

*Parallel play: o jogo remete para a solidão*¹

Paulo Brás

Universidade do Porto

Resumo: Uma leitura de Almeida Faria e Raduan Nassar a partir do conceito de exílio, sublinhando a condição necessária da poesia como testemunho do corpo exilado. É através da reconstrução da memória pela imaginação que se processa a comunicação da experiência traumática do exílio, ainda que fragmentada por essência. Deslocado do seu tempo, como defende Giorgio Agamben, o homem contemporâneo realizar-se-á pelo caráter performativo da linguagem, que se autonomiza como jogo de evasão.

Palavras-chave: exílio, linguagem, evasão

Abstract: A reading on Almeida Faria and Raduan Nassar with a purview to a critical theory of exile, stressing the necessary condition of poetry as the exiled body's testimony. The reconstruction of memory through imagination makes possible the communication of the traumatic experience of exile, though fragmented by nature. Displaced from their time, as Giorgio Agamben argues, modern man will fulfill himself through the performative character of language, which becomes autonomous as evasion game.

Keywords: exile, language, evasion

coração dividido

entre brinquedos e Deus

Friedrich Nietzsche, *Genealogia da moral*

Parallel play: nos anos 30 do séc. XX, Mildred Parten (1932) define diferentes estágios de jogo para crianças em idade pré-escolar, avaliando uma evolução no comportamento infantil (a teoria viria a ser repensada por Piaget). A meio do processo, há uma fase chamada “parallel play” em que as crianças brincam sozinhas umas ao lado das outras, podendo imitar-se e usar os mesmos brinquedos, mas sem nunca se distanciar do seu “egoísmo infantil”. Apesar de o estudo ser anterior à Segunda Guerra Mundial, esta imagem servirá para refletir sobre uma situação de exílio.

Os estudos de exílio têm-se desenvolvido no seio da investigação da literatura comparada. Não que a literatura exílica seja algo de novo, contam-se escritos sobre viagens e o contacto entre culturas diferentes desde os textos mais antigos que se possa pensar (no Ocidente: Homero do lado da mitologia grecolatina, a *Bíblia* do lado da mitologia judaico-cristã). O tema, porém, ganhou relevância no século XX com as Grandes Guerras, o que pôs novamente em destaque o problema de se poder, conseguir ou mesmo precisar de representar uma situação extrema.

O século XX lê-se pelos exílios que engendrou: no início do século, o cinema e as duas Grandes Guerras; em meados do século, a televisão e as ditaduras – hoje, a internet e a crise económica. A figura do exilado, na sua realização mais tradicional, está frequentemente associada à confissão disfórica do êxodo ou exclusão da terra natal. A importância da literatura de testemunho (cruzamento de história e ficção) prende-se, por isso, frequentemente com a construção ou manutenção de uma memória nacional em confronto com a alteridade.

O exílio sobre o qual me debruçarei não é, no entanto, a saída da pátria por motivos socioeconómicos ou políticos – para as obras que abordarei, tal definição literal não seria suficiente. Acima de tudo, na senda da expressão “solidão essencial” de Maurice Blanchot (1973: 9), penso um *exílio essencial* ao ser humano. Exílio aqui não será, portanto, um facto marcante na vida, mas a própria vida (Nancy 1996: 35), o que vai ao encontro da mudança de paradigma do teatro apontada por Jean-Pierre Sarrazac (2002): a passagem do *drame-dans-la-vie* ao *drame-de-la-vie*.²

Se mantivermos presente que, no final da década de 70, Lyotard propôs o final das grandes narrativas, restando delas apenas fragmentos já esvaziados do seu sentido original (é *kitsch*, mas não paradoxal, um crucifixo sobre uma t-shirt estampada com o retrato de Che Guevara), será mais fácil acompanhar esta ideia de que, depois do choque das Grandes Guerras, não é mais possível sofreremos um grande impacto que nos isole,

precisamente porque já “vivemos individualmente os acontecimentos essenciais da nossa sociedade como exilados do interior” (Sarrazac 2002: 41).

