

A MEMÓRIA COMO LUGAR DE DOR EM VISTA CHINESA DE TATIANA SALEM LEVY E N'O PLANTADOR DE ABÓBORAS DE LUÍS CARDOSO

Pedro Dalte¹

Resumo: O presente exercício intenta colocar em diálogo dois autores do universo lusógrafo, Tatiana S. Levy e Luís Cardoso, assim como as suas mais recentes produções romanescas: *Vista Chinesa* e *O plantador de abóboras*. As temáticas e a proximidade cronológica do ano de edição permitem perceber uma crescente preocupação, de feição mais global, pela condição feminina. Neste sentido, assume-se como pertinente a leitura de ambas as obras destacando, como chave de leitura central, o estudo de mulheres que sofrem, em diferentes latitudes, episódios violentos e fraturantes: violações, confrontos físicos e psicológicos, crises identitárias e silenciamentos. Como metodologia, apresenta-se, numa fase inicial os dois livros e seus autores, contextualizando a produção. Num segundo momento, procede-se à análise literária salientando o resgate da memória e a escrita do Eu como possibilidade de metanoia. Por fim, estabelece-se uma linha comparativa temática e explícita entre os dois autores. É de crer que o exercício se revele relevante na produção de conhecimento sobre literaturas e culturas em língua portuguesa e, muito particularmente, se mostre útil no estudo de textos que dão a conhecer um olhar interno para o universo feminino em situações fraturantes.

Palavras-Chave: Literaturas em português; Mulher; Memória, Tatiana Salem Levy; Luís Cardoso.

Abstract: The present exercise intends to put in dialogue two authors from the Lusographer universe, Tatiana S. Levy and Luís Cardoso, as well as their most recent novel productions: *Vista Chinesa* and *O plantador de abóboras*. The themes and the chronological proximity of the year of publication allow us to perceive a growing concern, of a more global nature, about the female condition. Both works emphasize, as a central reading key, the study of women who suffer violent and fracturing episodes at different latitudes, such as rape, physical and psychological confrontations, identity crises, and

¹ Universidade Politécnica de Macau

silencing. As a methodology, it presents, in an initial phase, the two books and their authors, contextualizing the production. In a second moment, a literary analysis is carried out, emphasizing the rescue of memory and the writing of the Self as a possibility of metanoia. Finally, a thematic and explicitly comparative discussion between the two is drawn. It is believed that the exercise will prove to be relevant in the production of knowledge about literatures and cultures in the Portuguese language. In particular, it will prove to be useful in the study of texts that reveal an internal look at the female universe in fractured situations.

Keywords: Literature in Portuguese; Women; Memory; Tatiana Salem Levy; Luis Cardoso.

Introdução

O romancista timorense Luís Cardoso de Noronha nasce em Cailaco, no interior de Timor-Leste. O turbilhão político decorrente da Revolução de Abril de 74 favorece a saída do romancista timorense para Portugal.

Em Portugal, inicia a carreira literária com a publicação de *Crónica de uma travessia – a época do ai-dik funam* (1997). A este título, sucedem-se outros: *Olhos de coruja, olhos de gato bravo* (2001); *A última morte do coronel Santiago* (2003) e *Requiem para o navegador solitário* (2007). Após um breve período sem editar novos livros surge, em 2013 e pela Sextante Editora, *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*. Quatro anos mais tarde, o público leitor recebeu, pela ação da mesma editora, *Para onde vão os gatos quando morrem?* (2017). Em novembro de 2020, pela chancela da Abysmo, chega a obra *O plantador de abóboras* (2020).

Tatiana Salem Levy nasce, em Lisboa, em 1979. É escritora, ensaísta e investigadora na Universidade Nova de Lisboa. Com o seu romance *A chave de casa*, traduzido para diversas línguas, recebeu o Prémio São Paulo de Literatura como autora estreante, em 2008. Publicou os romances *Dois rios* (2011), *Paraíso* (2014) e *O mundo não vai acabar* (2017). Em 2012, Tatiana foi selecionada como um dos vinte melhores jovens escritores pela revista literária *Granta* e que inclui o seu conto: *O rio sua*. O mais recente livro intitula-se *Vista Chinesa* e é trazido pelo labor da editora Elsinore, em 2021.

Nos mais recentes trabalhos dos romancistas em apreço, são exibidas duas figuras femininas que lidam com experiências biográficas muito próprias e fraturantes: a violação e a ocupação militar e cultural da pátria. Tatiana Salem Levy, em *Vista Chinesa*, traz o

drama do estupro e a narrativa de Luís Cardoso fornece, ao leitor, uma perspectiva e um relato femininos sobre a história sofrida do país timorense. O presente exercício intenta pôr em diálogo dois distantes espaços da lusografia, Timor e Brasil, procurando-se uma análise transversal e aproximativa à produção romanesca mais recente dos autores destacados e que dê conta da experiência feminina em episódios marcantes e silenciados: violação, confronto, crise identitária e esquecimento.

A memória como chave de leitura

A distorção da memória em *Vista Chinesa*

Tatiana Salem Levy apresenta, em *Vista Chinesa*, a personagem Júlia, uma mulher brasileira, arquiteta e bem-sucedida. Ela garante, para a sua empresa, um importante projeto urbanístico: a concretização de um campo de golfe, no Rio de Janeiro - a cidade que sediaria a Copa do Mundo em dois mil e catorze e, dois anos depois, se tornaria a capital olímpica. A diegese encena, no *incipit*, um período de contentamento individual e coletivo: “Nada apontava para um desastre, nem na cidade, capa de todos os jornais e revistas, nem na minha vida. Não tinha como dar errado” (Levy, 2021, p. 14).

