas possam instalar-se sem problemas. Em nenhuma outra cidade encontrei até hoje tantas pessoas circulando em cadeiras de rodas, ou invisuais fazendo compras, com toda a tranquilidade. Todos os sinais de passagens de peões são sonoros, todos os passeios têm rampas, todas as portas um sistema de abertura automática. É tão simples. Em Berkeley não se encontra ninguém que se possa tratar como coitadinho. Imagino o que seria Portugal sem esse vírus da caridadezinha que apouca e corrói qualquer espécie de relação humana. (PEDROSA, 2015a, p. 249 - 250).

No período acima a cidade de Berkeley, localizada no estado americano da Califórnia, para onde Clarisse migra, é descrita a partir da acessibilidade de seus cafés em oposição aos de Lisboa. Nestes locais da cidade americana, é possível estudar e há facilidade de mobilidade para os cidadãos portadores de necessidades especiais. Cenário que, na visão de Clarisse se opõe ao de Portugal onde é proibida a leitura nos cafés e impera "a caridadezinha", fator que é empecilho para a *relação* com o *outro*. No texto literário, o sentido de inferioridade portuguesa aparece também como marca da culpa pela dupla nacionalidade que Jacinta atribui a si e ao filho.

De outra parte, frente ao *eu*, representado no texto pela brasileira Isabel, Raul se faz demasiadamente superior enquanto europeu, incorporando os hábitos e a nacionalidade portuguesa, no Brasil. Resquícios da perspectiva do colonizador sobre o colonizado de outrora. Vontade de reduzir a *alteridade* do *outro* diferente do *eu*. Na obra da autora coimbrã, Jacinta e Raul são personagens emblemáticas da incorporação e assimilação entre culturas porque tocados ora por um sentimento de superioridade: Raul coloca-se como "o Português" no Brasil e Jacinta se identifica como "a Brasileira" em Portugal. De outro modo, o olhar de Isabel sobre Raul faz dele "o Português" no Brasil, ao mesmo tempo em que a mirada de Ema de Castro (trans)forma Jacinta em "a Brasileira" em Portugal.

Dessa maneira consideramos que **Desamparo** é dos textos principais da literatura de Inês Pedrosa. Além do trabalho com os aspectos caros ao romance português contemporâneo, entre eles, a miscigenação de diferentes vozes narrativas que se entrelaçam para tecer o panorama sobre Portugal e os portugueses na atualidade, sobressai a atenção delegada às (trans)formações da *alteridade* das personagens migrantes sobre um cenário atual alimentado por diferentes migrações. Ao bordar as questões individuais e sociais que extrapolam as fronteiras territoriais, a autora coimbrã estimula, por meio do texto literário, a discussão a respeito do lugar ocupado pela pátria lusitana e seus habitantes inseridos no mundo contemporâneo no qual se desdobram as migrações atuais.

5.4 (Des)amparo ético do sujeito migrante

A parte do drama existencial de Jacinta e Raul, **Desamparo** aborda uma das questões salientes durante o desenvolvimento humano. Trata-se das migrações, movimento de idas e vindas, entradas e saídas dos sujeitos migrantes em trânsito por diferentes lugares. De acordo com Rocha-Trindade (2015a), os deslocamentos físicos estão atrelados tanto à realidade dos países emissores como dos receptores. Para a autora:

> A relativa proximidade que passou a existir entre as deslocações realizadas no âmbito do espaço europeu e a progressiva e diversificada facilidade de contacto que foi sendo obtida pelos atores migrantes possibilitou que se instalasse um movimento regular, de 'ir' e 'vir', entre a origem e o destino. (ROCHA-TRINDADE, 2015a, p. 20, grifos da autora).

A partir dos trânsitos entre países e continentes, o tema das migrações está interseccionado com a *alteridade* das personagens Jacinta e Raul, conforme vimos, mas também com a de Laís, Clarisse, Jaciara e Carlinhos, migrantes cuja oportunidade de emprego faz abandonar o país natal, levando-os a migrar para Portugal e para a América. As personagens são emblemáticas da expressão da *alteridade* no deslocamento entre fronteiras de países distintos porque, no trânsito, (trans)formam-se a partir do olhar do *eu*.

Todavia, não é possível dissociar o plano cultural da intersubjetividade, uma vez que os sujeitos estão submetidos às influências dos lugares por onde passam e/ou habitam. Pelo caminho, estabelecem relações éticas com *outros* sujeitos (trans)formando as migrações em movimentos multiétnicos e transculturais.

No âmbito da *migração* portuguesa – ou seja, das entradas e saídas de sujeitos migrantes em Portugal - deve-se considerar o plano social em que: "Portugal vive uma crise financeira de curto prazo, uma crise econômica de médio prazo e uma crise político-cultural de longo prazo." (SANTOS, 2011, p. 15). Crises que se interligam no presente por ser o país semiperiférico na economia mundial, segundo o autor, por meio da falta de competitividade no mercado exterior em que o euro vigora como moeda forte, e devido ao longo ciclo colonial que permitiu soluções efêmeras para questões que, em longo prazo, endossaram a crise de então, caso do próprio contingente de imigrantes que chegou ou retornou ao país. Os migrantes portugueses encontram este cenário político-cultural quando edificam a visão de Portugal em relação aos países que deixaram para trás.

O texto literário elucida o trânsito entre Brasil e Portugal referindo-se ao grande contingente de trabalhadores brasileiros que procuram ingressar na pátria lusitana:

> Publicitários, informáticos, arquitectos, dentistas e agentes imobiliários, levas e mais levas de 'brazucas', entre habilitados, curiosos, aventureiros, ou no mínimo esforçados, entupiam o Aeroporto da Portela desde o final dos anos oitenta. Vinham dispostos a descobrir se o epíteto ufanista e autolaudatório lançado no cartaz de propaganda de um demagogo, afixado pelo país de cabo a rabo em período eleitoral, no início dos anos noventa, seria mesmo verdadeiro: *Portugal – uma democracia de sucesso*. A economia estava em expansão e precisava de cérebros. Só perto da virada do século desovaria uma outra leva de brasileiros, menos qualificados, para alimentar o gigantesco canteiro de obras em que o país se havia tornado. (PEDROSA, 2015a, p. 175, grifos da autora).

O cenário ficcional de **Desamparo** encontra o político-social descrito por Santos, quando a recente democracia lusitana erigida após 1974 favorece a imigração em massa de trabalhadores para Portugal ao longo dos anos oitenta e noventa. Deslocamento incitado pelo discurso "ufanista" e "autolaudatório" propagado pelo governo português. Incentivo à economia lusitana que faz os emigrados portugueses de outrora retornar e os estrangeiros provenientes de países em desenvolvimento, como é o caso do Brasil, migrar para Portugal propagandeado como terra de oportunidades. Contudo, com a economia enfraquecida pelos anos de ditadura, Portugal continua à margem do sistema econômico europeu e delegado à semiperiferia. De outra parte, as "levas de 'brazucas'", trabalhadores de toda ordem, edificam a nação portuguesa como ideal de novo mundo, fazendo o caminho inverso ao dos navegantes do século XVI.

Além dos destinos de Jacinta e de Raul que migram embalados por questões de foro íntimo envolvendo o círculo familiar, os migrantes inseridos na obra literária partem na esperança de melhores condições de vida, sonho utópico alimentado pela promessa de trabalho e dinheiro no exterior. Pelo caminho, cruzam com o olhar do *eu* que os encara de maneira negativa, demarcando a mirada ontológica e incitando a violência gerada na *relação eu-com-outro*. Confrontado com os que decidem partir, em Portugal Raul se coloca como *eu* violador da *alteridade* de outrem porque ele próprio constituído na ideia eurocêntrica de superioridade em relação aos migrantes que o cercam. Na infância brasileira:

> Eu vivia esquadrinhando as memórias de uma Europa que povoara a minha mente desde pequeno, através dos livros com que me presenteara a minha mãe, dos ciclos de desenho animado da Europa do Leste na cinemateca do Museu de Arte Moderna que a Rita me levava no cinema Roxy em Copacabana, onde mais tarde vi os ciclos de cinema italiano, ou do cinema Paissandu no Flamengo, onde vi a *Nouvelle Vogue*. Nos últimos tempos era bombardeado por imagens da civilização europeia, quatro aulas por semana, no curso de História da Arte da Faculdade de Arquitetura. Percorria com a máquina fotográfica na mão a parte mais antiga da cidade, as igrejas barrocas do centro do Rio, os prédios *art déco*, neogóticos ou neoclássicos da ecléctica Praia do Flamengo. (PEDROSA, 2015a, p. 56, grifos da autora).

Na visão de Raul prepondera a Europa e, por conseguinte, Portugal como lugar belo e receptivo que se assemelha à ideia simpática ao continente europeu expressa por Jaciara, por Laís e Carlinhos que veem o local como terra de oportunidades. Porém, nela enfrentam o olhar totalitário do *eu* europeizado. Os capítulos "Raul e a culpa" (PEDROSA, 2015a, p. 109), "A ressurreição do amor" (PEDROSA, 2015a, p. 173) e "O tempo e a distância" (PEDROSA, 2015a, p. 245) apresentam as personagens migrantes as quais nos referimos. Jaciara é brasileira, estudante de letras pernambucana que migra para Portugal em busca de emprego. Segundo Raul:

> Conheci-a um ano depois da minha separação de Isabel, numa festa num bar brasileiro, o Bossa Brasil, no Estoril, perto do apartamento onde então morava. Jaciara, uma mulher nordestina de trinta e dois anos, baixinha, morena e graciosa, largara pai, mãe e irmão em Pernambuco e interrompera um tardio curso de Letras na Universidade Federal, aceitando o desafio de uma amiga para vir trabalhar numa casa de alterne em Portugal. (PEDROSA, 2015a, p. 114).