No primeiro capítulo do seu livro *Lógica da sensação* sobre a obra de Francis Bacon, Gilles Deleuze começa por salientar o facto de as figuras aparecerem sempre isoladas nos quadros do pintor, vendo o seu espaço delimitado por círculos (como pistas de circo), cubos ou barras, que, ainda que não as constringam à imobilidade, desviam o produto final do seu imediato carácter figurativo-narrativo (2011: 33-4). O pressuposto de que parto é precisamente este: e se não for necessário impor outras limitações ao ser humano do que as que já lhe são intrínsecas, exilado por natureza?

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si, como distintos são dos seres que lhes deram origem. Cada ser é distinto de todos os outros. O seu nascimento, a sua morte, os acontecimentos da sua vida podem apresentar interesse para outros, mas só ao próprio diretamente interessam. (...) Entre um ser e outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade (Bataille 1988: 12).

Para pensar este conceito, usarei o exemplo concreto das poéticas de Almeida Faria e Raduan Nassar, autores da segunda metade do século XX, pertencentes às literaturas portuguesa e brasileira, respetivamente. Talvez não precisasse de criar um conceito para algo que, de alguma forma, já foi sendo tratado por outros – poderia, por exemplo, falar em “exílio existencial” – optei, no entanto, por fugir desta designação para não suscitar comparações definitivas com a corrente existencialista, que não interessa de todo aos autores aqui em estudo.³

A partir de *Rumor branco* (1962) e *A paixão* (1965) de Almeida Faria e de *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978) de Raduan Nassar, os primeiros livros publicados de cada um dos autores, desenvolverei esta ideia de que o ser humano não tem outra forma de viver senão pela “expatriação social”⁴ (Bourdieu 1982: 8); um exílio que, como disse, representa o todo, porém fragmentado: neutro “não por não ter marca, mas por um excesso de marcas, por um indefinido que se abre a todas as possibilidades” (Barrento 2010: 24-5).⁵

É por estas possibilidades de realização da “sensibilidade migratória” (Ouellet 2005: 16) do exílio essencial que começo, e de todas elas a primeira será o nascimento. O primeiro exílio é a expulsão pela mãe no parto, o corte do cordão (que mais tarde se poderá transformar em metáfora de um exílio efetivo, aquando da separação da terra natal).⁶ *Rumor branco* de Almeida Faria começa precisamente com Daniel João ainda

por nascer (1970: 23), a voz intersticial da criança isolada no ventre materno denota já a solidão intrínseca ao ser humano.

Esta forma de exílio está intimamente relacionada com a figura da mãe (também porque a maioria das personagens a referir são masculinas, mas não necessariamente). Em *Um copo de cólera* de Nassar, a figura materna está aparentemente diluída, poderia até dizer-se ausente se não emergisse a revelação final de que o protagonista está longe dela, tendo abandonado a sua casa sem tomar uma mulher como esposa para fundar outra (1998: 60). De resto, como se dirá no ponto seguinte, qualquer contacto mais íntimo com este homem o remete imediatamente para uma visão maternal.

Em *A paixão*, a mãe (nomeada apenas no fim) chama-se Marina, de mar, porque vive presa ao passado (Faria 2008: 188); em *Lavoura arcaica*, é o sofrimento da mãe o argumento de Pedro para levar André para casa (Nassar 1999: 25). Ambos os romances apresentam-nos famílias tradicionais, raízes que pesam sobre os filhos.⁷ No exemplo brasileiro, tudo fica “morbidamente impregnado da palavra do pai” (*idem*: 43) porque o domínio de Iohána asfixia a família com a “violência simbólica” (Bourdieu 2011: 7) da imposição moral de uma união doméstica anacrónica.