No entanto, a capa da felicidade e da euforia é rasgada pela violação da personagem que ocorre, literariamente, em dois planos: primeiramente no do universo da experiência e, com maior frequência, no domínio da memória. A primeira dimensão tem que ver com o aspeto factual, com a consumação do ato e que ocorre num espaço-tempo delimitado e circunscrito. À primeira esfera, o leitor nunca acederá senão por inferência, pois o relato diegético evidencia um pendor memorialista pós-violação. Em todo o caso, é possível a leitura de episódios marcantes e que são próximos da baliza temporal do estupro: a chegada de Júlia, dorida, vergada e ausente de si, ao condomínio onde reside (p. 20); a carência de banho, de limpeza e de busca da pureza roubada (p. 21); a necessidade de exame médico (pp. 22-23) e o primeiro contacto com a família e o namorado Michel (pp. 23-25).

É, com efeito, no segundo plano que se inserem as experiências partilhadas pela narradora. Efetivamente, o labirinto da memória de Júlia reentra em ebulição porque é ativado por uma prática de exteriorização: a escrita de uma carta aos filhos na qual Júlia se propõe a escrever o seu drama pessoal. Neste sentido, a personagem contraria o trauma silencioso que a cobre e que se caracteriza pelo que Gagnebin escreve: “o “trauma” é a ferida aberta na alma ou no corpo por acontecimentos violentos recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular linguisticamente, pelo

sujeito” (Gagnebin, 2002, p. 127). O exercício de rememoração, embora violento porque recupera elementos recalcados e dolorosos da memória para um patamar de consciência no qual a personagem terá que se confrontar com eles, permitirá a Júlia iniciar um ciclo de empoderamento pessoal que lhe logra lidar com o experienciado (Levine, 2015)². Dito de outra forma, há uma primeira rutura com o ascendente que o trauma exerce sobre Júlia graças à força da narração, da partilha, do lançar luz sobre o lado obscuro e recôndito da memória.

Conforme se disse, este quadro é penoso e há, nesta primeira moldura, um adensamento da psique da personagem e que é visível no confronto interno com o que efetivamente ocorreu. Neste momento, a verbalização surge mais abrutalhada e revoltada: “Eu fui estuprada. A mãe de vocês foi estuprada. Eu, a mãe de vocês, fui estuprada. Foi. Fui. Estuprada. Estuprada. Es-tu-pra-da” (Levy, 2021, p. 18).

Após o início voluntário do relato, a personagem começa a rememorar e a partilhar os episódios biográficos. Curiosamente, no início, existe uma cosmovisão que dá conta de um certo patriarcado e de um machismo instalado quando a personagem refere: “não suportaria que alguém me dissesse, em tom de reprimenda, também, né, o que você foi fazer na Vista Chinesa numa terça-feira à tarde, você não tem senso de perigo, não sabe como é o Rio de Janeiro, você acha que vive em Tóquio ou em Estocolmo, o olhar inquisitório me dizendo que, no fundo, a culpa era minha” (Levy, 2021, p. 24). Este tipo de comportamento abeira-se do que Ortolan (2017) entende por *slut shaming* e que diz respeito à prática de criticar, censurar, insultar ou culpar a vítima de um crime sexual. Tal ocorre sempre que se entenda que é a mulher quem exhibe um comportamento provocante ou desajustado ao esperado para o seu gênero.

É, ainda, nesta primeira fase da construção narrativa que são iniciados os trâmites médicos e legais. Posteriormente, a diegese centra-se na procura de um culpado e tornam-se mais recorrentes as memórias associadas à violação. Na mente de Júlia, as lembranças surgem-lhe em variados tempos e lugares: “No início, era só o cheiro. O cheiro dele, o cheiro da jaca, um cheiro que sinto até hoje, nos lugares mais inusitados, em férias no México, tomando margarita em frente ao mar, de repente ele aparece, o mesmo cheiro que senti caminhando na mata” (Levy, 2021, p. 48).

² No âmbito terapêutico, Levine (2015, pp. 168-169) entende ser crucial que o terapeuta assegure a estabilização do paciente após a emergência da memória traumática. Esta estabilização permitirá que o paciente encontre estratégias corretivas que a sua memória procedimental irá evocar em nova situação de crise. No caso de Júlia, a escrita irá reavivar e tornar mais comum a emergência de memórias associadas à violação.

Nem todas as memórias são involuntárias. Aliás, o esforço de lembrar é, no caso de Júlia, mais abeirado do que Ricoeur entende por “anamnesis”. Ricoeur (2000, p. 4) distingue entre a memória passiva (n \grave{m} ene) que prescindem do esforço do sujeito e “anamnesis” que requer uma busca ativa pela lembrança que é recuperada ao passado. No entanto, o labor pela recuperação da memória traz a Júlia uma nova dificuldade. O *ser de papel* terá que lidar com a autenticidade e com a fiabilidade da sua própria memória.

Em vários momentos, Júlia hesita na caracterização e na definição do violador, seja em relação à face, à voz, aos objetos ou mesmo à linha temporal: “à medida que eu ia narrando, o tempo ia se embaralhando, como se eu não soubesse a ordem dos acontecimentos, em que instante ele havia me obrigado a chupar seu pau, se antes ou depois de me dar um soco ou da minha tentativa de fuga. Gaguejei, hesitei, e então [a inspetora] me disse que um depoimento deve ser feito logo após o crime. Quanto mais o tempo passa, mais a memória se confunde” (Levy, 2021, p. 31).