A personagem é descrita por Raul a partir dos traços físicos: "baixinha", "morena" e "graciosa". Deixou o Brasil, a família e os estudos para tentar nova vida em Portugal, país em que está delegada a trabalhos menos remunerados: "Ganhava menos do que o salário mínimo e precisava de um contrato de trabalho para alcançar a autorização de residência em Portugal e ter acesso a cuidados médicos." (PEDROSA, 2015a, p. 115).

Diante do *eu* europeu, Jaciara é o *outro* migrante e avoluma o contingente de estrangeiros que ingressa no continente em busca de emprego, oferecendo mão-de-obra para trabalhos secundários com baixos custos e que exigem pouca escolaridade. A descrição da personagem brasileira se dá pelas características sexuais, da mesma forma que jacinta é descrita, no Brasil, como "portuguesinha linda". O primeiro emprego, a *relação com* Raul e a permanência em Portugal estão ligadas à sexualidade: "Empreguei-a, fiz-lhe contrato, com o salário mínimo, subsídio de refeição e transporte. Demos entrada dos papéis de Jaciara no Serviço de Estrangeiros – e virámos namorados." (PEDROSA, 2015a, p. 116).

Na percepção de Raul, a pernambucana é mulher, migrante e brasileira. Deixa os estudos no país natal em busca de melhores oportunidades no exterior. O abandono da família e do curso de Letras no Brasil contrasta com o ingresso na Europa onde vive na ilegalidade. Entre estes dois cenários, Jaciara (*outro*) é (trans)formada a partir do olhar de Raul, o *eu* europeu. Em Portugal ela permanece sob os estigmas de ser migrante ilegal, mulher e, sendo brasileira, tem sua imagem relacionada à sensualidade de forma explícita. Na descrição de Raul: "Jaciara era mais do que uma nordestina vulcânica; um incêndio. Apesar de pequenina, possuía um órgão sexual proeminente, do qual se orgulhava: 'Eu sou muito 'periquituda',

brincava" (PEDROSA, 2015a, p. 116, grifo da autora). *Alteridade* violada pelo estigma da sexualidade. Jaciara não é uma trabalhadora, mas sim, um tônico sexual aos olhos do português criado no Brasil:

> No Brasil, quando não se tem muito, sempre temos como diversão o próprio corpo. Até em casas de massagem cheguei a ir umas duas vezes empurrado por amigos. Ali eu era um cliché sentimental que fazia má figura: tinha pena das garotas, conversava com elas. Queria namorá-las. A ideia de sexo pago me deprimia e embotava. (PEDROSA, 2015a, p. 55).

Prepondera a visão sexualizada sobre a personagem migrante e sobre o Brasil. Ao supostamente acolher Jaciara para regularizar os documentos e a estadia em Portugal, Raul adota a mesma atitude de superioridade delegada às prostitutas com quem se relacionava no Brasil: "tinha pena das garotas, conversava com elas. Queria namorá-las".

Mudam a situação e o país, mas os preconceitos permanecem nas atitudes totalizantes do *eu*. Assim, Jaciara se irmana à condição de mulher migrante de Clara e Farimah Farhadi nos dois romances anteriores, e de Jacinta Sousa na presente obra, por serem personagens femininas em trânsito por diferentes países e por estarem sujeitas à violência do *eu*. Prevalece sobre elas os preconceitos que o *eu* revela através da percepção da nacionalidade do *outro*, colocando as características étnicas e culturais antes de qualquer preocupação com o sujeito. Juízos de valor que endossam a visão ontológica e eurocêntrica sobre o *outro*, que resulta na caracterização das personagens migrantes de maneira depreciativa: "muçulmana" e "*silly*" (Farimah Farhad), "nordestina vulcânica" (Jaciara), "bruxa brasileira" (Jacinta Sousa), "arquitecto brasileiro" (Raul Sousa), etc.

Neste sentido, a afirmação do narrador é significativa dos estigmas imposto pelo *eu* sobre o *outro*: "Os imigrantes ilegais na Europa são autênticos cidadãos de segunda, vivem sob um pavor que não deve ser muito diferente de outros tempos em que as pessoas eram perseguidas pela raça e pela religião." (PEDROSA, 2015a, p. 118). Dramas modernos que se repetem e fazem lembrar a opressão expressa no preconceito étnico e religioso vinda de outros tempos, na atualidade, presentificados como forma de aniquilamento da *alteridade* do *outro* através da xenofobia contra os sujeitos migrantes.

De outra parte Laís é publicitária, brasileira, gaúcha de Caxias do Sul. Conhece Raul no bar onde Carlinhos trabalha:

> Laís Luce tinha vinte e oito anos e era uma gaúcha de franca vivacidade e língua veloz. Em poucos minutos contou que ela e seus amigos eram de Caxias do Sul e estavam em Portugal há dois anos. A amiga e o marido eram informáticos

> especializados em *mainframes* de bancos e ela publicitária, redactora criativa numa multinacional importante. Ganhava muito bem a trabalhar contas de *shopping centers* e em Janeiro iria a Varsóvia receber um prémio num festival europeu de publicidade. Filha única, acalentara o sonho remoto de trazer os pais para Portugal e terminara havia meses com um namorado português, um rapaz de uma família tradicional, três anos mais novo. Disse que o ex-namorado tinha loucura por ela e que o casamento chegara a estar marcado, mas a ex-futura sogra tudo fizera para desmanchar o noivado. Segundo Laís, a senhora nunca aceitaria que o filho se cassasse com uma estrangeira. (PEDROSA, 2015a, p. 177, grifos da autora).

Na visão eurocêntrica de Raul, Laís difere de Jaciara. Ele não evidencia seus traços físicos, nem sexuais, tal como faz com aquela, mas sim, a caracteriza pela profissão que exerce, pela *relação com-o-outro* estrangeiro na Europa, bem como pelas relações com os habitantes da terra lusitana. Laís integra a vaga de migrantes com curso superior que ingressa em Portugal no período finissecular de acordo com Rocha-Trindade (2015a). Para a estudiosa, nas primeiras décadas do século XXI, os fluxos migratórios portugueses oscilam entre emigração e imigração. Apesar de ser publicitária e possuir o curso superior, assim como Jaciara, participa do fluxo de estrangeiros submetidos ao olhar do *eu* autóctone.

A composição da personagem Laís é maneira de encarar o *outro* e dele formular a imagem pautada pela competitividade no mundo contemporâneo. Esta é a imagem da brasileira proveniente do sul do Brasil, que o *barman* Carlinhos ajuda a edificar quando favorece seu encontro com Raul: “Pelo meio, o *barman* Carlinhos, um paulista redondo e de olhar arguto que já tinha percebido tudo e, de um modo mais ou menos subtil, estabelecia uma ponte de conversa entre mim e eles.” (PEDROSA, 2015a, p. 174 – 175, grifo da autora).

O cenário das migrações é significativo por meio do bar lusitano e das aldeias locais: “A decoração do Checker’s era exagerada, semelhante à um *pub* inglês na Disneylândia, porém com boa seleção musical, na altura feita por um empregado iraniano.” (PEDROSA, 2015a, p. 174, grifos da autora). Notamos que a decoração do bar demonstra a diversidade de sujeitos, cidadãos do mundo, que se cruzam no espaço lusitano: a desempregada pernambucana, a publicitária caxiense o *barman* paulista e o empregado iraniano. No mesmo romance, chama atenção a comunidade formada pelos portugueses quando na América, segundo Clarisse. A *migração* da personagem para Berkeley apresenta a sua visão sobre os portugueses migrantes para outros países, de acordo com o que apura:

> Os portugueses e luso-descentes representam um por cento da população da Califórnia. Alguns vieram para a América na infância, e todavia mal falam inglês: vivem e trabalham em quintas e criações de gado da comunidade portuguesa, vêem canais de televisão portuguesa, ouvem rádios portuguesas, comem cozido à portuguesa, bebem vinho português e só esporadicamente contactam com americanos. A rádio que vim programar destina-se à faixa oposta: aos filhos destes

> portugueses, que frequentam ou frequentaram as universidades americanas e vêem Portugal como um país antiquado de agricultores pobres e fadistas à beira do suicídio. (PEDROSA, 2015a, p. 248 - 249).

A personagem migra para ganhar dinheiro, tal como outros sujeitos, mas também para apresentar aos filhos dos portugueses luso descendentes a terra natal dos pais. Entre eles, está seu próprio filho, Vicente, que fora viver na América com o pai e, assim como os demais descendentes de portugueses, passou pelo processo de incorporação do olhar do *eu*, passando a cultivar a imagem do país natal como terra de "agricultores pobres e fadistas à beira do suicídio". Maneira de defesa contra o *eu* é a aproximação com os outros iguais em solo estrangeiro. Segundo Clarisse, os portugueses que vivem na Califórnia não incorporam os hábitos locais, uma vez que habitam: "um Portugal transplantado" (PEDROSA, 2015a, p. 248), onde os costumes da terra lusitana são mantidos além das fronteiras. Manter os hábitos portugueses no estrangeiro significa a resistência do *outro* português diante da investida do *eu* americano, atitude que fala à missão de Clarisse na Califórnia:

> Dou por mim a rir com a quantidade virtudes que descubro no meu país, agora que estou longe dele. A ideia é preparar os três jovens que trabalham comigo, luso-descendentes formados em Comunicação pela Universidade de Berkeley, para continuarem este projecto. A surpresa e o jubilo que vão demonstrando à medida que lhes vou revelando as maravilhas culturais deste Portugal, para eles desconhecido, tem sido um lenitivo para mim. (PEDROSA, 2015a, p. 249).

