

# Fazer Bom e Expressivo

**NOVA LITERATURA PORTUGUESA**  
**[NEW PORTUGUESE LITERATURE]**

# Fazer Bom e Expressivo

NOVA LITERATURA PORTUGUESA [NEW PORTUGUESE LITERATURE]

## **FAZER BOM E EXPRESSIVO**

Excerto do verso final do poema «Bom e Expressivo», publicado em 1962, de Alexandre O'Neill, poeta de Lisboa que cumpriria 100 anos em 2024, em que se exorta os poetas à libertação do «bonito».

## **FAZER BOM E EXPRESSIVO**

*An excerpt from the final line of the poem 'Bom e Expressivo', published in 1962, by Alexandre O'Neill, a Lisbon poet who would have celebrated his hundredth birthday in 2024, in which he urges poets to liberate themselves from the "beautiful".*

SELEÇÃO E TEXTOS / SELECTION AND TEXTS  
CARLA QUEVEDO

FAZER BOM E EXPRESSIVO — NOVA LITERATURA PORTUGUESA é o segundo número de uma série dedicada à literatura portuguesa, que tem como objetivo dar a conhecer a vivacidade da literatura e o talento dos autores portugueses, autores cujas obras despertam curiosidade e interesse e que, por causa da sua qualidade, encontram leitores um pouco por todo o mundo.

Os autores e as obras aqui reunidos foram selecionados por Carla Quevedo, curadora da presença de Lisboa como Cidade Convidada de Honra na 48.<sup>a</sup> Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, na Argentina.

A presença de Lisboa em Buenos Aires serve de mote à apresentação de autores portugueses contemporâneos de inequívoco valor literário, através de uma seleção de textos capaz de representar o panorama literário atual de Lisboa e de Portugal e de difundir o seu valor e a sua originalidade. Este pequeno livro fala sobre dez autores portugueses e sobre uma das suas obras, abrindo-se, através deles, uma janela para Lisboa e para o resto de Portugal. Queremos que os nossos autores tenham novas oportunidades de passar fronteiras e encantar, provocar e conquistar novos leitores.

Esta edição, coorganizada pela Imprensa Na-

cional-Casa da Moeda e pela Câmara Municipal de Lisboa, integra a estratégia nacional de criação de novos leitores e de aproximação dos mesmos aos autores portugueses através do apoio à tradução e à edição, um programa desenvolvido pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas e pelo Camões — Instituto da Cooperação e da Língua.

6 *FAZER BOM E EXPRESSIVO—NEW PORTUGUESE LITERATURE* is the second volume in a series dedicated to Portuguese literature, with the aim of promoting the vitality of literature and the talent of Portuguese authors. The works of these authors generate curiosity and interest and, due to their quality, find readers all over the world. The authors and works gathered here were selected by Carla Quevedo, curator of Lisbon's presence as Guest City of Honour at the 48th edition of the Buenos Aires International Book Fair, in Argentina.

Lisbon's presence in Argentina serves as a means to introduce contemporary Portuguese authors of undisputed literary quality, through a selection of texts able to represent the current literary panorama of Portugal and communicate its value and originality. This slim volume explores ten Portuguese authors, focusing on a work by each of them, thereby open-

*ing a window onto Lisbon and the rest of Portugal. We want our authors to have opportunities to move across borders, where they can enchant, provoke and conquer new readers.*

*This edition, coedited by Imprensa Nacional-Casa da Moeda and the Lisbon City Council, is part of the national strategy for creating and attracting new readers to Portuguese authors through Grants for Translation and Publication Abroad (LATE), a programme developed by the Directorate-General for Books, Archives and Libraries (DGLAB) and Camões, Institute for Cooperation and Language.*

11  
**PÃO DE AÇÚCAR**  
[*SUGAR LOAF*]  
AFONSO REIS CABRAL  
(1990)

95  
**TARDIO**  
[*LATE*]  
ROSA OLIVEIRA  
(1958)

23  
**A MORSA — CONTOS DE INOCÊNCIA  
E DE VIOLÊNCIA**  
[*THE WALRUS — TALES OF INNOCENCE  
AND VIOLENCE*]  
ANA CLÁUDIA SANTOS  
(1984)

109  
**LENÇOS PRETOS, CHAPÉUS DE PALHA  
E BRINCOS DE OURO**  
[*BLACK SCARVES, STRAW HATS  
AND GOLD EARRINGS*]  
SUSANA MOREIRA MARQUES  
(1976)

35  
**UMA MULHER APARENTEMENTE VIVA**  
[*AN APPARENTLY LIVING WOMAN*]  
CLÁUDIA R. SAMPAIO  
(1981)

119  
**APNEIA**  
[*APNOEA*]  
TÂNIA GANHO  
(1973)

49  
**CORAÇÃO LENTO**  
[*SLOW HEART*]  
FREDERICO PEDREIRA  
(1983)

61  
**A HISTÓRIA DE ROMA**  
[*THE STORY OF ROMA*]  
JOANA BÉRTHOLO  
(1982)

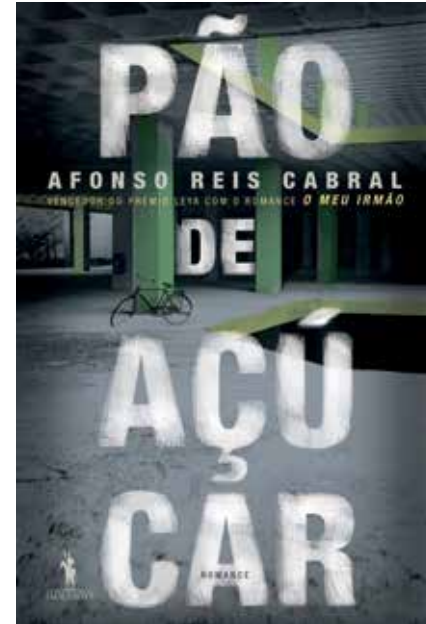
73  
**O ESSENCIAL SOBRE AS TRÊS MARIAS**  
[*THE THREE MARIAS: THE ESSENTIALS*]  
JOANA MEIRIM  
(1982)

83  
**GRANDE TURISMO**  
[*GRAN TURISMO*]  
JOÃO PEDRO VALA  
(1990)

Os títulos de traduções já publicadas em língua inglesa surgem entre parênteses curvos; no caso de obras ainda não traduzidas ou publicadas, os títulos surgem em inglês entre parênteses retos.

*Titles of published English-language translations are enclosed in parentheses; titles not yet translated into English are enclosed in square brackets.*

# Pão de Açúcar [*Sugar Loaf*] Afonso Reis Cabral



© Dom Quixote

Dom Quixote, 2018  
264 pp.  
157 × 235 × 18 mm  
ISBN 978-972-20-6599-3  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
The Ella Sher Literary Agency  
ella@ellasher.com

EXCERTOS DA OBRA  
*PÃO DE AÇÚCAR*  
AFONSO REIS CABRAL

«Então é assim. Vamos aqui à frente», e aponte para o torreão do outro lado da avenida. «Quero mostrar-vos uma cena, mas vocês não contam a ninguém nem a visitam sem mim.» Uma pausa. «Tu, Nélsion, tens as chaves do sótão. Tu, Samuel, tens os desenhos. Eu, Rafa, tenho aquilo», e aponte de novo, «o Pão de Açúcar». Não mentia, aquilo era tudo o que eu tinha.

Eles concordaram, entendendo a solenidade do momento.

Depois de termos percorrido o estacionamento, levei-os ao primeiro andar. O Nélsion correu e saltou de uma ponta a outra, como liberto de uma jaula, e mijou para uma das paredes. Eu andava devagar, calado, imaginando a reação deles quando chegassem à cave. O Samuel observava o alinhamento das colunas, as proporções, os grafitis, as frases.

Mostrava-lhes o Pão de Açúcar como os donos de casa que encaminham devagar as visitas pelas várias divisões. A melhor fica para o fim.

Subimos ao torreão e demos com uma vista nova, tal como o mar que o prédio-norte mostrava. O sol metia-se entre as nuvens, coisa rara em janeiro, e a visibilidade estendia-se além da serra do Valongo e das encostas de Gaia.

Dali conseguíamos identificar mais prédios abandonados. Pela amostra, a cidade era uma única ruína que nos entrava pelos olhos e aí ficava.

Tal como da outra vez, disse «Que lindo» e o Nélsion até suspirou. Mas agora o Samuel não ficou indiferente, a paisagem interessava-lhe, explicou-nos que dali via muito. A cidade inteira. O Nélsion,

achando a situação idêntica à do prédio-norte, encolheu os ombros e disse «Tu lá sabes, Samuel».

Só depois descemos à cave.

Eles continuaram a debater a vista do torreão. «As escadas levavam ao topo, quase ao céu», dizia o Samuel, fazendo-as mais altas do que eram, e o Nélon completava «É como rachar o céu». Partilhavam a grandeza do sítio.

Eu ansioso, a antever a barraca ao fundo, mal aguentada de pé e com as floreiras à frente. Algumas tiras de papel higiénico ainda abanavam ao vento.

Eles calaram-se quando começámos a ouvir a água a pingar no poço, quem sabe por terem percebido que tamanha catedral impunha respeito.

«Mas vive alguém ali?», perguntou o Samuel.

«Vive», respondi-lhe. (pp. 84-85)

14

A porta da entrada dava para a única divisão além da cozinha, espécie de sala onde a Gi comia, dormia e consumia. As paredes estavam tapadas com panos incrustados de espelinhos. Encostado à parede do fundo, um toucador de contraplacado. Ao pé, o sofá-cama. Iluminações de Natal caíam do teto penduradas por camarões. Cortinados dos chineses, usados para afastar as moscas, dividiam a sala da cozinha.

Eu dizia-lhe «A tua casa devia ser muito linda».

Pelo menos mais bonita do que o pardieiro que a minha mãe arranjava numa ilha onde montes de roupa acabada de lavar cheiravam a pano velho. As vizinhas esfregavam as peças de roupa nos tanques com tal violência que eu sentia pena do sabão macaco assim mexido, assim tratado com vingança. O excesso de limpeza até parecia falta de higiene, impregnava-nos de cheiro a pobre.

«Melhor do que aqui», respondia ela.

Quando acendia as luzes de Natal, fazendo a sala brilhar, voltava aos bares em que dera espetáculo, mas ali não havia público a exigir as mamas e o pénis. Havia, em cima do toucador, uma estatueta de Nossa Senhora em poliuretano pintada à mão. A Gi sorria para a imagem e pedia-lhe «Faz de mim tua filha». Repetida a cada dia, a ladainha dava-lhe uma esperança imbecil como esfregar-se com o sabão macaco e nunca ficar limpa.

A certa altura, perguntei-lhe «Guardaste a santa?». (Tantos anos a pedir sem efeito, mais valia não ter guardado.) Ela disse-me «O senhorio queria o recheio como paga, só peguei as fotos», mas mudou de assunto porque eram as tais fotografias reservadas para o Samuel.

Depois de passar um beijo para os dedos e dos dedos para o manto da imagem, sentava-se nua à frente do espelho da casa de banho. Apalpava a cara, o peito e as coxas. Um minuto assim e punha a língua de fora, analisando-se com ternura, como se visse uma criança no reflexo.

Mas isto era quando chegava a casa. Muitas vezes, a ansiedade parava-a na ruela que dava para a Igreja de São Martinho. O regresso parecia-lhe longo e o Aleixo ficava a dois passos. Muito lógico voltar para trás. Conhecia quem a acolhesse. (pp. 111-112)

O Samuel perguntou-lhe «Queres ajuda?». Deitada de lado no colchão, a Gi bem tentava virar-se mas as dores impediam-na. Quase sem abrir a boca e não percebendo quem éramos, disse «Me deixem em paz».

Entreolhámo-nos e puxámo-la para nós ao mesmo tempo, o Samuel a segurar nos ombros e eu na anca e nas pernas. Ela queixou-se um pouco, mas de barriga para cima ficou a respirar melhor e os

15



olhos já se mexiam. «Ah, não tinha entendido que eram vocês.» Depois limpámos as mãos às calças.

«Precisas de ajuda... O que fazemos?», perguntou o Samuel.

«Só quero paz», disse ela. «Paz e um cigarro.» O sangue da cabeça tinha secado, tornara-se uma mancha como as de nascença. «Me deixem descansar.»

O Samuel disfarçava o choro porque sabia que nunca devemos chorar ao pé de um doente, e eu tentava perceber o que era isso de paz e como arranjá-la naquelas circunstâncias.

A Gi concentrou-se em respirar. Só levava uma pedrada, nada assim tão doloroso. Recuperaria de certeza em poucas horas.