O recorte evidencia, simultaneamente, traços de esquecimento e de distorção. O primeiro relaciona-se com a falta de informação relativamente a uma experiência vivida. O segundo é acompanhado de uma forte e sincera sensação de que o recordado de um acontecimento pode ser incompleto, mas não inexato ou completamente falso (Fernández & Díez, 2001, p. 161). Roediger e McDermott (2000) identificam vários fatores que contribuem para a produção de memórias falsas: associação, interferência, imaginação, processo de recuperação e adivinhação, influência social e ainda diferenças individuais. Ou seja, o contexto do interrogatório, a presença de variada e fragmentada informação e, também, a pressão pela necessidade de encontrarem um culpado concorrem para a criação de memórias inexatas ou que dão, à personagem, a sensação de que a memória não é fidedigna. Levine, a respeito do estudo da memória em situações traumáticas, redige o seguinte:

the client is likely to grab onto these leading suggestions, have a confabulated “flashback” (evoking an even greater flood of emotions), and then register this rendering as certain or factual. Since we have a reduced capacity to stand back, observe, and evaluate when experiencing intense emotions, we are easily swept away into potentially false attributions. We then become more and more certain that these things have actually happened to us, sometimes even regardless of their improbability (Levine, 2015, p. 154).

A própria personagem tem noção da distorção do traço mnésico: “é difícil descrever um rosto. Isso vale até para um rosto íntimo que a gente não vê há certo tempo. O da

minha avó, por exemplo, eu sou capaz de recompor apenas com uma fotografia. Às vezes me pergunto, insegura: como era mesmo a minha avó? A imagem de um rosto difuso surge e vai ganhando contorno, mas quando tento focar numa parte isolada, nos seus olhos, no seu nariz, não consigo, é como se as partes só existissem juntas, uma coisa só” (Levy, 2021, p. 17).

É, neste momento, oportuno destacar um outro aspecto que afeta seriamente a exatidão da memória: a ausência de intencionalidade cooperativa. Repare-se que o ato de violação imbrica-se com o conceito de rastro conforme Gagnebin (2002) o apresenta. Escreve a autora o seguinte:

O rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com a intenção de transmissão ou de significação. (...) Rigorosamente falando, rastros não são criados – como o são outros signos culturais e linguísticos –, mas, sim, deixados ou esquecidos (Gagnebin, 2002, pp. 129-130).

Sob este prisma, a violação é ausente de construção e assume-se meramente como fenómeno de destruição e de esvaziamento que apenas deixa o rastro. E o rastro apenas admite a interpretação a quem o segue. Quem o deixa é relegado do exercício interpretativo. Note-se que o crime sexual perpetrado se distancia, assim, de outros comportamentos que prevêem uma cooperação entre atores. É legítimo assumir que os atos de cooperação, mais abeirados de uma carga emocional positiva, querem ser lembrados pelos sujeitos. Em oposição, as ações passivas de serem tidas como traumáticas querem ser esquecidas pela vítima.

Com efeito, para Júlia, toda a ação é verdadeiramente fraturante e afigura-se-lhe como uma cicatriz, como uma marca no vidro que o deixa estilhaçado e imperfeito: “quanto mais ela me abraçava mais certeza eu tinha de que nunca teria aquela filha de volta. Não do jeito que eu era. Um pedaço de mim, um pedaço grande de mim havia ficado na mata, perdido, esfacelado, restos de carne, comida de animais” (Levy, 2021, p. 50). Infelizmente para Júlia, o ocorrido impede-lhe o bem-estar no presente e obscurantiza o futuro:

Comecei a chorar. Aquele corpo saudável que subia a Vista Chinesa de *legging* e camiseta, que fazia seis quilômetros em quarenta minutos, tinha se convertido num corpo machucado, frágil, cheio de marcas. Foi então que parei de pensar que estava viva e passei a me perguntar como seria viver

depois daquilo, como eu iria trabalhar, comer, tomar banho, era óbvio que nunca mais ia conseguir dormir, nem beijar o Michel, nem transar com o Michel, e os filhos que eu queria tanto, como eu ia fazer, eu estava viva, mas ainda não sabia se a vida seria possível (Levy, 2021, p. 19).

A violência traumática das ações clama por uma forma de resolução de modo que o evento deixe de afetar, pelo menos tão negativamente, a vida do sujeito. Importa reter que a intenção de sanar não pertence exclusivamente à vítima, mas a todos os que são arrastados para uma espiral negativa de sentimentos. Este facto, estabelece uma verdadeira alegoria que é transversal à sociedade: a imagem de um povo, com força reduzida, a tentar reparar algo que é maior do que ele.

De facto, o irmão quer apanhar o violador: “meu irmão só berrava, eu vou pegar esse filho da puta, eu vou destroçar esse filho da puta, ele vai pagar pelo que fez” (Levy, 2021, p. 23); o polícia entende que a lei de papel não é suficiente: “O policial entendia que o Michel tinha o direito de acertar contas com o homem que tirara a pureza do corpo da sua mulher. Coisa de homem para homem. O Michel poderia fazer o que quisesse com ele, socos na cara, arrancar-lhe os dentes, dar chutes no saco” (Levy, 2021, pp. 46-47); a inspetora, a dada altura, só quer apanhar um bandido, seja ele o verdadeiro culpado ou não, e encerrar o caso. E, no entanto, todos parecem ignorar o duplo sofrimento silencioso: o Rio de Janeiro e a vida interior de Júlia desmoronaram.

Entender este aspeto permite compreender o fecho do romance. No caso do primeiro, o Rio de Janeiro é uma cidade que apenas sofreu uma operação cosmética que camuflou os problemas reais. A própria constata: “é evidente que nada funciona, o zelo não funciona, o excesso de realismo deixa tudo irreal, só eu para aceitar ir adiante nessa investigação, estamos no Rio de Janeiro, Brasil, não estamos num filme hollywoodiano, aqui só há pontas soltas, arestas, é tudo tão escumbalhado que não funciona, não tem mesmo como funcionar” (Levy, 2021, p. 38).