A visão ufanista de Clarisse (trans)forma as ideias preconcebidas do *eu* sobre o país português. Apresentar Portugal por meio de sua cultura àqueles que dele cultivam ideias prontas também é maneira de imposição. A personagem migrante é menos hostil à cultura americana, posto que não desqualifique o cenário californiano, antes, mostra-se subserviente com aquilo que a cerca. Com exceção de Clarisse os migrantes de **Desamparo** habitam entre Estoril e Cascais, lugares que oscilam entre o cosmopolita e o local: "Em Cascais, Estoril e arredores, com suas praias tranquilas e calçadões à beira mar, entramos numa máquina do tempo que nos transporta para o Bairro da Urca dos anos cinquenta." (PEDROSA, 2015a, p. 175). A versão contemporânea e portuguesa do bairro carioca corresponde à descrição daqueles locais e também da vila de Arrifes onde: "Havia o silêncio, para quem o desejasse. O silêncio que era o primitivo barro da liberdade, contra a qual as cidades iam crescendo, de modo a cumprirem a sua cartilha de fábricas de sucesso." (PEDROSA, 2015a, p. 37 - 38). A quietude dos lugares urbanos com paisagens pitorescas no cenário português esconde a solidão e a desolação dos sujeitos migrantes que nelas habitam após deixarem o país de origem em busca de emprego, de parentes e de si mesmos no exterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PENSAR (N)O LIMITE

Partida, parti. – Haverá outras? Onde quer que aportemos, acompanha-nos um caudal de notícias, a História do lugar que deixámos, as inquietações do lugar onde chegámos.
(Inês Pedrosa. **A eternidade e o desejo**, 2008a, p. 133).

Aportamos, finalmente, ao único continente que nos faltava conquistar: a humanidade.
(Inês Pedrosa. **Os íntimos**, 2010b, p. 78).

São João do Estoril, 1962.

Um homem se apoia na laje e contempla o mar. A cabeça erguida, os olhos fixos no horizonte confundem-se com a imensidão à frente. O terno negro em alinho contrasta com o branco da cal e com o azul profundo das águas. Ele é um ponto dissonante da paisagem num dia de sol e se volta de costas para a câmera que registra a imagem singular.

A pequena mancha escura não é a das vestes de Farimah Farhadi que migrou para Londres e para Lisboa em **Dentro de ti ver o mar**; nem do sorumbático Raul que adotou Portugal, paraíso imaginário, como pátria natal, em **Desamparo**. Tampouco, corresponde à escuridão da cegueira de Clara em **A eternidade e o desejo**.

A figura recuada do centro da cena é Antônio de Oliveira Salazar, registrada pelo fotógrafo Eduardo Gageiro (**anexo E**). Mas, sobre o que refletia o líder da nação voltado para o mar, cuja ilusão das margens dimensionou a história de Portugal desde as navegações até o então adiantado século XX? Por muitas vezes estivemos reclusos nesta indagação e demoramo-nos com os olhos postos na fotografia do ditador que resiste à observação.

Do lado de cá do Atlântico, tal como Raul o faz em **Desamparo**, nos dedicamos ao exercício da *migração* simbólica. No Brasil, contemplamos a terra portuguesa de além-mar e percebemos que o ditador rechaça o contato com o *outro* para garantir o exercício do poder sobre os demais, tal como Hitler, Stalin ou Mussolini. Porque o poder é um ato totalitário de imposição sobre os outros, ainda que disfarçado pela diplomacia.

Durante o Regime vimos que, de um lado, existiram as dificuldades encontradas pelos portugueses para regularizar os documentos necessários à partida para a França quando da emigração: “A profusão e a diversidade dos documentos legislativos e sobretudo regulamentares necessários à saída legal do território impedem os portugueses de conhecer os meios legais para emigrarem.” (PEREIRA, 2014, p.183). Além disso, arrolamos que:

> Entretanto, num período de crise económica mundial, o governo português dificultava, desde 1930, o acesso dos estrangeiros a licenças de trabalho e, em Julho de 1933, uma lei proibiu aos estrangeiros o trabalho por conta de outrem nos ramos onde se verificasse desemprego. (RAMALHO; PIMENTEL, 2016, p. 34).

A ambiguidade das políticas migratórias e a promulgação da nova Constituição portuguesa em 11 de abril de 1933, nas palavras de Salazar para: "'Fortalecer a autoridade, desprestigiada e diminuída, diante das arremetidas de mal compreendida liberdade.'" (PIMENTEL; RAMALHO, 2016, p. 25, grifo das autoras)[55] são amostras de como a manutenção do poder ditatorial passou pela questão migratória em Portugal.

Não obstante ao controle sobre os migrantes, o país pretensamente neutro também evitou a investida internacional no território português quando, em 1940, fechou as fronteiras de Vilar Formoso ao comboio de judeus, temendo a intervenção alemã contra Portugal que, até então, refugiava migrantes vindos dos territórios dominados pela Alemanha nazista.

Atitude inversa à adotada nos anos 1970, quando os portugueses retirados às pressas da África em processo de descolonização foram realocados em Portugal de maneira desordenada pela ditadura em vias de sucumbir. Migrações influenciadas pelo governo português no intuito de manter o poder nas mãos de poucos, mesmo que isto significasse manipular a muitos. Tentativa de garantir a manutenção da pretensa supremacia portuguesa sobre o *outro*, mantendo-o numa posição subalterna à daqueles que, em outros tempos, autoproclamaram-se "descobridores" e, hoje, atribuem a si a herança de povo conquistador, conforme Lourenço (2001).

Assim como em outros sistemas ditatoriais, o poder se interpõe entre *eu* e o *outro* durante a ditadura salazarista, tal como barreira erigida na violência entre os pares, que Emmanuel Lévinas acredita irmanados na/ pela diferença total. Sua filosofia sobre o importa-se com o *outro*, a partir das relações de *alteridade* interseccionam a referência filosófica do autor lituano-francês com a desenvoltura das personagens migrantes nas obras de Inês Pedrosa.

Verificamos que as questões relacionadas à *relação eu-com-outro*, à imagem que dele se faz e à formação identitária estão presentes no estudo da *migração*, uma vez que o conteúdo dos textos filosóficos se imiscui com a abordagem do choque cultural entre os povos no século XX, período que Hannah Arendt classificou como século dos refugiados, conforme Pimentel e Ramalho (2016).

---

[55] Em nota Pimentel; Ramalho (2016) esclarecem que o discurso foi proferido por Salazar em "conferência no (SPN) [Secretariado de Propaganda Nacional], em 13 de janeiro de 1934" (PIMENTEL; RAMANLHO, 2016, p. 321).

Neste sentido, os estudos de Garcia (2012), Pereira (2014) e Pimentel e Ramalho (2016) são obras de historiadores portugueses empenhados na recuperação dos desdobramentos do Regime envolvendo os processos migratórios, sendo possível refletir sobre a *migração* durante a ditadura, a partir da *relação eu-com-outro* presente neste referencial teórico. Da mesma forma, as investigações dos sociólogos Pires (2003), Pires [et al] (2010) e Rocha-Trindade (2015a, 2015b) oferecem um panorama da *migração* portuguesa durante o Regime, através de registros demográficos do período.

Atualmente, outras iniciativas buscam recuperar as migrações no passado ditatorial português e perceber seus desdobramentos no presente. Trata-se do crescente volume de obras literárias e de teoria literária que, através da ficção, abordam aquele período, conforme verificado por Lima (2000, 2014) e Magalhães (2002 *apud* REIS, 2006) e seus reflexos na atualidade. As autoras refletem sobre o período pós-colonial e sobre a escrita literária pós-colonial empenhada em problematizar aquele período através da arte literária.

No âmbito da ficção portuguesa, os romances de Inês Pedrosa se irmanam às fotografias e às leituras teóricas insuflando o espírito investigativo sobre a literatura, a terra portuguesa e sobre os movimentos migratórios das gentes de além-mar. Nestes contatos teóricos e literários em que as distâncias físicas são superadas, emerge a tendência para que se repense a *migração* ocorrida durante o Regime, bem como, os fluxos migratórios atuais. A literatura não está alheia aos fatos e se alinha às demais ciências para explicar os fenômenos no presente.

No balanço das águas que facilitara o trânsito das caravelas portuguesas no século XVI e, um século depois, de António Vieira rumo ao Brasil, revelamos as migrações entre Portugal e Brasil, além de uma nova geografia que teima em dissolver as fronteiras físicas a partir das migrações atuais, apesar da hostilidade aos migrantes. Estes, por sua vez, fomentam a criação de um entre-lugar, segundo Hanciau (2005), por meio do questionamento dos sistemas hegemônicos dominantes.

A configuração do espaço intervalar caracterizado pela presença do migrante, que deixa seu país voluntária ou involuntariamente, cria brechas nos sistemas culturais dominantes. A partir disso, as transformações sociais emanadas das vozes subalternas passam a exercer pressões sobre a cultura predominante. Para Hall (2003), tais pressões vão, aos poucos, descentrando as estruturas de poder étnico, político e cultural. É no entre-lugar que a cultura do subalterno e dos sujeitos minoritários ganha espaço, de acordo com Hanciau (2005).

Nos romances em destaque, todas as personagens apresentadas estão inscritas nestes espaços fronteiriços em que o sujeito marginalizado dá forma a outro arranjo possível. Clara, Rosa Cabral, Farimah Farhadi, Jacinta e Raul Sousa são personagens descentradas que, por meio do questionamento das estruturas sociais, políticas e culturais nas quais estão inseridas, anseiam uma nova ordem para realocar seus sonhos e aspirações na sociedade contemporânea, pautada pelo individualismo.