O Samuel aconchegou-a no cobertor e sacou dum cigarro. A chama do isqueiro iluminou a baraca avivando os olhos meio secos da Gi, e o fumo subiu até ao teto. Então aproximou-lhe o cigarro da boca esticando o braço e os dedos. Ela estreitou os lábios e tentou segurá-lo simulando um beijo, mas perdeu a força e deixou-o cair. Se não estivesse encardido de humidade, o colchão ter-se-ia queimado. A mesma humidade escorreu pela cara da Gi depois de o cigarro se apagar.

A chuva recomeçara. Rajadas de vento metiam água na cave pelo átrio.

«Dá-me um», pedi ao Samuel.

Deixei o isqueiro queimar bem a ponta e inalei até encher os pulmões. Ela observava, desejosa, e por momentos pensei fumá-lo até ao fim mas acabei por me ajoelhar ao lado do colchão.

A poucos centímetros da cara dela, de onde via em pormenor os olhos azuis e o cabelo arruivado e sentia a intensidade do cheiro, soprei-lhe levezinho para a boca como a Alisa soprara levezinho para a minha

orelha. O fumo passou pelos nossos pulmões, pelas nossas gargantas, pelas nossas bocas. A Gi respirou fundo e assim lhe dei de fumar até à beata. (pp. 211-212)

EXCERPTS FROM  
*SUGAR LOAF*  
AFONSO REIS CABRAL

*“So this is it. We’re going here, up ahead,” and I pointed to the tower block on the other side of the street. “I want to show you something, but you can’t tell anyone or go see it without me.” A pause. “Nelson, you’ve got the keys to the attic. Samuel, you’ve got your drawings. I, Rafa, have that,” and I pointed again, “the Sugar Loaf.” I wasn’t lying, it was all I had.*

*They agreed, understanding the solemnity of the moment.*

*After crossing the car park, I took them to the first floor. Nelson ran and jumped around, as if freed from a cage, and pissed on one of the walls. I walked slowly, silently, imagining their reaction when we reached the basement. Samuel observed the alignment of the columns, their proportions, the graffiti, its phrases.*

*I showed them the Sugar Loaf like those homeowners who slowly guide their guests from room to room. The best is saved until last.*

*We went up the tower and were met with a new view, just like how the sea could be seen from the north building. The sun was peeping through the clouds, a rare thing in January, and visibility extended beyond the Valongo mountains and the slopes of Gaia.*

*From there we were able to spot more abandoned buildings. Based on this sample, the city was one big*

ruin which entered through our eyes and stayed within.

Just like the other time, I said "Real nice" and Nelson even sighed. But now Samuel didn't remain indifferent, the scenery interested him, he told us that he could see a lot from there. The whole city. Nelson, finding the situation identical as in the north building, shrugged and said "Whatever you say, Samuel."

Only then did we go down to the basement.

They continued to discuss the view from the tower. "The stairs went to the top, almost to the sky," said Samuel, making them taller than they were, and Nelson added, "It's like splitting the sky." They agreed on the grandness of the place.

I was nervous, anticipating the tent at the back, barely upright and with flowerpots in front of it. Some scraps of toilet paper still swished about in the wind.

They fell silent when we began to hear water dripping in the well, perhaps having realised that such a cathedral demanded respect.

"Does someone live there?," asked Samuel.

"They do," I replied. (pp. 84-85)

The entrance door gave on to the only room besides the kitchen, a sort of living area where Gi ate, slept and used. The walls were covered by panels embedded with small mirrors. Leaning on the back wall, a plywood dressing table. Next to it, the sofa-bed. Christmas lights hung from hooks on the ceiling. Cheap curtains, used to keep flies out, separated the living area from the kitchen.

I said to her, "Your house must have been lovely."

At least nicer than the dump my mum had gotten in an estate where piles of freshly washed clothes smelled like old rags. The neighbours scrubbed their clothes in the wash basins so violently that I felt sorry for the laundry soap bar being shaken about like that, treated with vengeance. The excess of cleaning almost seemed unhy-

gienic, it impregnated us with the smell of poorness.

"Better than here," she replied.

When she turned on the Christmas lights, making the room sparkle, it took her back to the bars where she had performed, but here there was no audience to show her breasts and penis to. There was, on top of the dresser, a hand-painted polyurethane statue of Our Lady. Gi smiled at the icon and asked her "Make me your daughter." Repeated every day, this litany gave her a daft hope like scrubbing oneself with laundry soap and never getting clean.

At one point, I asked her, "Did you put the statue away?" (So many years of asking without effect, she'd have been better not to put it away). She told me "The landlord wanted its contents as payment, I only took the photos," but then she changed the subject because they were the very photos reserved for Samuel.

After kissing her fingers and touching the icon's shroud, she sat down naked in front of the bathroom mirror. She touched her face, chest and thighs. A minute like that and she stuck her tongue out, examining herself tenderly, as if she saw a child in the reflection.

But this was when she made it home. Often, anxiety stopped her in the alley that led to the Church of St Martin. The way back seemed long and the Aleixo was just around the corner. Turning around was more than logical. She knew who would take her in. (pp. 111-112)

"Do you want help?," asked Samuel. Lying down on the mattress, Gi tried hard to turn round, but the pain prevented her. Almost without opening her mouth and not realising who we were, she replied, "Leave me alone."

We glanced at each other while we pulled her towards us, Samuel holding her shoulders and I her hips and legs. She moaned a bit, but face up she was able to breathe better and her eyes began to move. "Oh, I didn't realise it

was you.” Then we wiped our hands clean on our trousers.

“Do you need help...what can we do?,” asked Samuel.

“I just want peace,” she said. “Peace and a cigarette.”  
The blood on her head had dried, it had become a stain like a birthmark. “Let me rest.”

Samuel held back the tears because he knew we should never cry next to a sick person, and I tried to understand what that peace thing was and how I could get her some in these circumstances.

Gi focused on breathing. She had only been hit by a rock, nothing too painful. She would surely recover in a few hours.

Samuel tucked her into the blanket and took out a cigarette. The lighter flame lit up the tent, wakening Gi’s dried-out eyes, and the smoke rose to the ceiling. Then he held the cigarette towards her mouth, extending his arm and fingers. She pursed her lips and tried to grab it with a pretend kiss, but lost the strength and let it fall. If it wasn’t so ridden with humidity, the mattress would have burnt. The same humidity dripped from Gi’s face when the cigarette went out.

The rain had started again. Gusts of wind blew water into the basement from the entrance hall.

“Give me one,” I said to Samuel.

I let the lighter burn the end well and inhaled until my lungs were full. She watched, wishfully, and for a moment I thought about smoking the whole thing, but then I knelt down next to the mattress.

A few centimetres from her face, close enough to see the blue details of her eyes, her reddish hair and notice the intensity of her smell, I blew gently into her mouth like Alisa had blown gently into my ear. The smoke passed through our lungs, our throats, our mouths. Gi breathed deeply and then I gave her smoke all the way down to the roach. (pp. 211-212)

**SOBRE O AUTOR AFONSO REIS CABRAL** nasceu em 1990. Aos 15 anos, publicou o livro de poesia *Condensação*. É licenciado em Estudos Portugueses e Lusófonos, fez mestrado na mesma área e tem uma pós-graduação em Escrita de Ficção. Foi duas vezes à Alemanha de camião TIR em busca de uma história, a primeira das quais aos 13 anos. Trabalhou numa vacaria, num escritório de turismo e num alfarrabista. Em 2014, ganhou o Prémio LeYa com o romance *O Meu Irmão*. No final de 2018, publicou o seu segundo romance, *Pão de Açúcar*, com forte acolhimento por parte da crítica e vencedor do Prémio Literário José Saramago — Fundação Círculo de Leitores em 2019. Este romance terá adaptação cinematográfica pela produtora brasileira Glaz, que adquiriu os direitos em 2022. Em 2019, percorreu Portugal a pé ao longo dos 738,5 quilómetros da Estrada Nacional 2, de que resultou o livro *Leva-me Contigo: Portugal a pé pela Estrada Nacional 2*. As suas obras encontram-se traduzidas em várias línguas. Tem contribuído com dezenas de textos para as mais variadas publicações. É colunista do *Jornal de Notícias* com a rubrica «Ansiedade Crónica». É também presidente da Fundação Eça de Queiroz. Nos tempos livres, faz *scuba diving* e pratica boxe.

**ABOUT THE AUTHOR AFONSO REIS CABRAL** was born in 1990. At 15 years old, he published *Condensação*, a book of poetry. He has a degree in Portuguese and Lusophone studies, a master’s in the same field and a postgraduate degree in fiction writing. Twice he has travelled to Germany by lorry in search of a story, the first time when he was 13 years old. He has worked in a cowshed, a tourism office and a second-hand bookshop. In 2014, he won the LeYa Prize with the novel *O Meu Irmão*. In late 2018, he published his second novel, *Pão de Açúcar*, which received great critical acclaim and won the José Saramago — Círculo de Leitores Foundation Literary Prize in 2019. The novel has been picked up for screen adaptation by the Brazilian production company Glaz, who acquired the rights in 2022. In 2019, Afonso travelled across Portugal on foot along the 738.5km of National Road 2, which resulted in the book *Leva-me Contigo: Portugal a pé pela Estrada Nacional 2*. His works have been translated into several languages. He has contributed dozens of texts to a wide variety of publica-

tions. He writes a regular column for *Jornal de Notícias* titled “Ansiedade Crónica.” He is also president of the Eça de Queiroz Foundation. In his free time, he enjoys *scuba diving* and *boxing*.

**SOBRE\_ PÃO DE AÇÚCAR:** A história terrível e macabra do homicídio de Gisberta, transexual, no Porto, chocou Portugal em 2006, por vários motivos, entre os quais os homicidas serem menores. Numa «[n]ota antes», Afonso Reis Cabral toma uma primeira pessoa ficcional para explicar o que Rafael Tiago, um dos homicidas, lhe pede para fazer: escrever em seu nome a história daquela terrível noite. A partir daí, a história é contada por Rafael Tiago, de 12 anos, baseada no caso real e ficcionada como qualquer história. «O meu quotidiano era habitado por gajos como o Fábio, que batem, e como o Leandro e o Grilo, que obedecem, os que abusam e os que se deixam abusar, mas também por amigos que falavam sem freio como o Néelson e por amigos como o Samuel, cujo silêncio dizia mais.» Quanto a Rafael, tinha acabado de conhecer uma mulher com sotaque brasileiro, muito magra, que cheirava mal e por quem sente uma mistura de «asco» e curiosidade. Não a quer apresentar aos amigos, porque prefere passar algum tempo com aquela figura que tosse a toda a hora e que lhe suscita piedade. Sente que tem de a ajudar. Leva-lhe comida, conversa com ela, até que leva os amigos a conhecê-la naquela barraca estranha onde vive no torreão do Pão de Açúcar, no Porto. Entre o pacto de sangue que os rapazes da Oficina fazem para ajudar a Gi, levando-lhe comida e pena, e a sua morte brutal, passam-se dias de cumplicidade, namoro, brutalidade, violência e uma imensa tristeza descritos ao pormenor como se não tivessem fim. São dias vazios de pobreza, prostituição e carência de toda a espécie, em que nada acontece a não ser a cíclica desumanização de Gisberta, que culmina com o seu corpo frágil atirado para um poço. Afonso Reis Cabral é autor de uma história difícil de contar, sem cair na derrota sentimentalista. Fá-lo de uma forma exímia, descrevendo todas as personagens como demasiado humanas, sem que nenhuma, além da própria Gisberta, seja vista como vítima.

**ABOUT\_ SUGAR LOAF:** The horrific and macabre story of the murder of Gisberta, a trans woman, in Porto, which shocked Portugal in

2006, for various reasons, including that the culprits were underage. In a foreword, Afonso Reis Cabral uses a fictional first person to explain what Rafael Tiago, one of the murderers, asked him to do: write the story of that terrible night from his perspective. From there on the story is told by Rafael Tiago, 12, based on the real case but fictionalised, as with any story. "My daily life was full of guys like Fábio, who hit, and like Leandro and Grilo, who obey, those who abuse and who allow themselves to be abused, but also by friends who talked incessantly, like Nelson, and by friends like Samuel, whose silence said more." As for Rafael, he had just met a woman with a Brazilian accent who was very thin, smelled bad and towards whom he felt a mixture of "disgust" and curiosity. He doesn't want to introduce his friends to her, because he would rather spend some time with this person who coughs constantly and stirs pity in him. He feels like he has to help her. He brings her food, talks to her, until he takes his friends to meet her in that strange tent where she lives in the Pão de Açúcar tower block, in Porto. Between the blood oath the boys from São José care home took to help Gi, bringing her food and sympathy, and her brutal death, there were days of complicity, romance, brutality, violence and an immense sadness, described in detail as if they had no end. They were empty days of poverty, prostitution and all kinds of deprivation, in which nothing happens except the cyclical dehumanisation of Gisberta, culminating in her frail body being thrown into a well. Afonso Reis Cabral is the author of a story that is difficult to tell without falling into the trap of sentimentalism. He carries it off with aplomb, describing all the characters as painfully human, but without any of them, beyond Gisberta herself, being seen as a victim.