No caso de Júlia, o cortejo da sua dor interior nunca é verdadeiramente entendido pela sociedade. Como a própria assumirá, nenhuma operação de fachada lhe iria permitir restituir a sua paz interior. Assim, na impossibilidade de capturar o verdadeiro culpado e ciente de que arrastar o processo apenas lhe traria um mal-estar continuado, a personagem decide retirar a queixa: “Só quero estar livre para concluir a minha travessia, eu disse a Diana. O luto do pedaço de mim que se perdeu. Ela me ouviu, concordou, era o melhor que eu poderia fazer. Aquelas idas à delegacia, os telefonemas, a ansiedade gerada de cada vez que eu ia reconhecer alguém não me permitiam seguir adiante” (Levy, 2021, p. 109).

Memória individual e coletiva n’O *Plantador de abóboras*

A obra *O plantador de abóboras* põe em cena uma mulher que agrega as funções de narradora e de personagem. A mulher inominada apresenta o seu “labirinto da memória” e vasculha a arquitetura do próprio cérebro. Neste jogo, a casa transforma-se em metáfora da lembrança: “Planto-me nesta cadeira de lona (...). Como é bom ter uma varanda virada do avesso. Como é bom ter uma varanda virada para dentro de mim. Olho os corredores extensos que me atravessam o corpo por inteiro, de uma ponta à outra. Vejo a sala iluminada que está na minha cabeça” (Cardoso, 2020, p. 15).

A narração memorialista desta personagem feminina é ininterrupta e abeira-se das características do relato oral timorense e da figura do *lian-na’in*. Estes homens, “donos da palavra”, são também os senhores da memória, capazes de trazer informação sobre eventos volvidos e distantes. Eles são conhecedores da história, das tradições e das biografias. Atualmente, são tidos como mediadores de conflitos e como bibliotecas vivas³.

A explanação desta voz feminina entrecruza a experiência biográfica da personagem e a dos seus antepassados, imbricando três gerações distintas e a história mais recente de Timor que perpassa um século de conflitos: o domínio português, a invasão japonesa e a ocupação indonésia. A construção diegética evidencia traços de polifonia e de palimpsesto. Efetivamente, a obra interliga-se com romances anteriores de Cardoso e todas as narrativas prévias são revisitadas, postas em evidência, entretecidas, continuadas, explicadas ou reescritas salientando-se e explicitando-se os aspetos comuns da experiência timorense e da própria cosmogonia nativa⁴. De facto, conforme analisou Ramos:

São múltiplas as viagens (em vários sentidos, literais e simbólicas) que as personagens fazem. (...) Nas viagens, algumas aludidas nos romances, é ainda possível cruzar tempos históricos muito diferentes, por isso elas realizam-se ou projetam-se (através da memória ou do desejo) no espaço e no tempo. Por vezes, fundem-se, confundem-se, interpenetram-se. Há cinco séculos é ontem, há cinquenta anos também. É, por isso, possível falar da chegada dos colonos portugueses, da circum-navegação de Fernão de Magalhães, da invasão japonesa, da viagem do navegador solitário, da do Arbiru, do Lusitânia Expresso numa única história. A condição do viajante, pela diáspora, pelo exílio, pela fuga para engrossar as hostes da resistência,

³ Xanana Gusmão (2004, p. 215) refere-se-lhes como homens das leis e do sagrado (lúlik).

⁴ A estratégia narrativa não é inaugural. A intertextualidade e a metaficção entre as obras cardosianas é passível de ser notada pelo leitor através da partilha de personagens entre romances ou, também, por meio da metaficção. Por exemplo, o final d’*A última morte do coronel Santiago* explica o clímax d’*Olhos de Coruja olhos de Gato Bravo* (d’Alte, 2014, p. 60).

é familiar ao timorense, uma espécie de povo caminhante, peregrino, pela sua própria História (Ramos, 2018, p. 12).

Outro aspeto digno de menção é o ambiente cénico que abriga o sofrimento. A narradora é apresentada numa morosa situação de espera e com um discurso marcadamente disfórico no qual o leitor fica com a sensação de que algo ou alguém de extrema importância lhe falhou ou faltou. De vestido de noiva branco e ensanguentado, a mulher aguarda pelo “plantador de abóboras” que lhe restituirá a paz porque lhe permitirá o confronto, o questionamento e a eventual resposta.

O *mise-en-scène*, conforme se desenha, recupera o tema do *regresso* que é comum nas narrativas orais autóctones. Traube (2007), Hicks (1988) e Engelenhoven (2011) sublinham, nas narrativas timorenses, o regresso do protagonista que traz consigo fortuna ou conhecimento. Os autores referem-se a um relato difundido nas culturas tétum e mambai e que narra a existência de dois irmãos que viviam com grandes privações. O irmão mais novo parte para obter, além-mar, os recursos ou os conhecimentos para resolver os problemas que afligem a família e a sua terra. No término da tarefa, o irmão mais novo regressa de barco com as ferramentas e o conhecimento necessário para solucionar as agruras da ilha.

Efetivamente, as narrativas de Cardoso dialogam com este relato nativo. Tanto a narradora d’*O plantador de abóboras* como a avó Aurora, personagem anciã d’*O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*, partilham de destino similar: a espera indefinida pelo retorno do seu homem ausentado e que lhes devolverá o equilíbrio. Este aspeto é referido por d’Alte (2014) e relaciona-se com a cosmogonia nativa que prevê o fecho completo de ciclos, a ideia de um movimento cíclico, de um *eterno regresso* (Durand, 2002, p. 283). Qualquer impossibilidade do fecho de ciclo resulta numa rutura com a ancestralidade e com a cosmovisão nativa.