Neste sentido, destacamos a língua como fator de aproximação ou hostilidade entre os migrantes. E percebemos que as personagens *pedrosianas* têm nos idiomas que dominam um espaço de conflito ou de acerto de contas com o *outro*. É a língua falada e escrita que viabiliza o acesso de Clara aos textos de António Vieira, bem como, o entendimento entre ambas as Claras. Graças ao domínio da língua inglesa, Luísa Fontanellas e Farimah Farhadi estabelecem contato em Londres. No entanto, o idioma também é a barreira contra a qual a iraniana luta em Lisboa. Do mesmo modo, o português compartilhado faz com que Jacinta e Raul travem correspondência com parentes em Portugal e no Brasil, ao passo que faz de Raul um estranho português abrasileirado quando em Arrifes.

Na mistura entre português-inglês (Farimah, Luísa e Rosa) e português-brasileiro (ambas as Claras, António, António Vieira, Jacinta e Raul), a língua atenua as barreiras impostas aos migrantes, ainda que não as anule. Contudo, a língua portuguesa estabeleceu-se como fator determinante para que pudéssemos abordar os romances de Inês Pedrosa.

Desde então, temos nos dedicado ao estudo da obra da romancista com o oceano pelo meio por que: “Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.” (PESSOA, 2013, p. 445). Palavras de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, poeta migrante festejado em Portugal e no Brasil, no rastro do qual segue a autora coimbrã.

O poema que serve de epígrafe encontrou este trabalho no momento em que a arquitetura da pesquisa tomou a *migração* como desdobramento da *alteridade* dos sujeitos migrantes. E, na condição de pesquisadores, colocamo-nos como estrangeiros deslocados da terra natal, tal como as personagens que deram seus percursos à análise. *Migração* simbólica que nos fez sentir próximos do *outro*. Para Lévinas, entidade não assimilável ao *eu*. Da *relação eu-com-outro* sobressai as expectativas em torno do novo.

Mas as palavras, as do poeta, da ficcionista, do filósofo e as que ficam aqui registradas são: “caleidoscópios onde as coisas se transformam noutras coisas.” (PEDROSA, 2008a, p. 13). Por ofenderem a afetuosidade dos gestos, prescindem de seleção e método, de acordo com Jacques Derrida (1973). Por isso as palavras *migração* e *alteridade* foram tantas vezes

repetidas neste estudo. O travo ontológico que faz com que empunhemos o saber contra o *outro*, segundo Lévinas não permitiu que encontrássemos sinônimos para substituí-las.

Desta forma, do lado de lá do Atlântico, passado o período das fardas, os romances de Inês Pedrosa oferecem aos de cá e aos de lá o olhar ficcionalizado sobre as migrações portuguesas desde a época do Regime. A derrocada financeira de Jenny, a tortura de Camila e a excursão de Natália pela África em **Nas tuas mãos** encontram as lembranças de Afonso, obrigado a regressar daquele país para Portugal durante a ditadura em **Os íntimos**.

Da ex-colônia africana também partiu o Rei de Oyó para ser escravizado no Brasil. É o que diz seu descendente, o guia turístico Marcos de **A eternidade e o desejo**, ao explicar a história do Brasil à Clara e a Sebastião, dois sujeitos migrantes que contam seus percursos migratórios nos romances compostos sobre cartas, diários, fotografias, e-mails, etc.

No entanto apesar dos romances de Inês Pedrosa permitirem a discussão sobre os movimentos migratórios, lembramos as palavras de Edward Said para quem:

> Os campos de estudo, tanto quanto as obras, até do artista mais excêntrico, são restritos e influenciados pela sociedade, por tradições culturais, pela circunstância mundana e por influências estabilizadoras como as escolas, as bibliotecas e os governos; além disso, que tanto os escritos eruditos como os imaginativos nunca são livres, mas limitados nas suas imagens, pressuposições e interações. (SAID, 2007, p. 274).

O teórico se refere àquelas influências culturais que persistem na visão que o ocidental tece sobre o oriental. Embora a autora ofereça à observação as personagens migrantes ao longo de sua obra, sobretudo Clara, Rosa Cabral, Farimah Farhadi, Jacinta e Raul, sua percepção está atravessada pelas vivências da escritora. Da mesma forma que nosso olhar sobre os sujeitos migrantes está condicionado pelo cotidiano na sociedade ocidental.

Em nossa mirada, percebemos que as migrações se entrelaçam nos romances em que as personagens vêm e vão. Chegam de todos os lados para aportar em águas quase nunca hospitaleiras à presença do *outro*. Farimah Farhadi é representante do que Said nomeou como **Orientalismo** (2007), tese em que o autor palestino, em sua experiência migrante, chama atenção para a visão distorcida que o Ocidente criou do Oriente desde as conquistas territoriais dos impérios britânico e francês em solo oriental, sobretudo junto aos povos do Oriente Médio vistos preconceituosamente como misteriosos, conflituosos entre si e ameaçadores de uma suposta ordem pré-estabelecida pela metade do mundo branco, civilizado e europeu. O estudioso denomina “Orientalismo” o processo de formação

ideológica da imagem estereotipada do homem oriental: ideia distorcida do *outro*, do oriental bélico, fora do tempo e da história, que não se desenvolve tal como ocorre com o ocidental.

Estes povos vitimados pela visão orientalista, na conjuntura atual, migram à procura de refúgio nos países europeus que outrora os "conquistaram" e aí encontram uma barreira étnica, social e cultural que os impede de ser vistos como iguais. Farimah migra do Irã para a Europa. No momento em que a encontramos em **Dentro de ti ver o mar**, ela está em trânsito entre Londres e Lisboa. Tanto no Irã, como em Londres ou em Lisboa permanece sobre si o estigma sobre o migrante muçulmano. Em seu caso, com o agravante de ser mulher migrante. As nações mudam e os preconceitos permanecem onde quer que o migrante se estabeleça.

Tal como a iraniana, a russa Darya Semionovna migra e leva consigo a filha nos braços. Ela quer encontrar a Europa onde seja extinto o sexismo, a xenofobia, a misoginia e os preconceitos contra os migrantes. No entanto, o continente em que anseia criar a filha se mostra tão hostil quanto aquele encontrado por Farimah. As personagens são expoentes da crise migratória e humanitária advinda da não aceitação do *eu* autóctone, quando em contato com o *outro* migrante.

Antes de romper fronteiras, o choque entre culturas tem contribuído para reforçar as dicotomias entre autóctones e alóctones no tempo em que a *migração* é um fenômeno no século XXI. Tal configuração é influenciada por fatores, tais como: a hostilidade à presença do *outro*, a resistência ao sujeito não assimilável ao *eu*, a defesa do território e dos hábitos locais. Em contrapartida, os migrantes estão condenados a vagar por terras incertas, na esperança de reencontra-se no olhar do *outro*.

Nos três romances em que demoramos a análise compreendida entre os capítulos 3 e 5, e nos demais que estiveram em nosso horizonte de pesquisa durante a escrita, deferimos que a *migração*, movimento de idas e vindas de sujeitos migrantes, de acordo com Rocha-Trindade (2015a) é alimentada pela *relação eu-com-outro* aprofundada nos estudos de Emmanuel Lévinas (2010), de onde se edificam os sonhos de prosperidade e recomeço longe do lugar de origem daqueles que decidem partir. Quem migra o faz no anseio de relacionar-se com o *outro*. *Relação* da qual advém a expectativa e a descoberta sobre aquilo que desconhece. Tentativa de edificação de um novo mundo livre das desigualdades e dos estigmas sobre si. Edificação do Quinto Império idealizado por António Vieira, baseado na justiça e na igualdade entre os povos.

Os migrantes portugueses para França partiram em busca de trabalho durante a ditadura, segundo Pereira (2014). Os que se deslocaram de Portugal para a África, fizeram no anseio de estabilidade e emprego certo nas colônias, de acordo com Garcia (2012). E os

judeus, cuja *migração* forçada retirou-lhes qualquer expectativa, na ausência do *outro*, não viam outra saída senão a morte certa no texto de Pimentel e Ramalho (2016).

Na obra de Inês Pedrosa, Danielle está em trânsito entre Lisboa e a França porque movida pelo sonho de dias melhores para os emigrados, por isso deixa Camila aos cuidados de Jenny e de Pedro em **Nas tuas mãos**.

António Vieira, personalidade ficcional n'**A eternidade e o desejo**, migra de Portugal para o Brasil, a fim de evangelizar em terras brasileiras. Séculos depois Clara faz o mesmo percurso para reencontrar a memória do professor António na Bahia. Enquanto estas personagens se deslocam, o acadêmico e Tatiana, ex-esposa de Emanuel, partem para Lisboa. O primeiro para participar de um congresso sobre António Vieira, local em que conhece Clara. A segunda para fugir da memória do filho morto por afogamento no Brasil.

Em **Dentro de ti ver o mar**, Rosa Cabral parte de Lisboa para o Rio de Janeiro para conhecer Joaquim Alves. No mesmo período, Farimah sai de Londres rumo a Lisboa amparada por Luísa Fontanellas. Enquanto a fadista vai conhecer o pai português que vive no Brasil, a iraniana quer se livrar dos preconceitos sobre si. E encontra maneira de fazê-lo na *relação eu-com-outro*.

No último exemplo, em **Desamparo**, Jacinta e Raul permanecem em trânsito no intuito de descobrir o lugar ao qual pertencem. Na mesma obra, Clarisse deixa Arrifes e vai reencontrar o filho que vive com o pai em Berkeley.