LIVROS PUBLICADOS / PUBLISHED WORKS: Condensação [Condensation] (Corpos Editora, 2005); O Meu Irmão [My Brother] (LeYa, 2014); Pão de Açúcar [Sugar Loaf] (Dom Quixote, 2018); Leva-me Contigo: Portugal a pé pela Estrada Nacional 2 [Take Me With You: Portugal's National Road 2 On Foot] (Dom Quixote, 2019).

PUBLICAÇÕES ESTRANGEIRAS (seleção) / FOREIGN PUBLICATIONS (selection): ALEMANHA / GERMANY\_ *Aber wir lieben dich* (Hanser, 2021). BRASIL / BRAZIL\_ Pão de

Açúcar (HarperCollins Brasil, 2021). ESPANHA / SPAIN\_ *Mi Hermano* (Acantilado, 2020); *Pão de Açúcar* (Acantilado, 2024). ITÁLIA / ITALY\_ *Mio Fratello* (Nutrimenti, 2019).

PRÉMIOS E DISTINÇÕES (seleção) / PRIZES AND DISTINCTIONS (selection): Prémio LeYa [LeYa Prize], 2014 (O Meu Irmão); Prémio Europa — David Mourão-Ferreira, categoria Promessa [Europa — David Mourão-Ferreira Prize, Rising Star category], 2017; Prémio Novos, categoria Literatura [Novos Prize for Literature], 2018; Prémio Literário José Saramago — Fundação Círculo de Leitores [José Saramago — Círculo de Leitores Foundation Literary Prize], 2019 (Pão de Açúcar).

...  
c. q.

# A Morsa — Contos de Inocência e de Violência [The Walrus — Tales of Innocence and Violence] Ana Cláudia Santos



Edições Húmus, 2022  
96 pp.  
113 × 160 × 10 mm  
ISBN 978-989-755-798-9

...  
CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
Ana Cláudia Santos  
anaclaudiarst@gmail.com



EXCERTOS DA OBRA

*A MORSA — CONTOS DE INOCÊNCIA  
E DE VIOLÊNCIA*  
ANA CLÁUDIA SANTOS

Aos sábados de manhã, quando a mãe acordava possuída pelo demónio das limpezas, Ruby e a irmã ficavam no quarto a ouvir o aspirador a embater contra a porta. Não queriam empatá-la, patinhar-lhe o chão com os pés descalços. Atrás da porta, sentiam a mãe agarrada ao aspirador e à esfregona, barrando o acesso à cozinha. Sabiam que ela tinha acordado de madrugada para tratar da casa e da comida, e que passaria o resto do dia derreada. Ruby adivinhava que, nas entranhas da mãe, atrás da sua orelha fina ou perdido no seu tórax, morava o génio da avó, a cuja altura mulher alguma se poderia elevar no que tocava à perfeição e força no fazer. Quando os pais e a irmã vinham de visita, a avó punha uma bata, mandava encerar o chão e dar cal às paredes. Uma vez fora internada. Ao lanche, davam-lhe sumo de pera e bolachas. Ruby ia visitá-la ao hospital com os pais e cobiçava os pequenos pacotes de quatro bolachinhas. Queria comer o lanche da avó doente.

Aos cinco anos, Ruby despiu-se à frente de todos os companheiros da classe. Tinha uma saia e levantou-a. Era pequenina. Quando pensava na meninice, recordava a fragilidade dos corpos das raparigas. No quarto, brincava com as bonecas e imaginava que o rapaz da sua predileção era o pai. Ruby engravidava assim que casava e sabia o sexo do bebé mal este despontava, inteiro e vestido, de dentro da sua camisa de dormir. A irmã nasceu, os bebés estavam por toda a parte, em todas as histó-

rias, caídos do céu. As crianças faziam grafismos, dormiam a sesta, e sempre o cheiro a mijó num menino de oculinhos e um penso a tapar um dos olhos. Atiravam-se dois de costas para o tanque de areia, um era Ruby, mas o outro rachava a cabeça no lancil de cimento e ela ia parar ao gabinete do diretor calvo. No autocarro da escola, um rapaz sentado atrás de Ruby cortava-lhe com a tesoura um rolo dos cabelos louros. Nascia nela a aversão pelos que faziam o mal pela calada, delatores das aventuras dos intrépidos. (pp. 29-30)

A necessidade de se livrar do gafanhoto surgiu no instante em que o reconheceu. Considerou que, de alguma forma, teria de o matar. Concebeu pragas e castigos distantes por não ter quem a ajudasse na batalha. Até então, contara com uma legião eficaz de matadores, zelosos a serenar sobressaltos, inigualáveis a solucionar imprevistos. Agora, estava só com o gafanhoto e tinha de o matar. Mas como se mata um bicho que salta? Fitando a almofada, imaginava a previsível espontaneidade do inseto, caso se aproximasse dele. Espiava-o, atenta à menor ameaça de movimento. A única forma de fazê-lo morrer, pensou, seria enxotá-lo para o chão e dar-lhe várias pancadas com uma vassoura, esperando que uma fosse a derradeira, e a morte, rápida. Vinha-lhe à cabeça, contudo, a contrariedade de sempre, impedindo a concretização do plano: e se ele saltasse e houvesse barulho de inseto no salto? Se, por um desígnio do corpo em movimento, ele aterrasse aos seus pés e lá depositasse o imundo?

Sentou-se, meditando nas forças que lhe faltavam e no problema que exigia o ímpeto de uma solução. Incapaz de agir e de matar, Diana pensou

que seria uma hora boa para chorar, mas o medo não tinha a volúpia bela da tristeza. De olhos semi-cerrados, compreendeu que o gafanhoto não tinha de morrer, que podia sair sozinho pela janela, tão facilmente como tinha entrado. Quando a imagem se lhe tornou clara, levantou-se de um salto e olhou para a cama: o gafanhoto sofrera uma oscilação ligeira para a ala esquerda da almofada. Movia-se, leve, numa dança a solo, ao sabor do vento. Diana equilibrou a almofada como uma bandeja, levou-a até à janela e atirou para a rua o gafanhoto. Estava contrariada. Tinha de mudar os lençóis, quando o que queria, com pressa, era mudar de cama, de casa, de país. (pp. 44-45)

Vera vivia na casa, esta continha-a. Ela queria ser sempre presente dentro das paredes, fazer parte do espaço continente e de todos os objetos que a protegiam. Amava as coisas da casa. Ganhara pelos objetos o respeito e a afeição que é costume ter pelas pessoas. Deu por si envolvida em situações domésticas que só vira em filmes: a mulher filmada a acariciar objetos de diversas formas, a caminhar nua, a fumar cigarros no banho, ou a dançar enquanto lavava os dentes. Afinal não era mentira. As pessoas faziam realmente aquelas coisas quando estavam sozinhas, privadas do olhar dos outros.

Começou a achar-se indecente. Já não era apenas preguiçosa e indigna de ser amada, era imoral! Devia contribuir, como o marido, para a causa, cumprir uma função, desempenhar um papel. Vera estava no mundo para *fazer* e tudo o que fazia era pensar, escondida, contida e privada, fechada na casa. Desistira de sair, até para ir ao supermercado. Notariam os vizinhos que ela já não saía? Se não a

viam, era como se não existisse. Só o marido a via. Todos os dias Vera tinha de inventar uma nova ficção para justificar a sua vida. Hoje fora a um museu, hoje organizara receitas, hoje lera um belo livro numa esplanada («sou uma vergonha, não sou, amor?»). Ele respondia que o ócio lhe fazia bem e ela concordava. Abraçavam-se, iam para a cama, tudo estava bem. Mas depois ele tinha de dormir e ela tinha de voltar aos pensamentos. (pp. 55-56)

EXCERPTS FROM  
THE WALRUS — TALES OF INNOCENCE  
AND VIOLENCE  
ANA CLÁUDIA SANTOS

28 *On Saturday mornings, when their mother awoke possessed by the cleaning demon, Ruby and her sister would stay in their bedroom, listening to the vacuum cleaner knock against the door. They didn't want to disrupt her, leave prints on her floor with their bare feet. From behind the door, they could sense their mother fastened to the vacuum cleaner and the mop, barring access to the kitchen. They knew she had got up bright and early to attend to the house and food, and that she would spend the rest of the day exhausted. Ruby guessed that, within her mother's guts, behind her fine ears or lost inside her thorax, there lived the genius of their grandmother, who attained heights no other woman could hope to match when it came to perfection and can-do spirit. When her parents and sister went to visit, their grandmother would put on a cleaning apron, have the floors polished and whitewash the walls. One time, she had been hospitalised. For lunch, they gave her pear juice and biscuits.*

*Ruby would go visit her at the hospital with her parents, and she coveted those small packets of four little biscuits. She wanted to eat her sick grandmother's lunch.*

*At five years old, Ruby got undressed in front of all her classmates. She had a skirt on and raised it. She was only little. When she thought about girlhood, she would remember the fragility of little girls' bodies. In her room, she played with dolls and imagined her favourite boy was the father. Ruby became pregnant as soon as she was married and knew the sex of the baby the moment it appeared, dressed and fully-formed, from beneath her nightgown. Her sister was born, there were babies everywhere, in every story, rained down from the heavens. The children did drawings, took their naps, always with that smell of piss from a boy who wore glasses and had a patch over one eye. The pair threw themselves backwards into the sandpit; one of these was Ruby, but the other cracked his head on the concrete kerb and so she was sent to the bald principal's office. On the school bus, the boy sitting behind Ruby used scissors to snip off a coil of her blonde hair. An aversion was awakened in her for those who did bad things on the sly, the informants of intrepid adventures. (pp. 29-30)*

*The need to get rid of the locust arose the instant she spotted it. She understood that, somehow, she would need to kill it. She imagined distant plagues and punishments, because she didn't have anyone to aid her in battle. Until then, she had relied upon an efficient legion of killers, diligent at silencing commotions, unrivalled at handling surprises. Now, she was alone with the locust and needed to kill it. But how do you kill a bug that can jump? Staring at the pillow, she imagined the predictable spontaneity of the insect, should she approach. She watched it, attentive to the slightest threat of*

movement. The only way of ending its life, she thought, would be to shepherd it onto the floor and deal it several blows with a broom, in the hope that one would be the last, a quick death. However, the usual problem occurred to her, preventing the completion of her plan: what if it jumped and that jump made an insect sound? What if, by some quirk of its body in motion, it landed at her feet, depositing its filth?

She sat down, meditating on her lack of strength and this problem demanding the impetus of a solution. Incapable of acting and killing, Diana thought this would be a good moment to cry, but her fear lacked the beautiful voluptuousness of sadness. With eyes half-closed, she understood that the locust did not have to die, that it could leave through the window of its own accord, as easily as it had got in. As the image became clearer, she leapt up and looked over to the bed: the locust had shifted slightly, to the left side of her pillow. It was moving, lightly, in a solo dance, as if going where the wind blew. Diana balanced the pillow like a tray, took it over to the window and flicked the locust out onto the street. She was upset. She would need to change the sheets, when what she really wanted, desperately, was to change her bed, her house, her country. (pp. 44-45)

Vera lived inside the house; it contained her. She always wanted to be present within its walls, be part of that contained space and all the objects that protected her. She loved the things inside the house. She had gained a respect and affection for those objects usually only reserved for other people. She found herself involved in domestic situations she had only ever seen in films: a woman filmed caressing objects in various ways, going around naked, smoking cigarettes in the bath, or dancing while she brushes her teeth. So it wasn't just make-believe

after all. People really did these things when they were alone, secluded from the gaze of others.