Dois aspetos, porém, demarcam significativamente estas duas figuras. O primeiro é o anonimato. Ao destituir a personagem d’*O plantador de abóboras* de uma referência onomástica, permite-se a interpretação de que a instância narradora é o próprio país, tantas vezes negado de identidade, silenciado, sem um governo timorense autóctone. O solilóquio é, ao jeito da metaficção cardosiana, a revisão crítica do passado e a denúncia de séculos de usurpação (d’Alte, 2021). Aliás, no romance *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação* pode ler-se, em jeito de *carnaval literário*, um alerta para a manipulação da verdade quando se refere o seguinte: “Entre Bali e Balibó, mais do que uma sílaba que separa os nomes das localidades, medeia uma distância que diferencia a verdade da

mentira que transformou aquela meia ilha numa casa de horrores” (Cardoso, 2013, p. 95).⁵ Ou, num outro momento, o caso do navio *Arbiru* que revisita a historiografia vigente e sugere não se ter tratado de um acidente ou de um mero desaparecimento, mas, antes, de uma tentativa de encobrimento de uma situação maior. Resta como algo de estranho o completo desaparecimento do navio e da sua carga (Cardoso, 2013, pp. 87-88).

Conforme refere Caragea (2010), o revisionismo histórico, praticado pela literatura, tem duplo objetivo: questionar as versões tradicionais da identidade coletiva e ao mesmo tempo tornar semióforos os espaços brancos do passado ignorados, até aí, pelo discurso oficial.

Esta forma de reflexão permite, no mais recente romance, visitar o último século de submissão do país. Simbolicamente, surge uma frase repetida como refrão musical e que demonstra o afirmado: “Café, sim, deu muito dinheiro. Aos *malae*, aos china, aos bapak e aos *liurai*. Também ao meu pai, o autoproclamado comendador da República de Manu-mutin” (Cardoso, 2020, p. 21). A censura em apreço porta uma extensa e simbólica crítica. Numa leitura inferencial mais imediata, percebe-se que sempre faltou com que o café “desse dinheiro” ao timorense comum, pois sua venda foi sempre controlada por estrangeiros. Numa leitura mais profunda, o leitor compreenderá que, entretanto, a fonte de riqueza foi substituída:

sentada nesta varanda, a vê-los partir com latas vazias para as encherem com *mina-rai* ou petróleo no *au-kadoras*, a torneira prometida pelo irmão extraordinário. Foram-se embora, uns atrás de outros. Foi-lhes dito que podiam ficar ricos de um momento para o outro. Não precisavam de limpar as matas para que as árvores de café frutificassem. Bastava apinharem-se junto do *au-kadoras* para encherem as latas vazias (Cardoso, 2020, p. 17).

Relativamente à carga simbólica, esta evidencia-se na desnecessidade de trabalho manual e na deslocação alegórica da fonte de riqueza para fora do limite terrestre timorense e, com ela a obliteração de um símbolo de resistência nacional: o Ramelau. Senão leia-se a *vox* narrativa que critica:

⁵ Bali é uma das muitas ilhas da Indonésia e caracteriza-se pela forte afluência turística. Balibó é uma cidade fronteiriça de Timor-Leste. Em Balibó, foram assassinados cinco jornalistas australianos, pelas forças indonésias, a 16 de outubro de 1975. O acontecimento é revisitado no filme *Balibo*, dirigido por Robert Connoly. É de crer que a crítica de Cardoso se refira à manipulação indonésia da *Declaração de Balibó*. Aquando da proclamação unilateral da independência de Timor-Leste pela FRETILIN, os restantes partidos democráticos terão reagido e assinado a *Declaração de Balibó* onde se assumiu a integração de Timor-Leste na Indonésia. Contudo, sabe-se que o documento foi coligido pelos serviços de inteligência indonésios e foi assinado em Bali.

Xavier do Amaral nada ouvia por causa da canção *Foho Ramelau*. Uma canção arrebatadora que o fez entrar em êxtase e tivesse pedido ao povo para que fizesse fé que era mesmo na montanha sagrada do Ramelau que os antepassados haviam depositado a fortuna do país. Se ao menos tivesse escutado Sancho Pança e dissesse fundo do mar teria acertado em cheio (Cardoso, 2020, p. 157).

A referência *Foho Ramelau* evoca a coletânea *Enterrem o meu coração no Ramelau* e, muito especificamente, o poema de Borja da Costa, poeta assassinado durante a invasão e ocupação indonésias. O poema *Foho Ramelau* viria a tornar-se um hino da resistência timorense. Ainda sobre este ponto, o monte Ramelau, Tata-Mai-Lau é, segundo as crenças animistas, o lugar para onde viajam todas as almas timorenses, representando a ancestralidade de todo o país e a *metempsicose*⁶.

O segundo aspeto que distingue as personagens tem que ver com uma dissociação do folclore do retorno – evidência que se dará no término do romance – e uma emancipação feminina do homem.

De facto, a narradora d’*O plantador de abóboras* é a única personagem que funciona como destino, como ponto de chegada. Ela aguarda, na extremidade do novelo narrativo, o regresso de quem lhe deve justificações. Enquanto espera, vai percorrendo, fio a fio, a sua “história-pátria”, tão repleta de mestiçagens. O pai adotivo foi um escuro landim, moçambicano de dentes brancos e inusitadas gargalhadas, apaixonado por sua avó, uma timorense que deveria vingar o suposto mal que ele fez a outros familiares timorenses, matando-o – situação que dialoga com o rescaldo da Revolta de Manufahi (1911-1912) e com o título de Cardoso “*Olhos de coruja Olhos de gato bravo*”⁷. Por seu turno, a mãe ver-se-

⁶ Em relação à morte, na cultura timorense não existe uma ideia definitiva sobre o que acontece à alma. No entanto, a metempsicose é uma crença relativamente generalizada: o espírito habitará o alto das montanhas ou vaguará noutros corpos. Mais curioso, é o facto de alguns povos de Timor considerarem que estão hoje vivos porque ressuscitaram. Lê-se, nesta crença, a ideia de reencarnação. Por sua vez, esta mundividência liga-se com a conceção cíclica dos processos que compõem o mundo e, portanto, recuperam a ideia do eterno retorno à terra (Rosa Mendes, 2004).