Os lugares da família à mesa encenam a separação: no centro, o pai (na outra ponta, estaria o avô); à direita do pai, o filho mais velho e três filhas (praticamente irrelevantes) – a versão; à esquerda do pai, a esposa, André, a filha Ana com quem André mantém uma relação incestuosa e Lula, o filho mais novo que será influenciado pela postura de André – a perversão. “O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe (...) fosse uma anomalia” (Nassar 1999: 156-7).⁸

André autoexila-se no mundo para deixar de se sentir exilado pela casa do pai, onde não sentia ter um lugar à mesa: “adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento” (*idem*: 21). A infância torna-se assim, muito facilmente, um objeto de nostalgia do “parallel play” – todos “os filhos são ilhas isoladas” (Faria 2008: 119). O outro André, o filho mais velho de *A paixão*, questiona por que razão ficou demasiado velho depois de criança (*idem*: 98); Piedade, a cozinheira, lamenta o facto de nunca ter realmente podido ser mulher, muito menos criança (*idem*: 50).⁹

A evasão ou “mise à distance” (Ouellet 2005: 22) através do sonho é, por isso, uma constante (a descontinuidade batailliana não é destruída, mas momentaneamente alienada). A primeira parte de *A paixão* passa-se na manhã de uma sexta-feira santa de Páscoa e várias são as personagens a sonhar (literal e metaforicamente, a pensar no

passado ou a planejar o futuro): Jó sonha que, isolado pelo professor na sala de aula, lê uma revista de viagens, que adivinha “os anos do seu futuro exílio” (Faria 2008: 55); já acordado, ainda que de férias, faz uma composição sobre o Universo (*idem*: 105-6).

Arrancados à infância, os adultos acumulam formas de evasão mais concretas (a religião, a música, a dança, o álcool, as drogas) numa tentativa de alienação de exílios mais reais. Apesar de não ser esse o foco aqui, não posso escapar ao exílio efetivo que não deixa de aparecer nestes livros. *Rumor branco*, provavelmente o mais político dos livros aqui relacionados (não esqueçamos os contextos ditatoriais), fala concretamente de jovens exilados: no momento em que Daniel João está no cárcere, evoca “a revolta esmagada, amigos presos exilados mortos, ele na solidão anoitecida” (Faria 1970: 100).

Também *Um copo de cólera* trata um exílio efetivo na vida adulta, desta feita não por razões políticas, antes motivado pelo “‘exílio’ contemplativo” (Nassar 1998: 49) do ermitão: “me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; (...) me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes” (*idem*: 43); “a margem foi um dia meu tormento, a margem agora é a minha graça” (*idem*: 46).¹⁰

Exílio como distanciamento, *dénouement* – em francês, tanto “desprendimento” como o desfecho da construção dramática. A morte é o derradeiro exílio, provavelmente o que salva de todos os exílios. Em *Rumor branco*, Daniel João acaba por se suicidar porque “a prisão era apenas prelúdio, o exílio era também alguma morte e a morte era a morte mais idónea” (Faria 1970: 103). Como em *Lavoura arcaica*, também em *A paixão* e *Cortes* se morre e, se não posso falar de morte em *Um copo de cólera*, tenta-se pelo menos uma espécie de exorcismo pela linguagem da discussão final.

Parto assim de uma leitura de Almeida Faria e Raduan Nassar com base no conceito de exílio, sublinhando a condição necessária da poesia como testemunho do corpo exilado. É através da reconstrução da memória pela imaginação que se processa a comunicação da experiência traumática do exílio, ainda que fragmentada por essência. Deslocado do seu tempo, como defende Giorgio Agamben (2009: 58-9), o homem contemporâneo realizar-se-á pelo caráter performativo da linguagem, que se autonomiza como jogo de evasão, sendo o erotismo uma dessas formas de realização.