She began to feel indecent. She was no longer simply lazy and unworthy of love, she was immoral! She should contribute to the cause, like her husband, serve a purpose, carry out some role. Vera was in this world to act, and yet all she did was think, hidden, contained and secluded, shut away inside the house. She had given up on going out, even to the supermarket. Would the neighbours notice that she no longer went outside? If they never saw her, it was as if she didn't exist. Only her husband saw her. Every day, Vera had to invent a new fiction to justify her life. Today she had visited a museum, today she organised her recipes, today she read a gorgeous novel on an esplanade ("I'm a disgrace, aren't I, my love?"). He responded that idleness was good for her and she agreed. They would embrace, go to bed, and everything was fine. But then he had to go and fall asleep and she was returned to her thoughts. (pp. 55-56)



SOBRE A AUTORA. **ANA CLÁUDIA SANTOS** nasceu em 1984, em Lisboa, cidade onde vive desde os 18 anos. Passou a infância na Cruz de Pau e a adolescência em Beja. Viveu temporadas em Nápoles e em Pisa. É doutorada em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa e dedicou-se ao estudo de Giambattista Vico, cuja autobiografia traduziu (*Vida Escrita por Si Mesmo*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017). Tem traduzido autores como Carlo Collodi, Sergio Solmi, Giacomo Leopardi, Italo Svevo, Carlo Levi e Fleur Jaeggy. Em 2022, publica a primeira coletânea de contos, *A Morsa — Contos de Inocência e de Violência*.

ABOUT THE AUTHOR. **ANA CLÁUDIA SANTOS** was born in 1984, in Lisbon, the city where she has lived since she was 18 years old. She spent her childhood in Cruz de Pau and her adolescence in Beja. She has also lived in Naples and Pisa. She has a doctorate in literary theory from the University of Lisbon and has dedicated herself to the study of Giambattista Vico, translating his autobiography (*Vida Escrita por Si Mesmo*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017). She has translated authors such as Carlo Collodi, Sergio Solmi, Giacomo Leopardi, Italo Svevo, Carlo Levi and Fleur Jaeggy. In 2022, she published her first collection of short stories, *The Walrus — Tales of Innocence and Violence*.

SOBRE **A MORSA — CONTOS DE INOCÊNCIA E DE VIOLÊNCIA**: Dos 12 contos publicados em *A Morsa — Contos de Inocência e de Violência*, versões de seis apareceram espaçadamente, ao longo de anos, sobretudo em publicações online. A adolescência, as dores de crescimento, sobretudo do crescimento feminino em que «chapinhar na água» e ouvir «coisas como “sabes que sim”, “sabes bem”» andam a par, namoricos e desilusões, famílias e mães, viagens e excursões são temas recorrentes nesta obra de contos curtos. Ambientes de um quotidiano de escola, juvenil, doméstico são bons cenários para comentários mordazes. Em *A Morsa*, a monitora Sonia é «a espanhola, longe de quem fui sempre mais feliz». Em *Arquétipo*, ou *Poeta a Cavalo*, o namorado Mário provoca na outra primeira pessoa sentimentos difíceis de conciliar. Admirar o por ser poeta e despreza-o por não ter pudor em escrever à frente dela. Mas, afinal, «Mário era, como quase todos sabiam e uns poucos desconfiavam, poeta». Os rapazes não

contam; são as raparigas que interessam por causa da sua complexidade. Catarina, em *A Vaidade Divina de Catarina*, quer ser perfeita e, para percebermos as razões de tal bizarria tão comum, há que descrever ambientes familiares tipicamente sufocantes: «Há sempre comparações nas famílias. Comparam-se olhos, narizes, corações, corpos inteiros. É preciso saber de onde veio o quê.» É impossível escapar à origem das coisas e, por isso, a vontade de perfeição é equiparada à vontade de morrer. A ideia de procurar as ruas da sua infância no Google Street View leva a narradora em busca de Neuza, 14 anos, de quem queria ser amiga, ela que tinha dez, mas que parecia mais velha (*Princesa da Moda*). Ruby, 17 anos, sonha em deixar a casa da avó e tem uma mãe «possuída pelo demónio das limpezas» (*A Idade*). Diana está tão impreparada para o confronto que não consegue matar um gafanhoto, num conto breakingbadiano (naquele episódio que se concentra exclusivamente na tentativa de matar uma mosca) (*Contrariedades de uma Rapariga*).

Não há só raparigas adolescentes nestes contos. Em *Privada*, Vera tem 30 anos, é casada e está privada de sono e de privacidade, exposta na nudez com que anda pela casa, mas o final é feliz. Em *Avenidas Novas*, temos um novo casal no seu primeiro jantar: «Mas num restaurante ninguém ri para sempre, usamos termos e logo nos limitamos. Que maçada tudo ter nome, que tristeza não poder rir.» As palavras definem e matam; acabam com a distância que é precisa para nos rirmos; acabam com a imaginação que permite o conhecimento: «Os silêncios desconfortáveis são uma invenção de pessoas pouco imaginativas. Nada melhor do que o silêncio para ver o que está à nossa frente» (*Uma Odisseia*). As personagens e a ação são instrumentos para o que interessa: a descrição. E a descrição é a única maneira de dar uma ordem ao que se compreende. A obra de estreia na ficção de Ana Cláudia Santos, *A Morsa — Contos de Inocência e de Violência*, é uma belíssima «bofetada no centro da cara» num panorama literário que é das demasiadas vezes mais «peixe-balão» do que «cavalo-marinho».

ABOUT. **THE WALRUS — TALES OF INNOCENCE AND VIOLENCE**: Of the twelve stories published in *The Walrus — Tales of Innocence and Violence*, versions of six have appeared previously, over the years,

mostly in online publications. Adolescence, growing pains (especially feminine growth, when “splashing around in water” and hearing “things like ‘you know the answer,’ and ‘you know all too well!’” go hand-in-hand), flirtations and disappointments, families and mothers, journeys and excursions, these are all recurring themes in this collection of short stories. The everyday environments of school and domestic life are ideal settings for youthful, mordant commentary. In *The Walrus*, the school prefect, Sonia, is “that Spanish girl, who I was always happiest when far away from.” In *Archetype, or Poet on Horseback*, the protagonist’s boyfriend, Mário, provokes feelings that are difficult to reconcile for the first-person narrator. She admires him as a poet but despises him for feeling no shame about writing in front of her. Yet, in the end, “Mário, as almost everybody knew and a small number suspected, was a poet.” *Boys don’t count; it is the girls who generate interest due to their complexity. Catarina, in The Divine Vanity of Catarina, wants to be perfect, and, to understand the reasons for such a common oddity, we must examine the typically stifling family environment: “In families, there are always comparisons. Eyes, noses, hearts and whole bodies are compared. It’s necessary to find out where each part came from.” It is impossible to escape the origin of things, and, therefore, the desire for perfection is equated to the desire for death. The idea of wandering the streets of her childhood on Google Street View leads a narrator to search for Neuza, 14, who she had longed to be friends with as a mature ten-year-old (Fashion Princess). Ruby, 17, dreams of leaving her grandmother’s house, and has a mother who is “possessed by the cleaning demon” (That Age). Diana is so unprepared for confrontation that she is unable to kill a locust, in a tale reminiscent of Breaking Bad (in the episode that focuses exclusively on attempts to kill a fly) (Adversities of a Girl). These stories do not only feature adolescent girls. In *Secluded*, Vera is thirty, married and deprived of sleep and privacy, exposed by the nakedness with which she roams the house, and yet the ending is a happy one. In *New Avenues*, we meet a new couple during their first dinner together: “But inside a restaurant no one laughs forever, we use terms and then limit ourselves. What a bore that everything should have a name, what a pity not to be able to laugh.” Words define and kill; they do away*

with the distance required for us to laugh; they abolish the imagination that allows discovery: “Uncomfortable silences are the invention of unimaginative people. Nothing better than silence to see what lies before us” (*An Odyssey*). The characters and action are mere instruments for what really matters: description. And description is the only way to give order to what is understood. *The Walrus — Tales of Innocence and Violence*, the fiction debut of Ana Cláudia Santos, is a glorious “punch in the face” to a literary scene that all too often resembles a “puffer fish” more than a “seahorse.”

LIVROS PUBLICADOS / PUBLISHED WORKS: ENSAIO / ESSAY. *Poesia e Ciência Nova — Um Estudo Sobre Giambattista Vico [Poetry and New Science: A Study of Giambattista Vico]* (Campo da Comunicação, 2009). FICÇÃO / FICTION. *A Morsa — Contos de Inocência e de Violência [The Walrus — Tales of Innocence and Violence]* é o seu primeiro livro de contos/is her first book of short stories (Edições Húmus, 2022).

...  
C. Q.

# Uma Mulher Aparentemente Viva [*An Apparently Living Woman*] Cláudia R. Sampaio



Porto Editora, 2022  
68 pp.  
160 × 198 × 10 mm  
ISBN 978-972-0-03528-8  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
Vitor Alexandre Gonçalves  
vagoncalves@portoeditora.pt



EXCERTOS DA OBRA

*UMA MULHER APARENTEMENTE VIVA*  
CLÁUDIA R. SAMPAIO

I

A mulher acordou com o mundo todo na cabeça  
um magnífico chapéu de mares entrelaçados  
E assim foi,  
porque a mulher pode escolher ter o mundo  
[noutro lugar  
visto que o mundo não é sempre como aparenta  
[ser  
nem está sempre onde é certo estar

A mulher pensou:

*Oh, que chapéu magnífico*

Era tudo muito melhor quando imaginava

E movimentava-se como um asteroide  
que se desloca pela língua

Sabia-se mais alta quando não falava

e subia, subia sempre na esperança de um lugar  
[onde coubesse

tudo o que pensou, mas não disse  
tal como o mundo, não o de fora  
mas qualquer coisa que não se visse

Porque a mulher estava farta das coisas visíveis

e pensava: *quero procurar as invisíveis*

*Normalmente ninguém encontra o que transparece*

*É preciso acordar da cor de um lírio*

*e ir contra as coisas, rodando ao contrário*

*tentando ser mais do que aquilo que se parece*

Por isso, a mulher escolheu ser o mundo,  
escolheu ser às avessas, lúcida

usando um chapéu magnífico,  
não por fora, mas por dentro,  
visivelmente translúcida

E era como aparentava estar, e estava onde não  
[sabia ser

A mulher viu as transparências dos pássaros  
e pensou: *vou procurar-me até morrer*  
*aqui e em todos os sítios*

*quero ver-me para me tentar ser*  
Porque as mulheres podem procurar-se em  
[todos os sítios

mesmo quando não se veem  
e ter o mundo num asteroide  
não por dentro, nem onde apareça  
chapéu de lírio, magnífico mundo  
com um pássaro na cabeça

Mas não dizia a ninguém que não sabia ser  
e não dizia a ninguém que não sabia onde ia  
caminhava alta como quem não fala  
calava perfeita como quem não via  
Sem que alguém reparasse que ela era ausência,  
e que só tinha mundo onde não estava  
e que só amava o que não sabia

Pensou: *Acho que estou viva*  
mas não se lembrava de se sentir  
nem se lembrava de não falar

porque as mulheres podem não saber se existem  
mesmo quando conseguem andar  
Então decidiu que é a existência  
que tem o mundo dentro da cabeça  
é a existência que se move como um chapéu,

com todas as coisas que o mundo requer  
indo contra as coisas, como um lírio  
que tem a cor de uma mulher

Pensou: *se calhar estou num sonho*  
E de repente a mulher viu a realidade morrer  
junto aos gerânios que não cheirou  
porque as mulheres podem sempre ver a realidade  
[morrer

especialmente quando procuram nos sítios  
onde aparecem translúcidas  
e onde vivem como se existissem  
tão inteiras e tão lúcidas  
e onde cheiram como se não cheirassem  
e onde sentem como se não sentissem

Então a mulher apareceu dentro das outras  
[mulheres

um chapéu magnífico que todas usavam  
como se fosse o mundo todo numa completa  
[transparência,

cheio de lírios, cheio de mulheres  
com uma cabeça na existência

E pensou:  
*O que será que quer dizer tudo isto*  
*De onde vem o mundo*  
*De onde vem este chapéu salvífico*  
*De onde vem esta minha cabeça*  
*Que desaparecimento magnífico*

A mulher acordou dentro da sua cabeça  
Embora a sua cabeça estivesse sempre presente  
desta vez, a mulher estava, toda ela presença  
espalhada pelos confins da sua mente

E por ali estavam os seus pensamentos  
espalhados livremente pelos campos  
Durante horas os percorreu, perdida  
os pés tornando-se cada vez mais lentos  
enquanto percorria toda a sua vida

Mas dentro dos seus pensamentos não havia  
[ninguém  
então a mulher multiplicou-se em várias mulheres  
cada uma por um seu pensamento  
Porque as mulheres podem multiplicar-se  
e depois crescem, vindo à tona com o vento  
as mulheres espalham-se, são sementes pelos  
[campos  
cheirando a dedos que remexem na voz  
e multiplicam-se, sim, emergindo da terra  
e emergem, sim, pelo meio de nós