⁷ Neste título, Beatriz deve concretizar uma vingança timorense, selando o destino do marido português. No caso d’*O plantador de abóboras*, a avó da narradora deveria concretizar a morte vermelha, um assassinato violento de modo a vingar os antepassados: “A ela fizeram saber que devia cumprir a tradição de vingar os seus mortos. Ninguém podia renegar os seus antepassados, ausentes, mas cientes das suas importâncias e das suas imposições. Que se lembrasse de que se não lhes satisfizesse as exigências e não lograsse pagar-lhes tributos ou doações em dinheiro, *belas* ou *mutisala*, havia de sofrer represálias ou ser afastada do círculo íntimo de proteção. Deixavam-na ao abandono e entregue à sua própria sorte. Nunca se sabe o que pode

ia envolvida com diferentes soldados portugueses. Um deles, o pai da narradora. A diegese evoca, aqui, os tempos que antecedem a Guerra do Pacífico (década de 30).

Mais adiante, a narradora revela ter sido criada, em parte, pela tia que seria morta pelas Colunas Negras - tropas de fuzilamento nipónicas que invadiram Timor, em 1942. O mesmo cenário negro, de violência masculina sobre a mulher, é descrito quando da invasão indonésia. A mulher, interrogada pelo militar da ilha oriental, engrena no seguinte diálogo: “O major sorriu e perguntou-me se foi o pavão quem deixou a pomba depenada. Respondi que eram os lagartos *komodo* que estavam a depenar Timor, pena a pena. Riram com o que ouviram. Quando acabaram de rir, caíram todos em simultâneo sobre mim até me deixarem de rastos e estendida no chão. Cada um serviu-se do meu corpo como podia” (Cardoso, 2020, p. 171).

O discurso narrativo torna visível um sofrimento silenciado e põe a descoberto o drama da mulher, especialmente em tempos de desordem. Teresa Cunha, a respeito da experiência feminina e timorense do conflito, aborda o tema do desmoronamento familiar: “a família, fundado sob a autoridade e a proteção do “pai”, deixa de estar constituída “normalmente”. É na ausência dos “homens-macho” da casa que outros “homens-macho” se permitem entrar, agredir e abusar das mulheres” (Cunha, 2006, p. 49). Teresa Cunha destaca, ainda, a diferença entre géneros no saldo de conflitos:

Após o conflito bélico, as mulheres, que foram combatentes, as que foram violadas ou escravas sexuais, as que tiveram filhas e filhos do inimigo e as que ficaram viúvas, são dificilmente reconhecidas e inseridas na sociedade que emerge. As categorias válidas para o quadro patriarcal dominante são as de virgem, esposa, filha e mãe; estas outras condições sociais, decorrentes da guerra, fazem as mulheres encararem outros ostracismos e um acesso diminuído aos recursos por criação de novas invisibilidades (Cunha, 2006, p. 49).

O quadro narrativo dialoga com o trecho teórico acima transcrito. A afirmação é possível pois, quando a personagem reencontra o seu “plantador de abóboras”, confronta-o, exibindo, explicitamente, o teorizado por Cunha no recorte anterior:

Aconteceu tanta coisa nas nossas vidas durante mais de duas décadas que já não sabemos se ainda continuam intactos os nossos sonhos de que um dia havemos de subir ao altar de mãos dadas e eu vestida de branco. Não faças essa careta. Não me mostres essa máscara de desagrado no teu rosto.

acontecer a uma pessoa quando se está por sua própria conta. Fica à mercê de qualquer um” (Cardoso, 2020, p. 35-36).

Não me rejeites como se fosse a pecadora. (...) Não me culpes de ter deitado fora o meu vestido branco de noiva. Deitei fora aquilo que havia reservado para ti, a minha pureza. Dei-a a outro (Cardoso, 2020, p. 174).

Após todo o processo de revisitação e de questionamento histórico, resta-lhe a clarividência disfórica de que, para evitar mais dor e sofrimento, é necessário fazer diferente de todos os outros seres que passaram, em trânsito, pela ilha. Simbolicamente, plantar em vez de retirar: “Comeremos do fruto de plantas de cujas sementes havemos de colocar na terra. Havemos de merecer este país de acordo com o que sonharam e fizeram os homens que por ele deram as suas vidas” (Cardoso, 2020, p. 180).

O término do romance efetiva o esplendoroso hino à força feminina que jamais perde a voz, jamais cede o direito de relato a outra figura e impede que a sua versão dos eventos seja dita por outrem. Mais, ao invés de esperar pelo “irmão mais novo”, pela solução trazida por outrem, por um homem, a personagem lambe as suas próprias feridas e num remate realista finaliza em crescente clamor por autonomia, reterritorializando-se: “Se temos futuro em Manu-mutin? Não creio, Sancho Pança! Lembro-te que Manu-mutin não existe. Nunca existiu. Fui eu que o sonhei. Em boa hora trouxeste de volta o livro de Miguel de Cervantes para que te devolva o teu lugar na história, de onde nunca havias de ter saído para me vires dizer que gostavas de plantar abóboras” (Cardoso, 2020, p. 180).

Por fim, desvincula-se do “Plantador de abóboras”, do homem, ao clamar: “tenho as mãos livres e limpas para fazer o que me apetecer. Vou plantar rosas. Apetece-me o cheiro das rosas logo pela manhã. Quando tenho fome como rosas. Tomo um banho de rosas quando me sentir suja. Quando chegar a minha hora cavo um buraco no meio das roseiras e enterro-me lá dentro. Se te consola, seremos iguais na morte” (Cardoso, 2020, pp. 176-177).