Contudo, as descobertas que os sujeitos fazem pelo caminho nem sempre são amistosas. As utopias formuladas no imaginário dos migrantes se esboroam no olhar totalizante do *eu*, na falta de compreensão muito distante da forma de amor fino pregado por António Vieira, o que impede a *relação* ética entre o autóctone e o sujeito deslocado. Prevalece a necessidade de assimilar o *outro*. Vontade de aniquilamento que deriva dos desequilíbrios advindos da impossibilidade de compreender o *outro*, entre eles: a misoginia, a xenofobia, a intolerância religiosa, os preconceitos étnicos e raciais que vigoram desde há muito na sociedade patriarcal.

Em nosso tempo, adquirem contornos mais sombrios porque disfarçados sobre novas roupagens que encobrem o sentido aniquilador da *alteridade* de outrem, tal como a música de Alma Rosé era utilizada para abafar os gritos dos judeus torturados em "Músculo involuntário".

Nas obras literárias, a escravidão que submete o rei de Oyó aos trabalhos forçados no Brasil, e contra a qual lutava António Vieira em **A eternidade e o desejo**, cedeu espaço para o preconceito racial contra a pele escura de Mandela da Silva, personagem de **Dentro de ti**

ver o mar que vive com a mãe na periferia de Lisboa, assim como tantos portugueses de origem africana.

Extinta a ditadura que destroçou a juventude de Camila em **Nas tuas mãos**, outra repressão assombra as mulheres; trata-se daquela que as impede de mostrar a face porque desfigurada pela violência dos companheiros/ algozes em **Dentro de ti ver o mar**.

Falta de solidariedade com o *outro* que Darya Semionovna encontra quando em trânsito pela Europa com a filha nos braços. A mesma atitude hostil e indiferente que Farimah Farhadi experimenta em Londres e em Lisboa através do contato com o mundo ocidental na narrativa de 2013.

Estigmas que permanecem sobre o migrante e a mulher migrante. Preconceitos sobre as muçulmanas, seja no Irã, ao viver à sombra do patriarcalismo; seja em Londres, por meio dos olhares de reprovação sobre o sujeito deslocado; ou em Lisboa através da disfarçada benevolência de Luísa e de Alex, o marido arranjado por procuração.

O *rosto* do migrante que olha o horizonte é o mesmo que se oferece à observação. Oferecer-se conota doação, despojamento da mirada ontológica. Correspondência que ele não encontra no *eu*. Na indiferença do *eu*, os deslocados estão condenados a vagar por águas violentas porque hostis e totalitárias com o que é diferente. Um travo de recusa toma conta do trânsito desfazendo as utopias dos que decidem partir.

Sonhos que se desfazem na espuma das ondas do mar, símbolo dos inúmeros deslocamentos, ou no brotar das lágrimas que escorrem pelo *rosto* do migrante, expressão de todo desamparo ao qual está condenado. Águas de morte, vida e renovação que carregam toda angústia e expectativas daqueles que a elas se lançam. Violação da *alteridade* expressa na negação aos véus islâmicos em Kensington, na recusa dos portugueses que Clarisse atesta em Berkeley por parte dos luso-descendentes, e na anulação experimentada pela pernambucana Jaciara em Portugal.

Para além da narrativa, a não aceitação do *outro* que resulta na desolação do menino coberto de sangue e pó. Olhos assustados, boca sem sorrisos, apenas o rumor que teima em pulsar dentro de si dá vida à Omran Daqneech que impressionou a muitos e tocou a poucos. O rumor de vida que sobra do último fio de sangue a escorrer do coração de Sara Cohen para a neve; ou das ondas que velam o pequeno e indefeso corpo de Alan Kurdi à beira mar. O mesmo mar que o ditador contemplou em São João do Estoril, em 1962.

REFERÊNCIAS

a) Inês Pedrosa:

ADÃO, Deolinda M. **As herdeiras do segredo**: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa. Alfragide: Texto, 2013.

CALEIRO, Maria Conceição. Que se foda o amor... **Público**, Lisboa, 14 mai. 2010. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em: 03 jan. 2017.

CUNHA, Tainara Quintana da. **A solidão dos sujeitos em *Os íntimos*, de Inês Pedrosa**. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras: História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "Temos de inventar uma ordem que permita a respiração do caos" Ana Lúcia Soveral. **Colóquio & Letras**, [s.l.], 2010. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em 03 jan. 2017.

DIREITINHO, José Riço. Geografia de afectos. **Público**, Lisboa, 08 abr. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/08/culturaipsilon/critica/geografia-de-afectos-1691761>. Acesso em 06 mar. 2018.

DUARTE, Luís Ricardo. Inês Pedrosa. A voz do seu tempo. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, ano XXXII, nº 1102, dez, 2012/ jan. 2013. Letras, p. 8-9.

INÊS Pedrosa.com. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em 03 jan. 2017.

JORGE, Lídia. Uma educação sentimental. **Jornal de Letras**, Lisboa, 13 ago. 1997. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em 03 jan. 2017.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. **Fazes-me falta, de Inês Pedrosa**: uma alegoria contemporânea da "saudade". 2007. 126f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. **Vozes femininas em *A Descoberta do Mundo*, de Clarice Lispector, e *Crónica Feminina*, de Inês Pedrosa**. 2014. 513 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em estudos Portugueses, Especialidade de Estudos comparatistas) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1014.

_____. **Clarice Lispector e Inês Pedrosa**: aproximações. Lisboa: CLEPUL, 2017.

OCHOA, Rui. Os homens lá tão longe. **Expresso**, Lisboa, 01 nov. 1997. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em 03 jan. 2017.

PEDROSA, Inês. **Mais ninguém tem**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. **20 mulheres para o século XX**. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. **A menina que roubava gargalhadas**. Lisboa: Quetzal Editores, 2002.

_____. **Fazes-me falta**. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. **O milagre do cão azul**. Lisboa: Expresso, 2004.

_____. **Crónica feminina**. Alfragide: Dom Quixote, 2005.

_____. **A instrução dos amantes**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. **Fica comigo esta noite**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007a.

_____. **No coração do Brasil**: seis cartas de viagem ao Padre António Vieira. Lisboa: Dom Quixote, 2007b.

_____. **A eternidade e o desejo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008a.

_____. Desejo e eternidade na obra de padre Vieira. Inês Pedrosa fala do caráter visionário do jesuíta no ano de seu 400º aniversário. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. Ano 129, nº 41907, 13 jul. 2008b, p. 195. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho.

_____. **Poemas de Amor**: antologia de poesia portuguesa. Lisboa: Dom Quixote, 2010a.

_____. **Os íntimos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010b.

_____. **Nas tuas mãos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. **Dentro de ti ver o mar**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **Desamparo**. Lisboa: Dom Quixote, 2015a.

_____. Desamparo. **Diário de Notícias**, Lisboa, 08 fev. 2015b, Temos de falar sobre isso. Entrevista concedida a José Fialho Gouveia. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/noticias/desamparo_dn.html>. Acesso em 23 mar. 2018.

_____. "Escrever é destruir a solidão". **Jornal de Notícias**, Porto, 07 mar. 2015c, Art/etc, Cultura. Entrevista concedida a Diogo da Costa Leal. Disponível em: <https://www.jn.pt/artes/interior/ines-pedrosa-escrever-e-destruir-a-solidao 4439266.html>. Acesso em 23 mar. 2018.

ROCHA FILHO, Ulysses. **Recorrências temáticas na poética de Inês Pedrosa**: erotismo, amizade, memória e morte. 2013. 261 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2013.

TREIN, Fernanda. **A teia narrativa de Inês Pedrosa**: narração, tempo e espaço em *Fazes-me falta*. 2010. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

VENÂNCIO. Fernando. Endiabrada sabedoria. **Ler**, Lisboa, [s. d.]. 1997. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em: 03 jan. 2017.

VIEIRA, Agripina Carriço. Recensão crítica a Dentro de Ti Ver o Mar, de Inês Pedrosa. **Revista Colóquio & Letras**. Recensões Críticas, n.º 183, p. 229-232, mai. 2013. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/queryp>. Acesso em: 16 jan. 2018.

b) Emmanuel Lévinas:

CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS SOBRE O PENSAMENTO DE EMMANUEL LÉVINAS. Grupo de trabalho Lévinas. Brasil. Disponível em: < https://gtlevinas.com/>. Acesso em 28 fev. 2017.

DERRIDA, Jacques. A escritura pré-literal. In: **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 3 – 32.

_____. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. Violência e metafísica: ensaio sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas. In: **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 111 – 223.

_____. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DOUEK, Sybil Safdie. **Paul Ricoeur e Emmanuel Lévinas** – um elegante desacordo. São Paulo: Loyola, 2011.

EMMANUEL Lévinas. **Emmanuel Lévinas 1ª partie**, França, 2015. Realização de Sodeperaga. Entrevista concedida a François Poirié, Annie Chevallay e Pierre-André Boulang.Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jIZnjFLpZ_A&t=3134s>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ESPACETHIQUE. Emmanuel Lévinas. França. Disponível em: < http://espacethique.free.fr/>. Acesso em 28 fev. 2017.

INSTITUT D'ÉTUDES LÉVINASSIENNES. França. Disponível em: < http://www.levinas.fr/>. Acesso em 28 fev. 2017.

LARGE, William. **Emmanuel Lévinas and Maurice Blanchot**: ethics and the ambiguity of writhing. Gra-Bretanha: Clinamen Press, 2005.

LÉVINAS, Emmanuel. **Théorie d l'intuition dans la phénoménologie de Husserl**. 5ª ed. Paris: J. Vrin, 1984.

_____. **Ética e infinito**. Presentación, traducción y notas de Jesús María Ayuso Díez. Madrid: La balsa de la Medusa, 1991.