Então a mulher percebeu que aqueles campos  
não eram feitos de flores  
eram feitos de mulheres que se semearam  
que se criaram com pensamentos  
Sim, os campos são mulheres emergindo  
remexendo na terra, o ventre abrindo  
Sim, o ventre são mulheres renascidas,  
mulheres que não voltam, só de idas

A mulher foi percorrendo as mulheres  
como quem diz, percorreu-se a si própria  
desinstalando-se, lentamente, do exterior  
Percorria as memórias lançando sementes  
a mulher percorria-se, criando amor  
E ao seu redor, pelos campos, mulheres nasciam  
com o seu rosto, o seu cabelo, o mesmo corpo  
a mesma mulher à exaustão do seu esplendor  
campos fora, várias de si, cresciam

E eram tão estranhos aqueles campos  
que a mulher em si própria percorreu  
que quando já se sentia afirmou:

*Eu sou eu*

*Eu sou eu*

*Eu sou eu*

Três vezes o disse, três vezes o confirmou  
A partir desse instante, logo o espaço se alterou  
e aquela mulher, até há pouco em si perdida  
aquela mulher que por si mesma germinou  
soube, finalmente, encontrar uma saída

EXCERPTS FROM  
*AN APPARENTLY LIVING WOMAN*  
CLÁUDIA R. SAMPAIO

1

*The woman woke up with her head in the whole world  
a magnificent hat of interwoven seas  
And so it was,  
because the woman can choose to have the world  
[somewhere else  
seeing as the world is not always what it seems  
nor always where it should be*

*The woman thought:  
Oh, what a magnificent hat  
Everything was so much better when she imagined  
And she moved like an asteroid  
that travels across the tongue  
She knew she was taller when she did not speak  
and she rose, always rising in the hope of a place  
[that could encompass  
all that she thought, but did not say  
just like the world, not the one outside  
but something that remained unseen*

*Because the woman was tired of visible things  
and she thought: I want to look for the invisible ones  
Normally, no one can find what's transparent  
You must remember the colour of a lily  
and go against things, spinning the opposite way  
trying to be more than what you appear  
For that reason, the woman chose to be the world,  
she chose to be the reverses, lucid  
wearing a magnificent hat,*

*not on the outside, but inside,  
visibly translucent*

*And this was how she seemed to exist, existing where she  
[did not know how to be  
The woman saw the transparency of birds  
and thought: I'm going to look for myself until I die  
here and everywhere  
I want to see myself so I can try to be me  
Because women can look for themselves everywhere  
even when they do not see themselves  
and have a world in an asteroid  
not on the inside, nor where it appears  
lily hat, magnificent world  
with a bird on its head*

*But she told no one that she did not know how to be  
and she told no one that she did not know where to go  
she walked tall like someone who does not speak  
kept perfectly quiet like someone who could not see  
Without anyone noticing that she was absent,  
and that she only had world where it was missing  
and that she only loved what she did not know*

*She thought: I think I'm alive  
but she did not remember to feel  
nor did she remember not to speak*

*because women can not know if they exist  
even when they are able to walk  
So she decided it was existence  
that has the world in its head  
it is existence that moves like a hat,  
with all the things the world requires  
going against things, like a lily*

*which is the colour of a woman*

*She thought: perhaps I'm in a dream  
And suddenly the woman saw reality die  
beside the geraniums she could not smell  
because women can always see reality die  
especially when they look in the places  
where they seem translucent  
and where they live as if they existed  
so whole and so lucid  
and where they smell as if they did not have a smell  
and where they feel as if they did not feel*

*Then the woman appeared inside other women  
a magnificent hat they all wore  
as if the whole world were in complete transparency,  
full of lilies, full of women  
with a head in existence*

*And she thought:  
What could all this mean  
Where does the world come from  
Where does this redemptive hat come from  
Where does this head of mine come from  
What a magnificent disappearance*

IX

*The woman woke inside her head  
Although her head was always present  
this time, the woman was there, a complete presence  
spread through the confines of her mind*

*And there were her thoughts  
spread liberally across the fields  
She roamed these for hours, lost,  
her feet becoming slower and slower  
as she roamed her whole life*

*But inside her thoughts there was no one  
so the woman multiplied herself into various women  
one for each thought  
Because women can multiply themselves  
and then grow, surfacing with the wind  
women scatter, they are seeds in the fields  
smelling of fingers that stir the voice  
and multiply, yes, emerging from the earth  
and they emerge, yes, in the midst of us*

*Then the woman understood that those fields  
were not composed of flowers  
but of women who sowed themselves  
who created themselves with thoughts  
Yes, the fields are women emerging  
stirring the earth, its womb opening  
Yes, the womb is women reborn,  
women who do not return, going only in one direction*

*The woman began to roam the women  
which is to say, she began roaming herself  
uninstalling herself, slowly, from the exterior*

*She roamed her memory, scattering seeds  
the woman roamed herself, creating love  
And all around her, in the fields, women were born  
with her face, her hair, the same body  
the same woman to the exhaustion of her splendour  
across the fields, many of her grew*

*And those fields were so strange  
which the woman roamed inside herself  
that when she finally felt herself, she affirmed:*

I am me

I am me

I am me

*Three times she said it, three times she confirmed it  
From that instant, the space was suddenly altered  
and that woman, so recently lost inside herself  
the woman germinated by herself  
was able, at last, to find a way out*

**SOBRE A AUTORA CLÁUDIA R. SAMPAIO** nasceu em Lisboa, em 1981. Poeta e pintora, estudou Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa e trabalhou como guionista para cinema e televisão. Publicou, em 2015, o seu primeiro livro de poesia e, a partir daí, escreveu e publicou mais seis, sendo *Uma Mulher Aparentemente Viva* o mais recente, publicado em 2022. Colaborou em revistas e antologias de poesia e estreou-se na escrita para teatro em 2017 a convite da Culturgest no âmbito da 10.<sup>a</sup> edição do festival PANOS. Os seus quadros estiveram na Outsider Art Fair (2020) em Nova Iorque. É artista residente no espaço Manicómio, apoiado pela Câmara Municipal de Lisboa, que promove trabalhos de artistas com experiência de doença mental.

**ABOUT THE AUTHOR CLÁUDIA R. SAMPAIO** was born in Lisbon, in 1981. A poet and painter, she studied cinema at the Lisbon Film and Theatre School of the Polytechnical Institute of Lisbon and worked as a screenwriter in film and television. In 2015, she published her first book of poems and, since then, has published six more collections, with *An Apparently Living Woman* being the most recent, published in 2022. Her work has appeared in literary journals and poetry anthologies and she wrote her first play in 2017 at the invitation of Culturgest, on the occasion of the 10th anniversary of the PANOS Festival. Her paintings were featured in the Outsider Art Fair (2020) in New York. She is artist in residence at the Manicómio studio, which is supported by the Lisbon City Council and promotes the work of artists with experience of mental illness.

**SOBRE UMA MULHER APARENTEMENTE VIVA:** Uma mulher em diálogo consigo mesma dirige-se em itálico ao leitor. Num ambiente fechado, mas não claustrofóbico, uma mulher acorda no que imaginamos ser o mesmo quarto com janela. Não acorda como o «bicharoco monstruoso» (tradução de Helena Topa) de Franz Kafka. Não tem a família nem o chefe a bater à porta, aflitos e irritados, a fazer perguntas. Perdeu o seu «eu» e está numa solidão tão profunda que dúvida da sua própria existência: «porque as mulheres podem não saber se existem / mesmo quando conseguem andar» (I). Não sabe se serve para alguma coisa: «A mulher acordou e pensou: / Se ao menos tivesse alguma utilidade...»

(II). Tenta convencer-se de que sabe quem é: «*Eu sou eu / Três vezes o disse, três vezes o confirmou*» (V), mas não sabe o que significa aquela primeira pessoa: «*Repare / Esta sou eu / Feita de mim mesma, nada mais / Tenho vindo a perceber isso mesmo / Que ser eu, significa não ser outra coisa*» (VI). Na sua solidão percebe, porém, que não tem maneira de o confirmar: «*Como poderia ela saber quem era / se à sua volta, nem sequer havia gente?*» (VIII). Vai à janela e vê gente (X), reconhece-se em todas as mulheres, confronta-se por fim com a diferença, cansa-se dela, e, por fim, conclui que não há fim: «*Por agora estamos vivos*» (XI).

A frontalidade da poesia de Cláudia R. Sampaio não se confunde com amargura nem desespero, porque há nessa espécie de autoconsciência uma evolução; uma melhoria do seu estado de enclausuramento; a esperança que reside na aceitação do que somos. Só assim é possível continuar. Não havendo uma utilidade intrínseca na poesia, apercebemo-nos da mudança gradual de poema para poema, o que prova a utilidade da edição. Cláudia R. Sampaio mostra, em *Uma Mulher Aparentemente Viva*, uma força perseverante sem lamento nem brusquidão. Este livro é uma prova sincera e exuberante de sobrevivência através do pensamento e da emoção.

**ABOUT AN APPARENTLY LIVING WOMAN:** A woman in dialogue with herself addresses the reader in italics. In an environment that is enclosed, but not claustrophobic, a woman awakes in what we imagine to be the same room with a window. She does not wake to Kafka's "monstrous cockroach" (Michael Hofmann's translation). She isn't confronted by her family or her boss banging on the door, distressed and irritated, asking questions. She has lost her "I," finding herself within a solitude so deep she begins to doubt her own existence: "because women can not know if they exist / even when they are able to walk" (I). She does not know if she serves any purpose: "The woman woke up and thought: / If at least there was a use for me..." (II). She tries to convince herself that she knows who she is: "I am me / Three times she said it, three times she affirmed it" (V), but she is unsure of what that first-person means: "Look / This is me / Made of myself, and nothing else / I have come to understand that very thing / That being me, means not being something else" (VI). Within



her solitude, she understands, however, that she has no way of confirming this: "How could she know who she was / if around her, there weren't any other people at all?" (VIII). She goes over to the window and sees people (X), recognises herself in all of the women, is finally confronted with difference, grows tired of it, and, ultimately, concludes that there is no end: "For the moment we are alive" (XI).

The directness of Cláudia R. Sampaio's poetry should not be confused for bitterness or despair, because there is evolution in this kind of self-awareness; an improvement in her state of seclusion; the hope that resides in accepting what we are. Only then is it possible to carry on. There being no intrinsic value to poetry, we recognise the gradual change from poem to poem, which demonstrates the value of this collection. In *An Apparently Living Woman*, Cláudia R. Sampaio depicts an enduring strength without lamentation or coarseness. This book is a sincere and exuberant testimony of survival by means of thought and emotion.

LIVROS PUBLICADOS (seleção) / PUBLISHED WORKS (selection): POESIA / POETRY\_ A Primeira Urina da Manhã [*First Morning Urine*] (Douda Correria, 2015); Ver no Escuro [*Seeing in the Dark*] (Tinta-da-China, 2016); 1025mg [*1025mg*] (Douda Correria, 2017); Outro Nome para a Solidão [*Another Name for Lonliness*] (Douda Correria, 2018); Já Não Me Deito em Pose de Morrer [*I No Longer Lie Down As If Dying*] (Porto Editora, 2020); Uma Mulher Aparentemente Viva [*An Apparently Living Woman*] (Porto Editora, 2022).

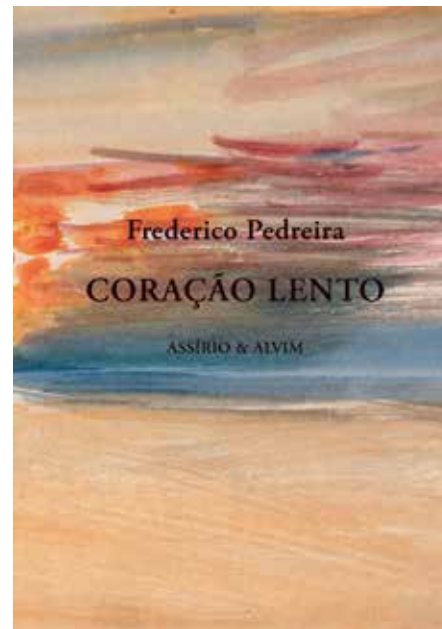
PUBLICAÇÕES ESTRANGEIRAS (seleção) / FOREIGN PUBLICATIONS (selection): BRASIL / BRAZIL\_ *Inteira como um Coice do Universo* (Edições Macondo, 2019).

...  
C. Q.

# Coração Lento

## [*Slow Heart*]

### Frederico Pedreira



© Assírio & Alvim

Assírio & Alvim, 2021  
104 pp.  
147 × 205 × 11 mm  
ISBN 978-972-37-2160-7  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
Vasco David  
vdavid@portoeditora.pt



EXCERTOS DA OBRA  
*CORAÇÃO LENTO*  
FREDERICO PEDREIRA

II.