A escrita da memória como espaço de dor: uma leitura transversal

As narradoras apresentadas nas duas obras em análise exibem particularidades compositivas que lhes permitem ser entendidas como arquétipos coletivos e representativos de estigmas e de problemas por sanar na cultura de produção.

No romance de Cardoso, é possível ler-se o sentido grego de *katábasis* – uma descida ao inferno na qual as personagens tentam “averiguar o que de pouco claro se lhes afigura na vida terrena, ou para cumprirem qualquer missão de importância, em geral em favor de qualquer pessoa ou comunidade humana” (Fernandes 1993, p. 347; d’Alte, 2021, p. 99). Nesta lógica, a descida espiralada em prol do outro é, pois, metaforizada no rasgar do

labirinto coletivo de silêncios mentirosos e sufocantes que cobrem a personagem e, dir-se-ia, o povo. De certa forma, porque destituída da singularidade do nome, porque intencionalmente anónima, a personagem adquire esta possibilidade de representação coletiva, sendo, ela mesma, o próprio país e as suas mulheres. Segundo o entendimento da figura principal, a redenção é possível pela revisitação da História, pela rememoração do passado coletivo e dos seus momentos cruciais numa reconstrução hiperbólica e psicótica, mas, em todo o caso, exteriorizada.

Relembre-se que este grito vem contrariar um argumento verbalizado, transversalmente, na obra de Cardoso e que tem que ver com uma dimensão patriarcal enraizada: “só os homens justificavam a maternidade” (Cardoso, 2001, p. 10). Daqui decorrem, e se justificam, as mais variadas iniquidades no acesso à saúde, à educação, à alimentação e, tal como metaforizado no romance *O plantador de abóboras*, a constituírem-se parte integrante da memória coletiva e história de Timor.

Também Júlia, em *Vista Chinesa*, exhibe uma capa arquetípica ao denunciar problemas sociais de ampla intensidade. Recorde-se que, no Brasil, é justificado associar o aumento dos crimes violentos contra mulheres às falas machistas e misóginas que são veiculadas nos meios de comunicação e, inclusivamente, pelo ex-presidente Bolsonaro. Pfeifer recupera, precisamente, dados oficiais para consolidar esta posição: “segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, em 2019 houve um aumento de 7,2% de violência contra as mulheres. Estimou-se que, no mesmo ano, foram mortas 3.737 mulheres no país. A Pesquisa Nacional de Saúde (PNS) registrou que 53,3% de mulheres acima de 18 anos sofreram violências sexual em 2019, e 11,6% sofrem abuso sexual de um desconhecido” (Pfeifer, 2022, p. 10). No romance *Vista Chinesa*, o violador assume, precisamente, o direito de esbofetear, de bater com o cinto, de ameaçar e de violar: “Mas há uma coisa que extrapola o acaso: o ódio daquele homem, a violência daquele homem, a permissão que ele se dava para violar o meu corpo” (Levy, 2021, p. 86). O gesto demonstra, pois, uma das formas como os homens absorvem estes discursos sociais e põem a uso as suas masculinidades, convertendo a mulher num objeto no qual depositam a sua virilidade e a sua agressividade. Neste sentido, existe um exercício de poder perpetrado por um canal sexual “aunque la agresión se ejecute por médios sexuales, la finalidad de la misma no es del orden sexual sino del orden del poder” (Segato, 2018, p. 16).

Apesar de fraturantes, devido ao trauma e à sombra de infelicidade que cobrem o tempo presente e influenciam negativamente a *psique* da personagem, há a ideia transversal de que ambas as mulheres devem lidar com as implicações dos acontecimentos vividos para conseguirem um determinado bem-estar emocional. É, pois, pela escrita, pela

verbalização do Eu que as duas figuras se lançam no rompimento do manto silencioso que as cobre:

La décision initiale des écritures du moi exprime le vœu d'une remise en jeu de l'existence, sous l'effet d'une nécessité intime, d'un désaccord entre le sujet e sa vie propre. Un individu, jusque-là satisfait de se laisser aller jour après au fils du temps comme la plupart des hommes ressent la nécessité, à la suite de telle ou telle circonstance intime de marquer un temps d'arrêt, de prendre du recul, et de tenter de regrouper la matière éparpillée de son être personnel. Ce besoin d'un nouveau contact de soi à soi correspond à une intention critique. Le sujet se demande s'il n'a pas perdu son temps, gaspillé sa vie, anxiété ou angoisse suscitant un besoin de récapitulations avec désir latent de justification (Gusdorf, 1991, p. 257).

Sob este prisma, a escrita de Cardoso e a de Levy revelam um cariz programático comum e alinhado com a denúncia social, histórica e cultural onde se verificam, duplamente, traços de um processo de metanoia e de tanatografia (Simas & Marques, 2016, p. 72). Em relação ao primeiro, entende-se a metanoia como uma reconfiguração interna, dolorosa, que no seu término traz benefícios salutarres quanto ao modo de pensar e de agir. Esta rutura processual, voluntária e necessária, é associada a um desfecho positivo para a entidade narradora. O segundo, a tanatografia, tem que ver com uma escrita cuja força centrífuga e temática é a morte, simbólica ou real, e onde se evidencia o sentido da busca por uma identidade estável, tida como impossibilitada para sempre.

Ora, este envolvimento das personagens, no que se pode chamar correção *phantástica do mundo*⁸, tem, forçosamente, que ocorrer num tempo presente ao da enunciação. Se, em termos anímicos, existem implicações afetivas, isto é, existe uma constante revisitação do drama e do sofrimento humanos, como que num *loop* emocional, não menos verdade é que a infixação do discurso num tempo presente evoca a força de um manifesto feminino que, pode muito bem, incitar à luta, independentemente do capital humano e do esforço envolvidos. Neste panorama, a mensagem é inequívoca: a mulher, como figura empoderada e de própria voz, deve denunciar os males do mundo, com vista a uma construção mais feminina do mundo.