_____. **Humanismo do outro homem**. Tradução de Pergentino S. Pivatto [et al]. Petrópolis: Vozes, 1993a.

_____. **El tempo y el outro**. Tradução de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós ibérica, 1993b.

_____. **D l'évasion**. França: LGF, 1998a.

_____. **Da existência ao existente**. Campinas: Papirus, 1998b.

_____. **Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger**. Tradução de Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 1998c.

_____. **Novas interpretações talmúdicas**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

_____. **Quatro leituras talmúdicas**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Difícil libertad**: y otros ensayos sobre judaísmo. Tradução de Manuel Mauer. Buenos Aires: Lilmod, 2008.

_____. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Pivatto [et al], 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **Violência do rosto**. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LÉVINAS Studiekring. Disponível em: < http://levinas.nl/>. Acesso em: 28 fev. 2017.

LIBETSON, Joseph. **Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille and communication**. New York: Springer, 1982.

MARCOS, Maria Lúcia; CANTINHO, Maria João; BARCELOS, Paulo (Org.). **Emmanuel Lévinas**: entre reconhecimento e hospitalidades. Lisboa: Edições 70, 2015.

MARTINS, Rogério Jolins; LEPARGNEUR, Hubert. **Introdução a Lévinas**: pensar a ética no século XXI. São Paulo: Paulus, 2014.

MOLE, Gary D. **Lévinas, Blanchot, Jábes**: figures of estrangement. Florida: Florida university press, 1997.

NORTH AMERICAN LÉVINAS SOCIETY. [S.l.]. Disponível em: <http://www.levinas-society.org/NALS/Welcome.html>. Acesso em 28 fev. 2017.

POIRIÉ, François. **Emmanuel Lévinas**. França: Actes Sud, 2006.

_____. **Emmanuel Lévinas**: ensaio e entrevistas. Tradução de J. Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy e Thiago Blumenthal. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RODRIGUES, Tiago dos Santos. **A alteridade do real ou da in-condição proletária**: ensaio sobre significância e justiça em Emmanuel Levinas. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

SOUZA, Ricardo Timm de; FARIAS, André Brayner de; FABRIS, Marcelo (Org.). **Alteridade e Ética**: obra comemorativa dos 100 anos do nascimento de Emmanuel Lévinas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

THE EMMANUEL LÉVINAS WEB PAGE. [S.l.]. Disponível em < http://levinas.sdsu.edu/>. Acesso em: 28 fev. 2017.

c) Geral:

ABELAIRA, Augusto. **Deste modo ou daquele**. Lisboa: Presença, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. **Estância**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

A história por trás da foto do menino sírio que chocou o mundo. **BBC Brasil**, Londres, 02 set. 2015. Disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150903_aylan_historia_canada_fd>. Acesso em: 01 abr. 2017.

ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

ALEPPO bombardeada: imagem de menino ferido dá volta a mundo. **Revista Istoé**, São Paulo, 18 ago. 2016. Disponível em: <http://istoe.com.br/siria-imagem-de-menino-sangrando-vira-simbolo-do-drama-em-aleppo/>. Acesso em: 01 abr. 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quadrilha. In: **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 54.

ANTUNES, Antonio Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne. Máscaras de Prometeu. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Nórdica: Rio de Janeiro, 1974.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2016. Vol. 1 – 2.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução: João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A sibila**. São Paulo: Pontes, 2000. [1ª ed. 1954].

BOSI, Alfredo (Org.). **Essencial Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

BUENO, Aparecida de Fátima [et al]. **Literatura portuguesa**: história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007.

CAMUS, Albert. **Carnets III 1951-1959**. Paris: Gallimard, 1989.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARDOSO, Dulce Maria. **O retorno**. Tinta da China: Rio de Janeiro, 2012.

CASTELO, Cláudia. **O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio**. [s. l.], 2013. Disponível em: < http://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>. Acesso em 06 jul. 2017.

CLEMESHA, Arlene. Chamada crise de refugiados não é passageira. **Jornal da Cultura**. 29 ago. 2015. Apresentação: Willian Corrêa. 1’56’’. Disponível em <http://tvcultura.com.br/videos/14754_chamada-crise-de-refugiados-nao-e-passageira-diz-arlene-clemesha.html> . Acesso em 08 nov. 2016.

COELHO, Alexandra Lucas. **Vai, Brasil**. Tinta da China: Rio de Janeiro, 2013.

COMISSÃO EUROPEIA. Espaço sem fronteiras: O Espaço Schengen. Disponível em: < https://ec.europa.eu/home-affairs/sites/homeaffairs/files/e-library/docs/schengen_brochure/schengen_brochure_dr3111126_pt.pdf>. Acesso em 24 fev. 2017.

DELEUZE, Félix; GUATTARI, Guiles. **Kafka**: Por una literatura menor. Versión de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Eras, 1990.

DEMIR, Nilüfer. **[Sem título]**. 2015. 1 fotografia.

DEPOIS do adeus. Direção: Inês Gomes, Ana Vasques, Catarina Dias [et al]. Produção: SP televisão. Porto: Patrícia Siqueira e Sérgio Graciano, 2012. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=r1_5Rb2sMOA&list=PLoK_sKY6FP21z7LKU46xs1WrTHbQHR2kR>. Acesso em 08 abr. 2017.

DUARTE-PLON, Leneide. Imigração e refugiados na Europa - O desafio do século. **Carta Maior**, Paris, 2015. Disponível em: < http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Imigracao-e-refugiados-na-Europa-O-desafio-do-seculo/6/34349>. Acesso em: 29 mar. 2016.

EVANGELHO segundo São João. In: **Bíblia Sagrada Católica**. [S. l.]. Edições D, [S. d.]. p. 996 – 1020. Disponível em <http://www.salverainha.com.br/downloads/Biblia_Catolica.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2018.

EVANGELHO segundo São Mateus. In: **Bíblia Sagrada Católica**. [S. l.]. Edições D, [S. d.]. p. 913 – 943. Disponível em: <http://www.salverainha.com.br/downloads/Biblia_Catolica.pdf >. Acesso em: 02 abr. 2018.

FALEIRO, Ana Rita. **Portugal**: do 25 de Abril de 1975 aos nossos dias. Santiago da Compostela: Faculdade de História e Geografia, 2006. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/23343794/A-sociedade-Portuguesa-no-pos-25-de-Abril-algumas-consideracoes>. Acesso em: 23 fev. 2017.

FEMINISTS and whiters back 3 facirg trial in Portugal. **The New York Times**, New York, 21 jun. 1973. Disponível em: < http://www.nytimes.com/1973/06/21/archives/feminists-and-writers-back-3-facing-trial-in-portugal.html>. Acesso em: 22 abr. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**: 5ª ed. Curitiba, Positivo: 2010. p. 1393.

FERREIRA, Vergílio. **Aparição**. Lisboa, Verbo: 1971.

FERREIRO, Xove [et al]. **Diccionario de la lengua galega**. Vigo, Santillana: 1995. p. 569.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

'FIQUEI petrificada', diz fotógrafa que fez imagem do menino sírio morto. **Globo.com**, São Paulo, 03 set. 2015. Disponível em:< http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/fiquei-petrificada-diz-fotografa-que-fez-imagem-de-menino-sirio-morto.html>. Atualizado em: 03/09/2015. Acesso em: 20 abr. 2017.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Um brasileiro em terras portuguesas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. **Integração portuguesa nos trópicos**. Lisboa: Ministério do Ultramar, 1958.

_____. **O luso e o trópico**. Lisboa: editora Lisboa, 1961.

FRIEDRICH Shiller Universität Jena. Pensar sem limites. Disponível em: < http://www.uni-jena.de/Denken_ohne_Grenzen.html>. Acesso em: 06 jul. 2017.

GALVANESE. Maria Simões. Recensão a Vitor Pereira. A ditadura de Salazar e a emigração - O Estado português e seus emigrantes (1957 – 1974). **Revista Portuguesa de História**, 45. Coimbra, nº XLV, p. 649 – 671, 2014. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/search/site/Galvanese?limit=face>. Acesso em: 06 jan. 2017.

GARCIA, Rita. **Os que vieram de África**. Alfragide: Oficina do livro, 2012.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, 1995.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopez Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANCIAU, Núbia Jacques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. **Conceitos de literatura e cultura**. Juíz de Fora: Editora UFJF/ Niterói EdUFF, 2005, p. 215 – 141.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993. Parte I.

HITLER, Adolf. **Mein kampf**. Alemanha: Franz-Eher-Verlag, 1925.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2007.

JORGE, Lídia. **O dia dos prodígios**. Lisboa: edições Europa – América, 1946.

_____. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

'LÁGRIMAS começam a cair', diz autor da foto do menino Omran na Síria. **Globo.com**, São Paulo, 19 ago. 2016. Disponível em:< http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/08/lagrimas-comecaram-cair-diz-autor-de-foto-do-menino-omran-na-siria.html> Atualizado em: 19/08/2016. Acesso em: 20 abr. 2017.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual. **Semear**. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, nº4, [s/p.], Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: < http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html>. Acesso em 10 abr. 2018.

_____. "Cais do lado de lá do meu destino": trânsitos interculturais Portugal/ Brasil na literatura (século XXI). **Revista Convergência lusitana**, nº 32, p. 153 – 167, jun. – dez. 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. **Matéria Cúmplice. Cinco Aberturas e um Prelúdio para Jorge de Sena.** Lisboa: Guimarães, 2013.