Como afirmaram Gilles Deleuze e Félix Guattari no seu estudo sobre o *rizoma*, “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (2006: 9). A literatura pode ser exílica não apenas por tematizar o exílio, mas também por assumir

uma forma que a isola do seu respetivo sistema literário, aproximando-me assim do conceito de “literatura menor” destes mesmos dois autores: “a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” (Deleuze/Guattari 1977: 25).¹¹

A intertextualidade afigura-se-me um processo essencial nas poéticas de Almeida Faria e Raduan Nassar. Anne-Marie Quint salienta os exemplos de intertextualidade de *Lavoura arcaica* presentes na tese de Maria José Cardoso Lemos (2006: 197), dos quais curiosamente faz parte (a par de Jorge de Lima, Thomas Mann ou Walt Whitman) *A paixão* de Almeida Faria.¹² Não é esta, no entanto, a relação intertextual que pretendo explorar, mas a reescrita do texto bíblico (Antigo e Novo Testamentos) como matriz da literatura exílica.¹³

Rumor branco foi construído ao sabor bíblico, o tratamento de *topoi* religiosos baseia-se sempre, e antes de mais, no reaproveitamento do próprio vocabulário bíblico: enquanto o nascimento do homem no I Fragmento usa citações do Génesis – “ao rés das águas”, “criarei um firmamento” (1970: 23), “uma tarde virá e a manhã e tudo é bom” (*idem*: 24) – a sua morte no VI Fragmento assume o paralelo com a Paixão de Cristo – “só o mestre que morria na cruz, não, na tarimba” (*idem*: 108), “uma lança penetrou-lhe o lado abaixo do braço” (*idem*: 109).

A paixão passa-se, como já ficou claro, numa sexta-feira santa, contendo alusões claras à Páscoa no Egito. Para além disto, quase todos os nomes das personagens pertencem à tradição católica: André, Jó, João Carlos (em *Cortes* já é tratado como JC), Moisés, Piedade, Samuel, Simão, Tiago. Há ainda uma imagem bíblica muito cara a André, a luta de Jacob com o Anjo (Faria 2008: 29) – Anjo da História, a marca na coxa fica para a posteridade como sinal da relação (agónica) com o passado, relação encenada em todas as obras a que aqui aludo.

Lavoura arcaica é assumidamente uma paródia (escrita paralela, “parallel play”) da parábola do filho pródigo: “na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a” (Nassar *apud* Quint 2006: 203). Também este romance reaproveita os nomes bíblicos (Pedro, o apóstolo, irmão de André, filhos de João), mas Raduan Nassar, autor libanês, cruza esta tradição com uma outra, a árabe, notória no ambiente ancestral da família de Iohána e, mesmo em *Um copo de cólera*, na epígrafe “ninguém dirige aquele que Deus extravia”, citação do Alcorão.

No seu ensaio *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben reveste o tipo contemporâneo de mobilidade: o deslocado do seu tempo, “aquele que não coincide

perfeitamente com este (...) e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (2009: 58-9). A forma destes autores assenta na tradição, mas reconstróem-na a cada momento pela subjetividade, assumidamente de costas voltadas a um ambiente realista-naturalista.¹⁴

Rumor branco é construído por fragmentos que nos dão partes de histórias que podem nem estar relacionadas, apesar do protagonista com o mesmo nome.¹⁵ Ao contrário do que acontece noutros livros exílicos, aqui não há uma personagem com vários nomes, mas no mínimo duas com o mesmo nome porque, tentando reconstruir uma vida *una* com os fragmentos que nos são apresentados, os elementos podem não encaixar perfeitamente – o que faz todo o sentido no seio desta identidade *em branco*, não por estar vazia, mas por poder ser atualizada de diferentes formas.