⁸ Escreve Ceia, o seguinte: “o real também se representa pelo sonho, pela força magnética do universo, pelo privilégio de podermos corrigir *phantasticamente* o mundo” (Ceia, 2007, p. 39). A ideia é desenvolvida e partilhada por Buescu (2013, p. 10): “O objectivo da arte, da poesia, é, de alguma forma, reparar o que está danificado. Se tudo fosse reparado, a arte estaria acabada - mas isso é impossível”.

Considerações finais

Os romances *Vista chinesa* e *O plantador de abóboras* trazem a cena, conforme se viu, um relato de empoderamento da mulher no sentido em que esta assume uma dupla incumbência: a de protagonista central e a de detentora da voz narrativa. A estes aspetos, aliam-se outras dimensões: o da experiência feminina em situações fraturantes e o resgate da memória.

A convivência de todas estas particularidades torna a leitura destas obras literárias particularmente relevante na medida em que permite, ao leitor, aceder a uma janela interior sobre aquilo que são as experiências femininas no quadro elencado – sobretudo, sabendo que estes fenómenos são, por variadas vezes, silenciados ou ausentes de atenção.

O que é permitido, pela leitura dos romances, é, entre outros aspetos, desassossegar por meio da leitura, da reflexão, de uma viagem a partir de dentro, sobre eventos cruciais que afetam não apenas a mulher, mas toda uma sociedade. Um exercício necessário e que conduz à mudança. Caso contrário, verificar-se-á o que escreve Cardoso: “o passado é um lugar estranho quando se sai dele como se nunca lá tivesse entrado” (Cardoso, 2020, p. 25).

Bibliografia

- Buescu, H. C. (2013). *Experiência do incomum e boa vizinhança – literatura comparada e literatura-mundo*. Porto: Porto Editora.
- Cardoso, L. (2020). *O plantador de abóboras*. Lisboa: Abysmo.
- _____. (2013). *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*. Porto: Sextante Editora.
- _____. (2001). *Olhos de coruja, olhos de gato bravo*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ceia, C. (2007). *A construção do romance – ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*. Coimbra: Almedina.
- Cunha, T. (2006). *Vozes das mulheres de Timor-Leste*. Porto: Ed. Afrontamento.
- d’Alte, P. (2021). A experiência da viagem, da (des)territorialização e do conflito nos romances de Luís Cardoso. *Diacrítica*, 35, 3, 91-107.
- _____. (2021). Viagem e conflito nas personagens de Luís Cardoso. In *Antares: Letras e Humanidades*, 13, 29, 257-271.
- _____. (2014). *Caleidoscópio literário: a representação romanesca em Luís Cardoso*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares. Lisboa: Universidade Aberta.
- Durand, G. (2002). *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: ed. Martins Fontes.
- Engelenhoven, A. (2011). Observações sobre narrações orais em Tutual (Timor-Leste) e no Sudoeste das Molucas (Indonésia). In Silva, K. & Sousa, L. (orgs.). *Ita maun alin... O livro do irmão mais novo: afinidades antropológicas em torno de Timor-Leste*. Lisboa: Ed. Colibri.
- Fernandes, R. M. (1993). Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários. *HVMANITAS*, XLV, 347-359.
- Fernández, A. & Díez, E. (2001). Memoria y distorsión. In Cabalo, A. S. & Beato, M. S. (eds.). *Psicología de la memoria. Ámbitos aplicados*. Madrid: Alianza, 159-170.
- Gagnebin, J. (2002). O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In *Pro-Posições*, 13, 3 (39), 125-133.
- Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. Paris: Ed. Odite Jacob.
- Gusmão, X. (2004). *A construção da nação timorense. Desafios e oportunidades*. Lisboa: Lidel.
- Hicks, D. (1988). Masks and metaphysical truths: intimations from Timor. In *American anthropologist*, 90, 807-817.
- Levine, P. (2015). *Trauma and memory. Brain and body in a search for the living past*. California: North Atlantic Books.
- Levy, T. S. (2021). *Vista chinesa*. Amadora: Elsinore.
- Mendes, P. R. (2004). *Madre-Cacau. Timor*. Lisboa: ACEP.
- Menezes, F. X. (2006). *Encontro de culturas em Timor-Leste*. Díli: Crocodilo Azul.

- Morris, C. (1972). *A traveller's dictionary in Tetun-English and English-Tetun form the land of the sleeping crocodile: East Timor*. Frankston: Baba Dock Books.
- Ortolan, M. (2017). Slut shaming: análise das contingências envolvidas. In XXI Encontro Brasileiro de Psicologia e Medicina Comportamental. Foz do Iguaçu.
- Pfeifer, C. K. (2022). Intervenção no mandato das masculinidades hegemônicas: uma leitura solidária e de denúncia das obras *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, e *Vista Chinesa* (2021), de Tatiana Salem Levy. *Decifrar*, 18, 9, 8-21.
- Ramos, A. M. (2018). Literatura timorense em língua portuguesa: os caminhos da consolidação. *Boletín Galego de Literatura*, 52 (1), 5-20.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil Essais.
- Roediger, H. & McDermott, K. (2000). Distortions of memory. In Tulving, E. & Craick, F. (eds.). *The Oxford handbook of memory*. Oxford: Oxford University Press, 149-162.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Simas, M. & Marques, G. (2016). *Contributos para o estudo da literatura de Macau*. Macau: ICM.
- Traube, E. (2007). Local narratives and the imagination of the nation. In *The Asia Pacific Journal*, 8, 9-25.