Fósforo a fósforo  
ilumino o teu rosto  
como se fosse um fruto  
lustroso, húmido das chuvas,  
e a tua pele, como esse negro fruto  
que me depuseram nas mãos,  
descasca-se lentamente,  
como se fosse apagando aos poucos  
o seu próprio coração,  
embora não seja extinção,  
mas algo mais brando  
o que o ilumina esta noite,  
pousado em silêncio  
sobre os meus joelhos.

VI.

A chuva, suave ironia do inverno,  
sopra lenta no seu modo de cair,  
estende as pernas pesadas de lã  
aos homens, lembra-lhes da eficaz  
inutilidade da lógica, de esquemas e signos.  
Os poetas não percebem nada,  
vivem da esmola (memória) do instinto,  
da intuição carregada de febres,  
de uma água muito salobra que  
engolem com os olhos cheios de búzios.

À chuva é a mão sábia do inverno,  
faz-nos crer que construímos o que  
por defeito tem de ser destruído.

xi.

Minúsculas calhas no casebre.  
Estamos na nossa casa e eu ouço  
minúsculas calhas, roldanas,  
pequenos apetrechos domésticos  
que nos repetem a indecisão da vida.  
Estamos, já o disse, em nossa casa,  
e tudo basta: uma palavra indestrutível,  
um toque teu a horas inesperadas.

xx.

Na sala, a noite alonga-se ao de leve,  
esvaziada pela moinha quase muda do gira-discos.  
Duas mulheres na sala partilhando  
o que resta do vidro de um copo de vinho.

Conversam, e rápida a noite  
descobre-lhes um sentido,  
o quanto acumularam de solidão,  
de rara tristeza e solene testemunho  
de vidas gastas até ao derradeiro,  
feminino salto da exaustão.

Lavam as mãos num perfume de lavanda,  
riem como quem conta de cor

um rol de homens esquecidos,  
largam pequenos, luzidios frutos,  
extraídos dos lábios com modesta franqueza.

Viveram encerradas entre bares e promessas:  
a sua vingança serve-se todos os dias fria  
como um jantar de micro-ondas  
esquecido no lava-louça da cozinha.

xxiv.

Os bispos jogavam em silêncio  
um jogo de cartas — eu nunca tinha  
presenciado solidão assim, tão cheia  
de paz. A noite confundia-se com a cacimba,  
e no seu azedume não assustava.  
Esses dois homens não tinham mais ninguém.  
Mas sabiam, no fundo sabiam: bastava  
que a digestão fosse lenta e a razão diária  
tivesse sido servida no refeitório  
ou na cafetaria da paróquia. Nem a velha,  
carismática cozinheira os queria.  
Ainda assim, dizia-se que eram os homens  
mais influentes da vila, o que  
para todas essas pessoas  
significava vila, vida, mundo.  
Ao fim das primeiras jogadas,  
já cabeceavam de sono.  
Eram autênticos meninos.  
Tinha-lhes custado uma vida inteira  
adormecerem assim, como se  
destituídos de sangue, nervos,  
quicá coração.

III.

Este meu coração lento que nada aprende,  
que se esforça na tua sombra e procura  
compreender os traços mais simples da tua boca:  
este coração tão lento na sua teimosia de ser igual  
ao mundo e assim render-se à insignificância do

[seu cinismo,  
lento, tão lento a aceitar o verso — que é o mesmo  
[que dizer dia,  
despido e de mãos vazias, só a sua presença célere  
e um pouco pobre que nem por nada se deixa vender.

Mas eu dizia que me atrasava atrás de ti, queimava  
[os olhos

no gelo dos teus ombros: escondia-me, pois sei que  
[esta gente  
fala muito, não quero entrar na sua paisagem,

[prefiro  
antes ser gota de chuva que tomba surda no balde  
[do estaleiro.

Contávamos os pregos enferrujados  
que os homens haviam deixado no chão ao final da  
[tarde,

mas tínhamos as mãos agarradas à pirâmide do  
[silêncio,  
não poderíamos apanhá-los. São tantos os perigos  
à espreita neste mundo que acabam por cansar.

EXCERPTS FROM  
*SLOW HEART*  
FREDERICO PEDREIRA

II.

*Match by match  
I illuminate your face  
as if it were a fruit  
shiny, wet from the rain  
and your skin, like that black fruit  
they placed in my hands,  
slowly peels itself,  
as if gradually switching off  
its own heart,  
although not extinguished,  
but something softer  
illuminates it tonight,  
resting in silence  
on my knees.*

VI.

*The rain, soft winter irony,  
blows gently in its way of falling,  
stretches its heavy woollen legs  
to men, reminding them of the efficient  
futility of logic, schemes and signs.  
Poets don't understand anything,  
they live off a pittance (memory) of instinct,  
of feverish intuition,  
of very salty water which  
they swallow, their eyes full of whelks.*

*Rain is winter's wise hand,  
it makes us believe we build what  
must by default be destroyed.*

XI.

*Tiny gutters in the shack.  
We're in our house and I hear  
tiny gutters, pulleys,  
small domestic appliances  
which echo to us life's indecision.  
We are, as I said, in our house,  
and it's all enough: an indestructible word,  
a touch of yours at unexpected times.*

XX.

*In the lounge, the night draws out lightly,  
emptied by the almost mute drone of the record player.  
Two women in the room sharing  
the leftover shards of a wineglass.*

*They talk, and soon the night  
reveals to them a meaning,  
how much they had accumulated solitude,  
strange sadness and solemn testimony  
of lives spent to the last,  
feminine leap of exhaustion.  
They wash their hands in lavender perfume,  
laugh as if telling by heart  
a list of forgotten men,*

*drop small shiny fruit,  
taken from their lips with modest frankness.*

*They lived shut behind bars and promises:  
their revenge is served cold every day  
like a microwave dinner  
forgotten about in the kitchen sink.*

XXIV.

*The bishops played in silence  
a card game—I had never  
witnessed such solitude, so full  
of peace. The night mingled with the mist,  
and in its bitterness didn't frighten.  
Those two men had no one else.  
But they knew, deep down: it was enough  
that their digestion was slow and their daily ration  
had been served in the canteen  
or parish cafeteria. Not even the old,  
charismatic cook loved them.  
Even so, it was said they were the most  
influential men in the village, which  
for all these people  
meant village, life, world.  
After the first few hands,  
they were already nodding off.  
Just like children.  
It had taken them a lifetime  
to fall asleep like that, as if  
devoid of blood, nerves,  
even heart.*

### III.

*This slow heart of mine that learns nothing,  
that struggles in your shadow and seeks  
to understand the simplest lines of your mouth:  
this heart so slow in its stubbornness to be equal  
to the world and thus give in to the insignificance of its*  
[cynicism,  
*slow, so slow to accept the verse—which is the same as*  
[saying day,  
*naked and empty-handed, only its swift and slightly  
poor presence which won't be sold for anything.*

*But I said that I dallied behind you, burning my eyes  
on the ice of your shoulders: I hid, as I know these people  
talk a lot, I don't want to enter their landscape, I'd rather  
be a raindrop which falls deaf in a bucket in the yard.  
We counted the rusty nails  
that the men left on the floor at the end of the afternoon,  
but we had our hands bound by the pyramid of silence,  
we couldn't take them. There are so many dangers  
lurking in this world it becomes tiresome.*

**SOBRE O AUTOR, FREDERICO PEDREIRA**  
nasceu em Lisboa, em 1983. É licenciado em Comunicação e doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa. Concluiu o mestrado na Royal Holloway, University of London. Colaborou na secção de cultura de alguns jornais portugueses. Traduziu livros de poesia de W. B. Yeats e Louise Glück, ensaios de G. K. Chesterton e George Orwell, e romances de Dickens, Swift, Woolf, Hardy e Banville, entre outros. O seu romance *A Lição do Sonâmbulo* foi traduzido e publicado na Croácia, Bulgária, Hungria e Sérvia. Alguns dos seus poemas foram traduzidos para alemão, espanhol e croata.

**ABOUT THE AUTHOR, FREDERICO PEDREIRA**  
was born in Lisbon in 1983. He has a degree in communication and a doctorate in literary theory from the University of Lisbon. He also has a master's from Royal Holloway, University of London. He has worked on the cultural sections of several Portuguese newspapers. He has translated poetry by W. B. Yeats and Louise Glück, essays by G. K. Chesterton and George Orwell, and novels by Dickens, Swift, Woolf, Hardy, Banville and others. His novel *A Lição do Sonâmbulo* has been translated and published in Croatia, Bulgaria, Hungary and Serbia. Some of his poems have been translated into German, Spanish and Croatian.

**SOBRE CORAÇÃO LENTO:** A mais recente coletânea de poesia de Frederico Pedreira inclui 56 poemas sob o título «Fósforos para um Casebre» e dez reunidos sob o título da obra, «Coração Lento». A começar esta segunda parte, encontramos uma frase de Jorge de Sena — «(...) consumada arte de ser íntimo e manter todos à distância (...)» — que perpassa os poemas aqui publicados. A intimidade é amorosa e os outros são vistos com a distância de quem não os quer por perto. O olhar é benevolente, embora melancólico, para mãe e filho que «coincidem no mesmo vestido vermelho de gastas papoilas», mas impiedoso com a solidão de «[d]uas mulheres na sala partilhando / o que resta do vidro de um copo de vinho» ou de «(...) bispos [que] jogavam em silêncio / um jogo de cartas (...)». A «praia impossível», a chuva, a «mão sábia do inverno», «o vento íntimo» fazem parte dos cenários suportáveis, a que acrescem dois temas que reforçam esta divisão entre nós os dois e os outros: o sal que é vida, mais uma referência a Jorge de Sena,

o «subtil segredo do sal», o «sal encrespado» numa «revolta de algas», «o beijo suave de sal» e os cães, com referência a Diógenes no poema VII da primeira parte, em que na praia «jovens (...) / riam já um pouco / cínicos da idade, traziam, sem saber, / um cão à beira e algum sangue derramado», como se já a juventude carregasse em si mesma o perigo ou a inevitabilidade do sinismo sem o saber. Os cães são «soturnos»; há «um ou outro cão» num cenário de amor idílico: «Ninguém queria estar com a nossa morada, / vivíamos juntos — o cristal da água, / excessivo na sua fundura de sal (...)»; há o «arrastar dos cães» que são os outros a teimar entrar onde ninguém os quer. «Livre é o pássaro morto, / disse a voz bacoca que quase nos confundia —», o que quase confunde o leitor sobre a ideia de amor romântico que não admite nenhuma interferência exterior. *Coração Lento*, de Frederico Pedreira, é um livro de poemas de amor de um hermetismo aparente: como uma porta fechada da qual o leitor tem a chave.

**ABOUT SLOW HEART:** The most recent poetry collection from Frederico Pedreira contains 56 poems under the title "Matches for a Shack" and ten collated under the work's titular heading, "Slow Heart." When we begin this second part, we find a phrase from Jorge de Sena—"(...) consummated art of being intimate and keeping everyone at a distance (...)"—which permeates the poems published here. Intimacy is romantic and others are seen from a distance by those who do not want them near. The gaze is benevolent, although melancholic, for the mother and son who "match in the same faded-poppy red dress," but merciless for the solitude of the "two women in the room sharing / the leftover shards of a wineglass" or the "bishops [who] played in silence / a card game (...)." The "impossible beach," the rain, "winter's wise hand," "the intimate wind" form part of the supporting scenes, to which we can add two themes which emphasise this division between the two of us and the others: the salt which is life, another reference to Jorge de Sena, the "salt's subtle secret," the "crisped salt" in an "outbreak of seaweed," "the soft kiss of salt" and the dogs, with reference to Diogenes in the VII poem in the first section, in which on the beach "youngsters (...) / now laugh a little / cynics of age, they brought, without knowing, / a dog to the shore and some spilt blood," as if youth

itself now implied danger or the inevitability of unwitting cynicism. The dogs are "sullen"; there are "one or two dogs" in an idyllic love scene: "Nobody wanted to be in our home, / we lived together—the crystal-like water, / excessive in its depth of salt (...)"'; there's the "doglike dragging" of those who insist on entering where no one wants them. "Free is the dead bird, / said the naïve voice which almost confused us—," which almost confuses the reader about the idea of romantic love which doesn't accept any external interference. *Slow Heart* by Frederico Pedreira is a book of love poems with an apparent hermeticism: like a locked door to which the reader holds the key.