Pela proliferação de vozes, *A paixão* poderia ser o esboço de um texto dramático (Almeida Faria viria a fazer uma adaptação teatral); no entanto, cada personagem está limitada ao seu capítulo: “as personagens entram em cena cada uma por sua vez e encerram-se no casulo de cada capítulo, ignorando aquela que tomará a palavra no capítulo seguinte” (Aurélio 1984: 116) porque, como disse o próprio autor em entrevista a Clara Ferreira Alves, “as pessoas parece que têm uma condenação a estarem isoladas” (Faria 1983).¹⁶

Nesta medida de forças contra o realismo, os autores recorreram, uma vez mais, à potência da língua, fomentando o estranhamento resultante do choque intralinguístico: no caso de Faria, a escrita fonética do V Fragmento de *Rumor branco* (1970: 85-96) e da carta de Estela em *A paixão* (2008: 47-8); o uso do calão na discussão final de *Um copo de cólera* serve como exemplo para Nassar, apesar de formalmente ter mais impacto o facto de cada capítulo ser uma frase (recurso explorado, aliás, por ambos), ocupando a discussão trinta e nove páginas.

A experiência traumática do exílio exige esta reformulação artística (Seligmann-Silva 2003: 384); não sendo possível traduzir fielmente os conceitos, só a imaginação pode colmatar essa lacuna do “objeto como um todo refratado na linguagem” (Barrento 2010: 49).¹⁷ Por isso mesmo a necessidade de uma prosa sob o desvio da metáfora, da ironia, do mito, da parábola. O realismo não é mais tido como verdade absoluta, um livro rigorosamente realista seria ilegível; a partir do momento em que a personalidade se fragmenta, a construção linguística torna-se a via mais “lógica” de representação.

No entanto, da mesma forma que os rituais quotidianos de evasão são também isoladores (o homem em furor religioso, poeticamente inspirado, a dançar, hipnotizado pela música ou a tocar um instrumento no estado Alfa, alcoolizado ou sob o efeito de drogas, assume uma alienação momentânea da descontinuidade, produzindo, no entanto, uma nova forma de exílio: em união com determinado objeto ou o próprio corpo, isola-se do resto), a conclusão mais irónica a que se pode chegar é que, ainda que essencial para reconstruir o exílio, a escrita transforma-se no próprio exílio do escritor.¹⁸

O exílio é, pois, e antes de mais, o lugar de todo aquele que escreve, o verdadeiro “espaço literário” (...) por natureza ambíguo (...) porque, não estando no lugar do corpo (da linguagem, da cultura) nem no lugar do desejo (para além das fronteiras do possível e do dizível), vive dividido entre um e outro definitivamente ausente do lugar que só ele inaugura. Livros há, no entanto, onde essa condição da escrita aparece figurada em outros exílios e onde o desterro do corpo se poderia ler como metáfora do desterro fundamental do texto. Trata-se evidentemente de uma leitura que subverte a hierarquia habitualmente estabelecida entre o que é real e o que é metafórico. De qualquer forma, se de realidade falamos, há que ter em conta que a única que está aqui em causa é a do livro. E neste, onde fica o real e onde fica o metafórico? (Aurélio 1984: 135-6)

Poesia e sonho não podem, portanto, ser arrumados em lados opostos, o primeiro do lado da lógica e da construção e o segundo do lado do inconsciente e da imaginação, mas ambos de um mesmo lado, um terceiro, *neutro* por essência. Se melhor razão não houver, talvez sirva a de que, por muito formalistas que sejamos, nem tudo na literatura é explicável e, como Freud bem mostrou, nem tudo no sonho é inexplicável. De resto, talvez seja benéfico pensar poesia e sonho como Nancy (2003) pensou a relação entre texto e imagem: sendo cada um o horizonte do outro, numa contínua relação dialógica.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio (2009), “O que é o contemporâneo?”, *O que é o contemporâneo?* (tradução de Vinícius Nicastro Honesko), Chapecó, Argos, [2007], pp. 55-73.

AURÉLIO, Diogo Pires (1984), *O próprio dizer: sobre poesia, prosa e outros estados da razão*, Lisboa, Plural/INCM.