LUSOJORNAL. Não eram retornados, eram refugiados, eles fugiam. Out., 2015. Disponível em: <http://lusojornal2015.blogspot.com.br/2015/10/nao-eram retornados-eram-refugiados.html>. Acesso em: 04 fev. 2017.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Literatura/ Política/ Cultura**: (1994 – 2004). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARTINI, Marcus De; ROSSATTO, Noeli Dutra. Milenarismo na obra profética do padre Antônio Vieira. **Letras**. Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 171 – 196, jul./dez. 2011.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora de emoções: a imigração portuguesa. **Cadernos CERU**. São Paulo, série 2, v. 19, n. 1, p. 99 – 113, jun. 2008.

MATOS, Olgária. Derrida e a língua do outro. A filosofia é a ciência primeira. **Cult**, São Paulo, nº 195, p. 30 – 33, out. 2014.

MENDES, Ana Paula Coutinho. **Lentes Bifocais**: Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX. Porto: Afrontamento, 2009.

MINISTÉRIO da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro. **Sermões** (Parte I). Antônio Vieira (1608 – 1697). ebooksBrasil.com. Disponível em: < http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Padre_Ant%C3%B4nio_Vieira_-_Serm%C3%B5es.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2017.

MURARO, Valmir Francisco. As cinco pedras da funda de David: análise dos sermões italianos de Vieira. **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, [S.l.], Ano VII, nº 13/ 14, p. 181 – 195, 2008. Disponível em: < <http://recil.ulusofona.pt/bitstream/handle/10437/4194/as_cinco_pedras_da_funda_de_davi.pdf?sequence=1>. Acesso em: 02 abr. 2018.

OLIVEIRA, Nelson Clemente Santos Dias. A integração dos "retornados" no interior de Portugal: o caso do distrito da Guarda. In: **VI Congresso Português de Sociologia**: saberes e práticas, 150., 2008, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008. p. 1 – 17.

PADILLA, Beatriz; ORTIZ, Alejandra. Fluxos migratórios em Portugal: do boom migratório à desaceleração no contexto de crise. Balanços e desafios. **Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana** – REMHU. Brasília, ano XX, nº 39, p. 159 – 184, jul./dez. 2012. Disponível em: <http//:www.csem.org.br/remhu>. Acesso em: 19 dez. 2016.

PEREIRA, Vitor. A política de emigração no fim do Estado Novo. In: **Seminário 'Vitorino Magalhães Godinho'**, 2009, Lisboa. Disponível em: < http://observatorioemigracao.pt/np4/1131.html>. Acesso em: 23 fev. 2017.

_____. **A ditadura de Salazar e a emigração** - O Estado português e seus emigrantes (1957 – 1974). Tradução: Maria Irene Bigotte de Carvalho. Lisboa: Temas e debates, 2014.

PESSOA. Fernando. **Livro do desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013. p. 445.

PIRES, Rui Pena. **Migrações e Interação**: teoria aplicada à sociedade portuguesa. Oeiras: Celta, 2003.

PIRES, Rui Pena [et al]. **Portugal** – Atlas das migrações internacionais. Lisboa: Tinta da China, 2010.

PSDTV. Mensagem de Natal do Primeiro Ministro Pedro Passos Coelho. 2012. 6'28''. Pronunciamento (RTP 884). Lisboa, 26 dez. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Wk9J_e5I1g>. Acesso em 29 mar. 2018.

RAMALHO, Margarida Magalhães; PIMENTEL, Irene Funser. **O comboio de Luxemburgo**. Os refugiados judeus que Portugal não salvou em 1940. Lisboa: A esfera dos livros, 2016.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua espoñola**. 21 ed. Madrid: UNIGRAF, 1992. p. 970.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. São Paulo: Editora Caminho, 1993.

REINICIADO o processo contra as "Três Marias". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 fev. 1974. Primeiro Caderno, ano LVIII, nº 16297, p. 5. Disponível em:< http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/02/01/2/>. Acesso em: 22 abr. 2017.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

_____. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15 – 45, 2. sem. 2004.

_____. **História Crítica da literatura portuguesa**: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2006. Vol. 9.

_____. Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão. In: **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. p. 13 - 41.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: UFSM, 1986.

RISLAN, Mahmoud. **[Sem título]**. 2016. 1 fotografia.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril: literatura e revolução no Portugal contemporâneo. **Revista Letras**, Curitiba, Ed. UFPR, n. 64, p. 15-32, set.-dez. 2004.

ROBERT. Paul. **Le petit Robert**: alphabétique et analogique de la lengue française. Paris: [s. n.], 1986. p. 1199.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. A atualidade das migrações portuguesas no quadro europeu: políticas e práticas sociais. **Cadernos CERU**, vol. 26, nº 2, p. 19 – 35, dez. 2015a.

_____. Duas designações adotadas para o mesmo conceito: regressar e retornar. In: AGUIAR, M. M. coord.; GUEDES. G.; SANTIAGO, A. coord. **1974 – 2014- 40 anos de migrações em liberdade** [S.l.]: Mulher migrante – Associação de estudo, cooperação e solidariedade, p. 67 – 68, 2015b.

ROSAS, Fernando. Revolução e democracia em Portugal: elementos para um debate. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Literatura/ Política/ Cultura**: (1994 – 2004). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 171 – 195.

ROTH, Philip. **A marca humana**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Prospero e Caliban. Colonialismo, Pos-colonialismo e interidentitidade. In: **Novos Estudos CEBRAP**, nº 66, Jul. 2003, p. 24-29. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/pages/pt/artigos-em-revistas-cientificas.php>. Acesso em: 03 jan. 2015.

_____. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. **Portugal**: ensaio contra a autoflagelação. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 14ª ed. São Paulo. Cortez, 2013.

SARAMAGO. José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Ziva Postec, França: Les films Aleph, Historia films, Ministry of culture, 1985. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=v5Df9Ik29cE>. Acesso em: 08 abr. 2017.

SILVA. Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. **Desassossego**. nº 16, p. 6 – 21, dez. 2016.

SOUSA, Roberto Acízelo. Estudos culturais: descrição de um conceito e crítica de sua prática. **Matraga**, nº 17, p. 63-70, Rio de Janeiro: Caetés/ Letras, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

UNITED NATION/ DEPARTAMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS/ POPULATION STUDIES. Migrant and migration. In: **Manuals on methods of estimating population**. Manual VI Methods of measuring internal migration, New York, nº 47, p. 2, 1970.

VIEIRA, Antônio. **Sermão de Nossa Senhora do Ó (1640), de Padre António Vieira**. Editoração eletrônica de Verônica Ribas Cúrcio,Disponível em < http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000020pdf.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2017.

VISÃO HISTÓRIA. Lisboa: Edimpresa, nº 2, jul. 2008.

WOOLF. Virgínia. **Orlando**: uma biografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. **As ondas**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2011.

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

YÁRNOZ, Carlos. Bruxelas pede solidariedade aos países diante da crise migratória mundial. **El País** [S.l.]. Disponível em: < http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/31/internacional/1441011455_240909.html>. Acesso em: 29 mar. 2016.

1492 – Conquest of paradise. Direção: Ridley Scott. Produção: Percy Main, Legende, Cyrk. EUA: Odyssey Distributors, 1992. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=tAekrGaHtiI>. Acesso em 08 abr. 2017.

ANEXOS

I – Bibliografia de Emmanuel Lévinas

Anexo A - Sobre a vida e a obra de Emmanuel Lévinas

A respeito da biografia de Emmanuel Lévinas, Martins e Lepargneur (2014) atestam que o filósofo nasceu em 1906 em Kovno, na Lituânia onde recebeu educação baseada nos preceitos do judaísmo clássico.

Em 1918, durante a I Guerra Mundial, emigrou para a Ucrânia com a família e presenciou a Revolução Bolchevista. Sobre este acontecimento, declara que a guerra era uma constante: "vivi por muito tempo na Ucrânia, em Kharkov. Era criança, tinha 12 anos durante a Revolução russa, e vi esse acontecimento enorme, dramático, através de aspectos muito corriqueiros" (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 13).

Em 1923 foi estudar filosofia na França e iniciou a amizade com Maurice Blanchot. Entre 1928 e 1929 seguiu os estudos na Alemanha e assistiu às aulas de Edmund Husserl. No mesmo ano Lévinas acompanhou as conferências de Martin Heidegger, na Suíça. Finalmente, em 1930, naturalizou-se francês. Dos filósofos alemães Husserl e Heidegger, Lévinas carrega a influência fenomenológica de onde sobressai o método de análise intencional, norte de seus estudos durante a juventude.

Assaltado pelo nazismo, entre 1940 e 1945 esteve detido na Alemanha, em Oflag (campo de concentração para oficiais presos). Sua família permaneceu na Lituânia e foi arrasada pelos nazistas. Apenas sua esposa sobreviveu ao ser protegida pela polícia. Datam desta época alguns dos principais títulos de Lévinas, entre os quais está a tese de doutorado **Teoria da intuição na fenomenologia de Husserl** (1930); **De l'évasion** (1936); **Da existência ao existente** (1947), esta última obra elaborada durante a permanência do filósofo no campo de concentração, e **Le temps et l'autre** (1947).

A obra filosófica de Lévinas apresenta influências literárias, entre as quais estão as produções dos escritores russos Alexander Pushkin, Fiódor Dostoiéviski e Liev Tolstói, e do inglês William Shakespeare; filosóficas, através das interfaces com o pensamento de Franz Rosenzweig, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Martin Buber, Maurice Blanchot, e Jacques Derrida; e espirituais, por meio da leitura da **Bíblia** e dos sucessivos encontros com o mestre talmudista Chouchani.

Emmanuel Lévinas faleceu em 1995. No entanto, sua vasta produção encontra-se traduzida em diversas línguas nas quais operam grupos de trabalho em torno da obra do filósofo lituano-francês. Como exemplo, citamos o Institut D'études Lévinassiennes,

Espacethique, The Emmanuel Lévinas Web Page, Lévinas Studiekring e North American Levinas Society.