LIVROS PUBLICADOS / PUBLISHED WORKS: POESIA / POETRY *Breve Passagem pelo Fogo* [*Brief Passage Through Fire*] (Artefacto, 2011); *O Artista Está Sozinho* [*The Artist is Alone*] (edição de autor / author's edition, 2013); *Doze Passos Atrás* [*Twelve Steps Back*] (Artefacto, 2013); *Presença Comum* [*Common Prey*] (Relógio D'Água, 2015); *A Noite Inteira* [*The Whole Night*] (Relógio D'Água, 2017); *Coração Lento* [*Slow Heart*] (Assírio & Alvim, 2021). FICÇÃO / FICTION *Um Bárbaro em Casa* [*A Barbarian in the House*] (Língua Morta, 2014); *Fazer de Morto* [*Playing Dead*] (Língua Morta, 2016); *A Lição do Sonâmbulo* [*The Sonambulist's Lesson*] (Companhia das Ilhas, 2020); *Sonata para Surdos* [*Sonata for the Deaf*] (Relógio D'Água, 2024). ENSAIO / ESSAY *Uma Aproximação à Estranheza* [*Approaching Strangeness*] (Imprensa Nacional, 2017); *Um Virar de Costas Sedutor* [*Turning Away Seductively*] (Relógio D'Água, 2022).

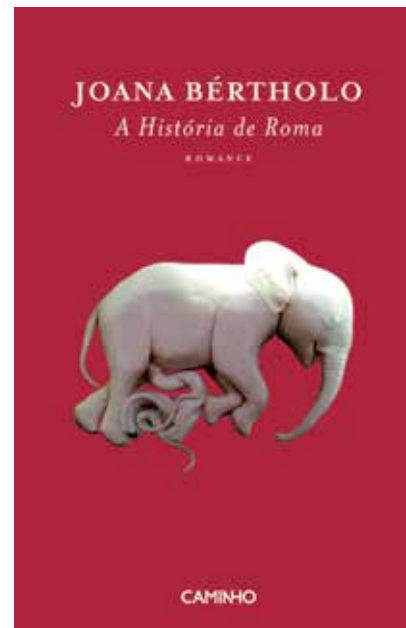
PUBLICAÇÕES ESTRANGEIRAS (seleção) / FOREIGN PUBLICATIONS (selection): BULGÁRIA / BULGARIA *Урокът на лунатика* (Colibri, 2023). CROÁCIA / CROATIA *Mjesečeva lekcija* (Vukovic Runjic, 2022). HUNGRIA / HUNGARY *Az alvajáró tanúságtétele* (Typotex Kiadó, 2023). SÉRVIA / SERBIA *Košmama Sećanja Jednog Mesečara* (Treći TRG, 2023).

PRÉMIOS E DISTINÇÕES (seleção) / PRIZES AND DISTINCTIONS (selection): Prémio Imprensa Nacional/Vasco Graça Moura, na categoria de Ensaio [*Imprensa Nacional/Vasco Graça Moura Prize, in the Essay category*], 2016 (*Uma Aproximação à Estranheza*); European Union Prize for

Literature, 2021 (A Lição do Sonâmbulo); Prémio Literário Fundação Eça de Queiroz [*Eça de Queiroz Foundation Literary Prize*], 2021 (A Lição do Sonâmbulo); Prémio Autores SPA para Melhor Livro de Poesia [*Autores SPA Prize for Best Poetry Book*], 2022 (*Coração Lento*).

...  
c. q.

# A História de Roma [The Story of Roma] Joana Bértholo



© Editorial Caminho

Editorial Caminho, 2022  
312 pp.  
137 × 209 × 18 mm  
ISBN 978-972-21-3171-1  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
The Ella Sher Literary Agency  
ella@ellasher.com



EXCERTOS DA OBRA

*A HISTÓRIA DE ROMA*  
JOANA BÉRTHOLO

— «Chôbissnába»...!» — Arrisco. Tu sorris: finalmente uma reminiscência comum:

É dia de aniversário. Cumpro vinte e sete, que em castelhano os anos não são para ser feitos, mas *cumplidos*. O plano é explorar o rio Luán numa pequena lancha emprestada mas chove a cântaros. Espalhamos baldes pelo logradouro, alguns pela casa, e sentamo-nos à janela. A manhã escapole-se sem que a bâtega abrande. Escrevinhas um poema. Quando terminas, dou-me conta de que te empenhaste. Perguntas se o podes ler, eu endireito-me no banco. Começas num tom de voz mais grave, vindo de outra parte do corpo que não se ocupa com o dizer comum e que usas apenas para ler poesia.

— «Chôbissnába».

Interrompo-te. Levas a mal que me ria.

— O que é? Soa russo...

— Russo, russo! Um ano na Argentina e ainda tenho de te traduzir os poemas?!

Ficas acirrado. Feri qualquer coisa. Roubo-te o papel da mão, confirmo a grafia: *Lloviznaba*. Verbo *llover*, chover.

— Ah, «chuviscava»!

É a tua vez de te desmanchares a rir.

— Repete isso. Não pode ser.

O mais lindo é quando um estrangeiro nos torna de súbito conscientes do esplendor e improbabilidade da nossa língua:

— Chu-vis-ca-va — em *loop*. — Chuviscava, chuviscava, chuvis, cava.



Espanta-me a jocosidade de uma palavra à qual nunca tinha dado atenção. Desapareces e voltas com o gravador. Aponta-lo na minha direção depois de gravares: *Buenos Aires; 21 de junho de 2009; Joana*. Eu, com a minha melhor dicção:

— Chuviscava, meu amor, chuviscava.

Lembro-me de teres adaptado um trava-línguas: *Chò mé chámó Chuâna í mé boy à lá pláchá con mi máchá amárichá i mé máncò un chógúr de frutíchá*. A quantidade de vezes que eu digo isto! Estou apaixonada. Pela doce melopeia da palavra mais banal: *lá órichá, lá cáchê, el cábêchu, lá bêchêza, lá cíchá, lá chúbíã, las órraz e lá cutchárichá mui tchiquitá*. Não é só a doçura do «ch» que torna cada frase uma experiência de veludo, até porque esse nem é um som estranho ao meu português nativo. É tudo: *el dolor, el parpadeo, la soledad, la amistad*, palavras desde sempre conhecidas têm a força dos primeiros acordes de um *bandoneón*. Apaixonono-me a cada letra de cada tango, mesmo nos mais trágicos; mesmo naqueles em que o amor não vence no fim. (pp. 73-74)

Saio do Salon Canning sem dançar e não penso mais nisso: é outra milonga que passo sentada. Falam-me de uma milonga *queer* a ter lugar em San Telmo, bairro mais à minha medida. Recomendam-ma por não seguir as consuetudinárias regras, marciais e falocratas, e ser em vez disso um sítio onde toda a gente dança com toda a gente. O homem não é quem conduz e a mulher não é quem segue, fundamento irrefutável do tango até ali. Assim que chego vejo-a logo, María Francisca, ali *Panchita*, diminutivo que usa fora dos círculos influentes de onde é nativa. A milonga *queer* tem

uma atmosfera distinta, garantida no informal e amotinado. É um laboratório de movimentos, com cada par a experimentar o que lhe sugere a música. Peço uma bebida, converso e danço. Ensinam-me os básicos do homem, aliás, de «quem guia». Corrijo constantemente homem/mulher por quem-guia/quem-segue, tão entrosada está a dicotomia. María Francisca aborda-me e convida-me. É demasiado bonita, penso outra vez. Dançamos. Ela guia. «Queres guiar?», pergunta. Tento guiar. Não saímos do mesmo sítio. Volta ela a guiar. Agradeço-lhe no final de cada *tanda*, no interlúdio em que os bons costumes milongueiros ditam que há que procurar nova parceira. Volto a tentar guiar. Ocupo-me com manter a direção dos ponteiros do relógio na circulação pelo espaço e ela ri-se da minha submissão às regras da milonga tradicional. «Relaxa, aqui não é assim!» Apesar de ela dançar muito melhor do que eu, ajuda à prestação sermos da mesma altura e que os nossos corpos tenham um encaixe siamês. De saltos altos ficamos com mais de um metro e oitenta. Longilíneas, a girar a girar a girar, partilhando eixo e abraço, deixa de haver quem guia e quem segue, há somente um tango. (pp. 102-103)

Estafando-te com tanta subida e descida, conduzi-te pelos múltiplos quartos alugados, moradas, sofás de amigos, lugares da noite, do tango — que também os há em Lisboa —, piscinas, bibliotecas, livrarias independentes e alfarrabistas. Dizia: «Aqui foi onde se deu isto!», «Aqui foi onde se deu aquilo!» Num recanto circunspeto, revelava: «Uma vez, neste preciso lugar!», teria sido onde «vi alguém», «me apercebi de que», «me contaram que afinal», depois do que nunca nada voltou

a ser o mesmo. As mesas dos cafés onde escrevi, os bancos dos jardins onde li. Colori cada passagem com pequenas odisséias íntimas, excluindo instintivamente as histórias de amor e desamor que a cidade também arquiva. Na subida para o Largo do Caldas, ao trocar de passeio em busca de sombra, lembraste-te de equiparar os promontórios da minha capital às flutuações do meu humor.

— Vês, como as pessoas são lugares...? — respondi.

Eu podia até chamar-me Lisboa. (p. 216)

EXCERPTS FROM  
*THE STORY OF ROMA*  
JOANA BÉRTHOLO

*“Shobissnaba...” I venture. You smile; finally, a shared reminiscence:*

*It’s my birthday. I’m turning twenty-seven, although in Spanish you say *cumplir*, ‘to accomplish’—I’ve accomplished twenty-seven. The plan was to explore the River Luán in a small borrowed launch, but it’s raining heavily. We spread buckets across the patio, some inside the house, and sit by the window. The morning slips away before the downpour can relent. You scribble down a poem. When you finish, I realise you were concentrating. You ask if you can read it to me, I sit up straight in the seat. You begin in a deeper tone of voice, coming from a part of your body not concerned with common speech, and which you use only for reading poetry.*

*“Shobissnaba.”*

*I interrupt you. You take my laughter to heart.*

*“What is that? It sounds Russian...”*

*“Russian! A year in Argentina and I still have to translate poems for you?”*

*You go into a huff. I’ve wounded something. I snatch the paper out of your hand, check the spelling: Lloviznaba. The verb *llover*, to rain. A drizzle.*

*“Ah, in Portuguese we say ‘chuviscava!’”*

*It’s your turn to burst into laughter.*

*“Repeat that. It can’t be.”*

*The most beautiful thing is when a foreigner suddenly makes us aware of the splendour and improbability of our own language:*

*“Chu-vis-ca-va,” on loop. “Chuviscava, chuviscava, chuvis, cava.”*

*I’m startled by the jocularity of a word I’ve never paid attention to before. You vanish and return with a tape recorder. You point it in my direction, after recording: Buenos Aires; 21st of June, 2009; Joana. Then me, using my best diction:*

*“Chuviscava, my love, chuviscava.”*

*I remember you adapting a tongue twister for me: Sho me shamu Shuana e me boy a la plasha con mi masha amarisha e me mansho un shogur de frutisha. The number of times I repeat this silly rhyme about going to the beach and staining my yellow swimsuit with a fruit yoghurt drink! I’m in love. With the sweet melody of even the most common word: la oreesha, the shore, la cashe, the road, el cabeshu, hair; la beshessa, beauty, la seesha, the chair, la shubia, the rain, las ohas, leaves, and la cutchareeta muy chiqueeta, that very tiny teaspoon. It isn’t just the sweetness of the “sh” that turns each phrase into a velvety experience, because that isn’t even the strangest sound to my native Portuguese. It’s everything: el dolor, pain, el parpadeo, blinking, la soledad, loneliness, la amistad, friendship,*

*familiar words that have the power of the first chords of a bandoneón. I fall in love with every lyric of every tango, even the most tragic ones; even the ones where love doesn't triumph in the end.* (pp. 73-74)

*I leave Salon Canning without dancing and think no more about it: it's another milonga I spent sitting on the sidelines. They tell me about a queer milonga taking place in San Telmo, a neighbourhood more suited to me. They recommend it to me because it flouts the customary rules, regimented and phallogocratic, and is instead a place where everyone dances with everyone. It isn't the man who leads and the woman who follows, an unshakeable foundation of the tango until this point. I see her as soon as I arrive, María Francisca, here "Panchita," the diminutive she uses away from the influential circles she belongs to. The queer milonga has a different atmosphere, guaranteed by its informality and rebelliousness. It's a laboratory of movement, each couple experimenting with what is suggested by the music. I order a drink, talk, dance. They teach me the basic steps of the man, that is, "the one who leads." I find myself constantly correcting man/woman to lead/follow, so ingrained is the dichotomy. María Francisca approaches and invites me to dance. She is too beautiful, I think again. We dance. She leads. "Do you want to lead?," she asks. I give it a try. We find ourselves marooned in the same spot. She takes over. I thank her at the end of each tanda, during the interlude when good milongueiro custom dictates that you should find a new partner. I try to lead again. I focus on maintaining the direction of a clock's hands circling through the space and she laughs at my submission to traditional milonga. "Relax, it isn't like that here!" Although she dances far better than I do, it helps that we're the same height and that our bodies fit to-*