BACHELARD, Gaston (1970), “L’immensité intime” e “La dialectique du dehors et du dedans”, *La poétique de l’espace*, Paris, PUF, [1958], pp. 168-207.

BARRENTO, João (2010), *O género inquieto: anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BATAILLE, Georges (1988), *O erotismo* (tradução de João Bénard da Costa), Lisboa, Antígona, [1957].

BLANCHOT, Maurice (1973), “La solitude essentielle”, *L’espace littéraire*, France, Gallimard, [1955], pp. 7-28.

BERARDINELLI, Cleonice (1973), “Rumor branco, um romance de autorrepresentação”, *Colóquio/Letras*, 13, maio, pp. 32-9.

BOURDIEU, Pierre (1982), *Lição sobre a lição* (tradução de António Marcelino Valente), Gaia, Estratégias criativas.

-- (2011), “Sobre o poder simbólico”, *O poder simbólico* (tradução de Fernando Tomaz), Lisboa, Edições 70, pp. 3-12.

DELEUZE, Gilles (2011), *Francis Bacon: lógica da sensação* (tradução de José Miranda Justo), Lisboa, Orfeu Negro, [2002].

--/Pierre-Félix Guattari (1977), “O que é uma literatura menor?”, *Kafka: por uma literatura menor* (tradução de Júlio Castañon Guimarães), Rio de Janeiro, Imago, [1975], pp. 25-42.

-- (2006), *Rizoma* (tradução de Rafael Godinho), Lisboa, Assírio&Alvim, [1976].

FARIA, Almeida (1970), *Rumor branco*, Lisboa, Portugália, [1962].

-- (1983), “A literatura portuguesa sofre de falta de imaginação”, entrevista de Clara Ferreira Alves, *Jornal de letras, artes e ideias*, II:60, 7-20 de junho.

-- (2008), *A paixão*, Lisboa, Leya, [1965].

FERREIRA, Vergílio (1992), “Depoimentos de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira”, *Letras&Letras*, dossier Almeida Faria, V:75, 15 julho, p. 10.

Parallel play: o jogo remete para a solidão

LISBOA, Maria Manuel (2010), “Menino na mão das bruxas: *O conquistador* de Almeida Faria”, *Colóquio/Letras*, 174, maio, pp. 83-95.

NANCY, Jean-Luc (1996), “La existencia exiliada” (tradução de Juan Gabriel López Guix), *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 26/27, pp. 34-40.

-- (2003), “L’oscillation distinct”, *Au fond des images*, Paris, Galilée, pp. 121-46.

NASSAR, Raduan (1998), *Um copo de cólera*, Lisboa, Relógio d’água, [1978].

-- (1999), *Lavoura arcaica*, Lisboa, Relógio d’água, [1975].

OUELLET, Pierre (2005), “Les identités migrantes: la passion de l’autre”, *L’esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB, pp. 15-39.

PARTEN, Mildred (1932), “Social participation among preschool children”, *Journal of abnormal and social psychology*, III:28, pp. 136–147.

QUINT, Anne-Marie (2006), “Un dialogue inattendu entre Almeida Faria et Raduan Nassar: ou deux façons de relire une parabole” in Claudia Poncioni et José Manuel Esteves, *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise: influences, correspondances, échanges (XIXe et XXe siècles)*, France, Éditions Lusophone, pp. 197-209.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas* (tradução de Alexandra Moreira da Silva), Porto, Campo das Letras, [1981].

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003), “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Campinas, Unicamp, pp. 375-90.

NOTAS

¹ Esta reflexão tem duas origens distintas: por um lado, um trabalho para o seminário de Tópicos em comparatismo, lecionado pela professora Ana Paula Coutinho no âmbito do 2º ciclo de Estudos literários, culturais e interartes (FLUP, 2011); por outro lado, constitui parte da investigação realizada para a dissertação de mestrado *O nome não vem aos lábios: o erotismo como testemunho do corpo exilado em Almeida Faria e Raduan Nassar*, sob a orientação da Professora Doutora Maria de Lurdes Sampaio e da Professora Doutora Joana Matos Frias (FLUP, 2012).