Grande parte da produção levinasiana está traduzida para o português. No Brasil, destacamos o trabalho do CEBEL (Centro Brasileiro de Estudos sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas). Nos últimos anos, é notável o aumento do interesse acadêmico pela produção científica em torno da filosofia de Lévinas.

Além das investigações de Jacques Derrida sobre a obra do filósofo, notadamente no já citado **Adeus a Emmanuel Lévinas**, bem como, no ensaio "Violência e metafísica: ensaio sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas", lembramos que sua obra vem sendo estudada na atualidade sob vários aspectos, dos quais destacamos as investigações do grupo de estudo e pesquisa do pensamento filosófico de Emmanuel Lévinas formado no curso de Pós-Graduação em Filosofia: Mestrado e Doutorado, da PUCRS.

No intuito de divulgar as ideias do autor, o grupo se propõe a traduzir os textos mais significativos de Lévinas através da edição brasileira de seus livros. O primeiro exemplar traduzido foi **Humanismo do outro homem** (1993a). O segundo intitula-se **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade (2010), que se encontra na 5ª edição.

Acerca das pesquisas brasileiras sobre o pensamento do filósofo, destacamos ainda a elaboração de uma edição comemorativa. Trata-se de **Alteridade e Ética: obra comemorativa dos 100 anos do nascimento de Emmanuel Lévinas** (2008), organizada por Ricardo Timm de Souza, André Brayner de Farias e Marcelo Fabris; e **A alteridade do real ou da in-condição proletária: ensaio sobre significância e justiça em Emmanuel Lévinas** (2017), de Tiago Rodrigues dos Santos.

Quanto às pesquisas internacionais destacamos as investigações sobre a obra de Emmanuel Lévinas em interface com seus contemporâneos: **Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille and communication** (1982), de Joseph Libetson; **Lévinas, Blanchot, Jábes: figures of estrangement** (1997), de Gary D. Mole; **Emmanuel Lévinas and Maurice Blanchot: ethics and the ambiguity of writhing** (2005), de William Large.

Além disso, tendo em atenção a preferência de Lévinas pelo diálogo, alguns pesquisadores tiveram oportunidade de entrevistar o autor. Dos quais destacamos a publicação das entrevistas: **Emmanuel Lévinas: ensaio e entrevistas** (2007), de François Poirié; "Violência do rosto: entrevista com Emmanuel Léninas", feita por Ângelo Bianchini e integrada à obra **Violência do rosto** (2014), de Emmanuel Lévinas.

Por fim, ressaltamos algumas interpretações que buscam introduzir o conjunto da obra de Lévinas: **Emmanuel Lévinas** (2006), de François Poirié; **Introdução a Lévinas: pensar a**

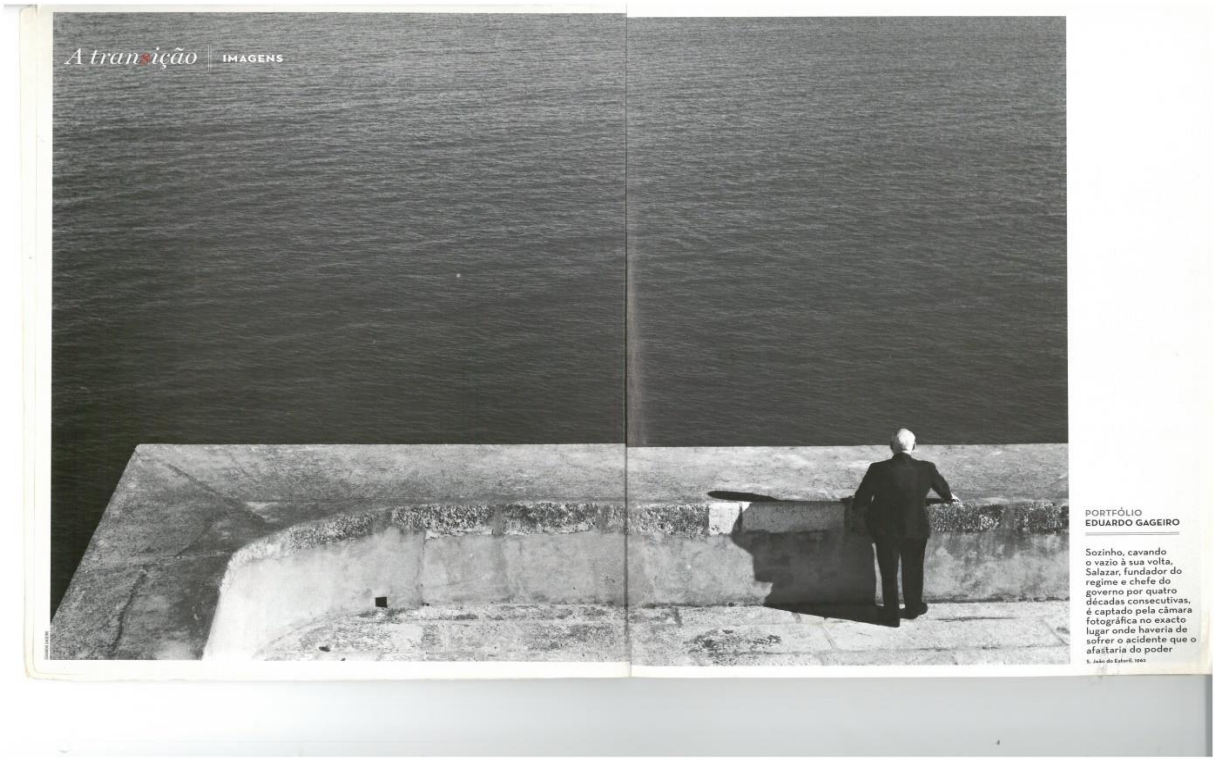
ética no século XXI (2014), de Rogério Jolins Martins e Hubert Lepargneur; e **Emmanuel Lévinas: entre reconhecimento e hospitalidades** (2015), edição organizada por Maria Lúcia Marcos, Maria João Cantinho e Paulo Barcelos.

II - Imagens fotográficas

Anexo B – Omran Daqneech**.** Aleppo bombardeada: imagem de menino ferido dá volta ao mundo
Fonte: Revista Istoé Autor: Maumoud Rislan

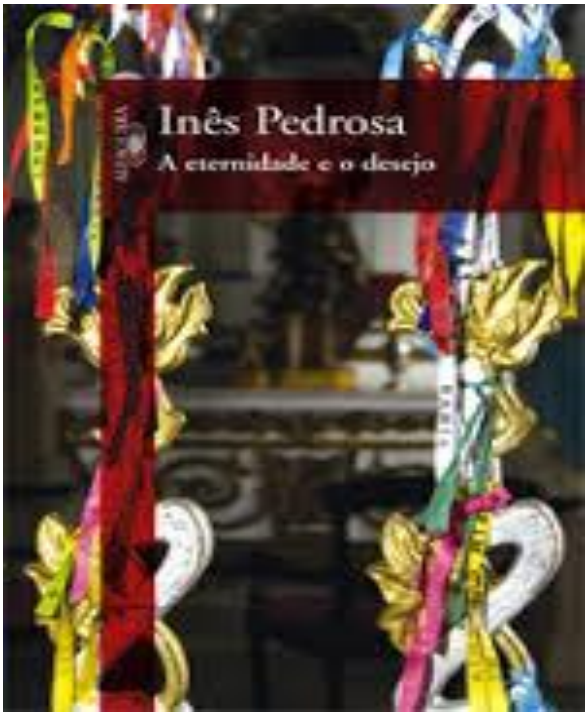
Anexo C – Alan Kurdi. A história por trás da foto do menino sírio que chocou o mundo
Fonte: BBC Brasil Autor: Nilüfer Demir

Anexo D – Condecorações dos regressados de ultramar - Terreiro do Paço
Fonte: Visão história (2008) **Autor**: Eduardo Gageiro



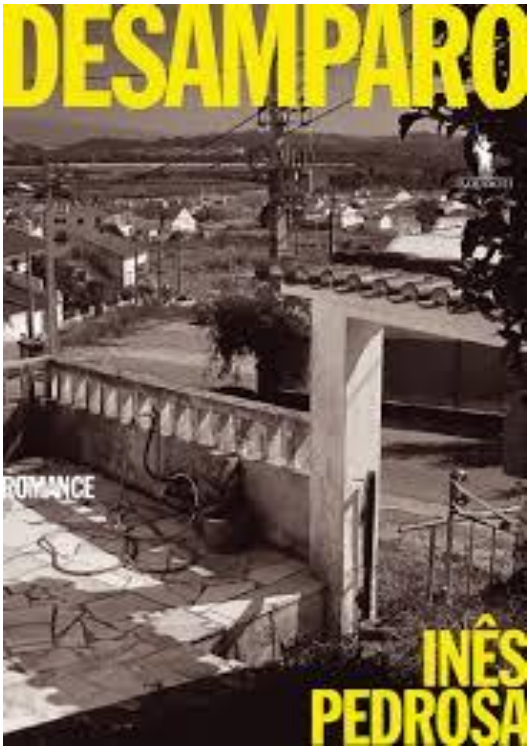
Anexo E – Salazar contempla o mar junto ao muro em São João do Estoril
Fonte: Visão história (2008) **Autor:** Eduardo Gageiro

III – Capas das edições brasileiras dos romances de Inês Pedrosa



Anexo F – A eternidade e o desejo (2008a)
Autor: Andrea Vilela de Almeida

Anexo G – **Dentro de ti ver o mar** (2013)
Autor: Raul Fernandes



Anexo H – **Desamparo** (2015a)
Autores: Gilson Lopes e Jorge Colombo