² Segundo o autor, esta mudança faz com que todos os pequenos acontecimentos de uma vida passem a constituir matéria dramática, não apenas um facto marcante, como acontecia na tragédia clássica.

³ Vergílio Ferreira, que foi professor de Almeida Faria e prefaciou o seu primeiro livro em 1962, afirma que *Rumor branco* é um “livro existencial”, mas, completa, “não ‘existencialista’, por favor” (1992: 10).

⁴ Pierre Bourdieu utiliza esta expressão para designar a atitude que todo o sociólogo tem de assumir no decurso do seu trabalho: ter de estar de fora para poder olhar para dentro.

⁵ Semelhante a esta definição de “neutro” (usada por João Barrento para descrever o género a que pertence o texto ensaístico) é a leitura que Cleonice Berardinelli faz do título *Rumor branco*: “ruído hipotético que fosse um somatório de senóides puras (cada uma delas representando uma frequência) que possuísse, portanto, todas as frequências” (1973: 33).

⁶ “O facto de ser homem (pelo qual se entende um ser de sexo e sexualidade definidos) e o facto de ser cidadão (pelo que se entende natural de um país) (...) coexistem” (Lisboa 2010: 84).

⁷ “não dormem aqueles a quem devo o que sou” (Faria 2008: 33).

⁸ “*movement migratoire* par lequel on s’émancipe de son origine ou de son identité première, dans une sorte de *traduction* ou de *translation* de soi en autre” (Ouellet 2005: 19).

⁹ “atentos como estão à sua solidão não reparam os três na solidão dos outros” (Faria 1970: 34-5).

¹⁰ “De ahí que no se trate de estar ‘en exilio en el interior de sí mismo’, sino ser sí mismo un exilio” (Nancy 1996: 38), “un exilio definitivo y sin retorno” (*idem*: 35).

¹¹ “cet *ethos* s’appréhende notamment dans la manière don’t le sujet *s’énonce*, (...) dans la mise en intrigue ou en fiction de ses sensations, de ses perceptions et de ses affections, qui se trouvent ainsi non tant catégorisées ou conceptualisées que mises en formes et en images, figurativisées, iconicisées, (...) sa nature propre repose sur ses formes d’énonciation plutôt que sur ses contenus énoncés, c’est-à-dire sur son “style” – ses aspects esthétiques ou poétiques – plutôt que sur un quelconque “message” à transmettre” (Ouellet 2005: 21).

¹² “são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e portas da cidade” (Faria 2008: 22); “eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade” (Nassar 1999: 144).

¹³ Para uma visão aprofundada da componente sacra de *Rumor branco*, cf. Berardinelli 1973.

¹⁴ “todos os passados, como todos os paraísos, são irrecuperáveis, embora não impossíveis de reinventar. (...) Quem escreve está permanentemente a fazer isso, (...) somos todos profetas em causa mais ou menos própria, de olhos postos em passados que reinventamos a partir dos mais diversos presentes” (Barrento 2010: 101).

¹⁵ “Blanchot dirá mesmo que a ‘exigência fragmentária’ é pressuposto incondicional de toda a escrita que não queira ser mera literatura” (*idem*: 69).

¹⁶ Ironicamente uma das outras características que acentua o abismo de fundo é uma forma de união. Na primeira parte de *A paixão*, à maneira do *leixa-pren*, todos os capítulos recorrem à figura retórica da anadiplose; começam com as últimas palavras do capítulo anterior, quebrando-se, contudo, pela descontextualização o encadeamento a nível semântico, ao não se verificar continuidade de sentido.

¹⁷ “L’énonciation n’est pas la représentation” (Ouellet 2005: 21).

¹⁸ “L’écrivain appartient à un langage que personne ne parle” (Blanchot 1973: 17).