*gether like conjoined twins. In high heels, we're almost six foot tall. Slender, turning turning turning, sharing axis and embrace, lead and follow cease to be, there's only tango.* (pp. 102-103)

*Exhausting you with so much walking up and down, I led you through multiple rented rooms, houses, friends' sofas, night spots (for tango, which we also have here in Lisbon), swimming pools, libraries, independent and second-hand bookshops. I said: "This is where this happened!" "This is where that happened!" In a secluded corner, I would reveal: "One time, in this exact spot!," where I "saw someone," "understood that," "was told that in the end," after which nothing was ever quite the same again. The café tables where I wrote, the park benches where I read. I coloured each location with small intimate odysseys, instinctively leaving out the stories of love and heartbreak the city also archived. On the climb up to Largo do Caldas, swapping pavement in search of shade, it occurred to you to compare the crests of my capital city to the fluctuations in my mood.*

*"You see, people are just like places..." I replied.*

*I could even be named Lisboa.* (p. 216)

**SOBRE A AUTORA.** **JOANA BÉRTHOLO** nasceu em Lisboa em 1982. É licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e doutorada em Estudos Culturais pela European University Viadrina, em Frankfurt, na Alemanha. A sua investigação de mestrado levou-a a Buenos Aires, onde viveu um ano, entre 2008 e 2009, e trabalhou como voluntária no projeto editorial Eloísa Cartonera, experiência que retrata no romance **A História de Roma**. Em 2009, publica o seu primeiro romance, **Diálogos para o Fim do Mundo**, que é reconhecido com o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho. A partir daí, publicou romances, contos e literatura infantil, também em antologias e outras publicações coletivas. Escreve para dança e teatro e estreia-se no ensaio em 2023.

**ABOUT THE AUTHOR.** **JOANA BÉRTHOLO** was born in Lisbon, in 1982. She studied communication design at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon and holds a doctorate in cultural studies from the European University Viadrina, in Frankfurt, Germany. Research for her master's degree led her to Buenos Aires, where she lived for one year, between 2008 and 2009, and worked as a volunteer for the Eloísa Cartonera publishing project, an experience depicted in the novel **The Story of Roma**. In 2009, she published her first novel, **Diálogos para o Fim do Mundo**, which was recognised with the Maria Amália Vaz de Carvalho Award. Since then, she has published novels, short stories and books for children and young adults, and her work has appeared in anthologies and other collective publications. She also writes for dance and theatre and will release her first essay in 2023.

**SOBRE A HISTÓRIA DE ROMA:** A história escrita por Joana Bértholo é a de um amor entre um argentino e uma portuguesa; um amor vivido em Buenos Aires e interrompido para ser recordado, dez anos depois, em Lisboa. Na lembrança, a primeira pessoa já não é plenamente «eu», aquela que foi e, quando o ouviu pela primeira vez a rir, com aquele fato de palhaço, nem ele tão pouco o é: «As experiências são o que são; depois disso, é a memória.» Só o presente pode dar sentido à memória. A história começa em Lisboa, com memórias de Buenos Aires. Ela, portuguesa, vive em Buenos Aires depois de ter passado por Berlim. Não é solitária, tem amigas e, no

tempo livre, aprende a dançar tango. Trabalha numa editora e é no caminho para o trabalho que encontra um palhaço que faz o seu número com piada na rua. Ela procura por ele, até que o palhaço sedutor **porteño** entra na editora e lhe pede para regar as plantas «e esvaziar os baldes de água das infiltrações» lá de casa porque vai viajar. Ela aceita e começa uma relação que depressa se torna uma história de amor que acaba como todas as histórias de amor, em que um ama mais do que o outro. E Roma não é só o nome de uma cidade: é de estação de Metro, desencontro e perda. **A História de Roma**, de Joana Bértholo, transmite o ambiente de Buenos Aires com acutilância e humor doce. As personagens são reais e palpáveis; as descrições bem vividas; as transcrições fonéticas deliciosas.

**ABOUT THE STORY OF ROMA:** Joana Bértholo's novel tells the story of a love affair between an Argentine man and a Portuguese woman; a love affair that takes place in Buenos Aires, before being interrupted and remembered, ten years later, in Lisbon. Within the memory, the first-person narrator is no longer entirely "I," the woman she was, and, when she hears him laugh for the first time, dressed in that clown suit, neither is he: "Experiences are what they are; after that, there's memory." Only the present can give meaning to memory. The story begins in Lisbon, with memories of Buenos Aires. She, a Portuguese woman, is living in Buenos Aires, after having spent time in Berlin. She isn't solitary, making friends and, in her spare time, learning to dance the tango. She works for a publisher and it is on her way to work that she first comes across a clown performing his amusing act in the street. She searches for him, until one day the seductive **porteño** clown walks into the publisher's workshop and asks her to water the plants and "empty the buckets of rainwater" at his house, because he is going travelling. She accepts, and a relationship ensues that quickly becomes a love story to end all other love stories, in which one person will love more than the other. And Roma isn't just the name of a city in Italy: it is a Metro station in Lisbon, it is separation and loss. **The Story of Roma**, by Joana Bértholo, conveys the atmosphere of Buenos Aires vividly and with sweet humour. The characters are real and palpable, the descriptions ring true, and the phonetic transcriptions are a delight.

**LIVROS PUBLICADOS (seleção) / PUBLISHED WORKS (selection):** ENSAIO / ESSAY. **O Meu Treinador [My Coach]** (Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2023). ROMANCE / NOVEL. **Diálogos para o Fim do Mundo [Dialogues for the End of the World]** (Editorial Caminho, 2010); **O Lago Averso [The Inside-Out Lake]** (Editorial Caminho, 2013); **Ecologia [Ecology]** (Editorial Caminho, 2018); **Na Órbita do Sono [In the Orbit of Sleep]** (Nova Mymosa, 2021); **A História de Roma [The Story of Roma]** (Editorial Caminho, 2022); **Natureza Urbana [Urban Nature]** (Relógio D'Água, 2023). CONTOS / SHORT STORY. **Havia [Was]** (Editorial Caminho, 2012); **Inventário do Pó [The Inventory of Dust]** (Editorial Caminho, 2015). INFANTOJUVENIL / CHILDRENS. **O Museu do Pensamento [The Thought Museum]** (Editorial Caminho, 2017); **Pequeno e Precioso, O Cavalo-Marinho [Small and Precious: The Seahorse]** (Imprensa Nacional e Pato Lógico, 2021).

**PUBLICAÇÕES ESTRANGEIRAS (seleção) / FOREIGN PUBLICATIONS (selection):** BRASIL / BRAZIL. **Ecologia** (Dublinense, 2022); **Natureza Urbana** (Dublinense, 2023). DIREITOS ACORDADOS / RIGHTS AGREED. **A História de Roma no Brasil** pela / in **Brazil** with Dublinense (2024) e em Espanha (em catalão) pela / and in **Spain (Catalan)** with Godall Edicions.

**PRÉMIOS E DISTINÇÕES (seleção) / PRIZES AND DISTINCTIONS (selection):** Prémio Literário Maria Amália Vaz de Carvalho [**Maria Amália Vaz de Carvalho Literary Prize**], 2009 (**Diálogos para o Fim do Mundo**); Prémio de Melhor Livro Infantojuvenil da Sociedade Portuguesa de Autores [**Portuguese Society of Authors' Prize for Best Book for Children and Young Adults**], 2018 (**O Museu do Pensamento**); Semifinalista do Prémio Oceanos [**Semi-finalist for the Oceanos Prize**], 2019 (**Ecologia**); Finalista do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, do Grande Prémio de Literatura DST e do Prémio PEN Clube Português, e Prémio Literário Casino da Póvoa [**Finalist for the Association of Portuguese Writers' Grand Novel Prize, the DST Grand Literature Prize and the Portuguese PEN Club Award, and the Casino da Póvoa Literary Prize**],

2019 (**Ecologia**); Finalista do Prémio Oceanos [**Finalist for the Oceanos Prize**], 2023 (**A História de Roma**); Prémio Literário Fundação Eça de Queiroz [**Eça de Queiroz Foundation Literary Prize**], 2023 (**A História de Roma**).

...  
C. Q.

# O Essencial sobre As Três Marias [*The Three Marias: The Essentials*] Joana Meirim



73

Imprensa Nacional, 2023  
124 pp.  
100 × 166 × 7 mm  
ISBN 978-972-27-3103-4  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
Joana Meirim  
joanameirim@gmail.com



EXCERTOS DA OBRA

*O ESSENCIAL SOBRE AS TRÊS MARIAS*  
JOANA MEIRIM

Ter ideias sobre determinados assuntos — sobretudo se feministas forem — e escrever uma obra literária continua, em contexto português, a ser recebido com alguma suspeição, atitude ainda próxima de uma passagem de uma das cartas das três Marias: «uma feminista é vituperada, assustadora do ainda indiscursível, incômoda, ridícula, mesmo para os cavaleiros bem pensantes de toda a libertação» (*NCP*, 83). Neste livro, proponho, assim, revelar a minha leitura da obra, tentando mostrar que evidenciar o valor literário das *Novas Cartas Portuguesas* em nada compromete as suas ideias, assim como sublinhar o carácter feminista e antifascista da obra não põe em causa a sua força estética. Continuar a falar das *Novas Cartas* como libelo antirregime ou panfleto feminista tende a datá-las e tem contribuído para negligenciar o projeto literário a três: a obra mais indecorosa da literatura portuguesa, que, quebrando as leis do género (cartas, poemas, ensaios e monólogos dramáticos convivem em harmonia), rompendo hierarquias no uso da língua (cartas de emigrantes portugueses no Canadá e de combatentes da Guerra Colonial estão lado a lado com a reescrita das cartas da soror Mariana Alcoforado) e parodiando a tradição literária (da lírica medieval aos seus contemporâneos), conseguiu dizer *beauvoirianamente* que *a mulher não é sexo de segunda ordem*. (pp. 17-18)

Não se faz rodinhas com a LITERATURA. Na «Terceira Carta II», e conscientes da «gravidade da empresa» que levam a cabo, as três Marias, aqui

e noutros momentos, assumem temerariamente os riscos de rir, de fazer troça, de galhofar em conjunto, de escrever cartas facetas. A mesa do restaurante, não partilham tanto a comida quanto a experiência literária, a partilha do cherne o'neilliano (na alusão ao célebre poema «Sigamos o Cherne!», de *No Reino da Dinamarca*), e brincam ainda com o apelido do poeta, saudando quem também era amigo desses jogos: «Temos já rido e dito e escrito e partilhado, a mesa, o cherne (ó Alexandre, ó nihil), o sempre frango, a retidão das lulas» (NCP, 27); «O que farei convosco será grave, ainda que para tanto haja que rir-me.» (NCP, 29). Mais adiante, na «Segunda Carta III», uma das três Marias assume a alegria partilhada de terem revisto um mito, de terem contrariado o comodismo e de terem «desflorado» a ordem moral da época: «Mas sinto essa alegria [...] de haver desaconchegado um mito, desflorado uma lei [...]» (NCP, 38). A relação com a história de Mariana Alcoforado passa por permitir o riso, recusando o tom lamuriento — «Que rimos ou rimamos nós de Mariana» (NCP, 77). De Mariana tomam o mote e tomam partido dela também, mas isso significa reinventá-la, defendê-la e vingá-la, sem nunca abdicar do exercício do humor. Na «Carta parva VI», as três Marias assinalam o carácter revolucionário do riso: «minhas queridas, [...] o chão da revolução é o bom riso à flor da mão» (NCP, 128). Mais perto do final, numa das cartas que anuncia o fim da obra, consideram que o riso permitiu concretizar o predicado do subtítulo de *Novas Cartas Portuguesas*, o «pontapé no cu» nos ilegítimos superiores, «que nunca mais poderão assentar-se com descanso em lombo de outrem» (NCP, 273): «o riso é a única coisa que deveras se

faz nobremente [...]. A liberdade hoje, manas, é a persistência do riso de quem aguentá-lo pode sem esgar» (NCP, 272-273). Finalmente, na «Terceira e última carta», na qual se questiona «O que nos resta depois disto?», uma parte significativa da resposta pode estar no alívio que o riso provoca, nos efeitos desinibidores da possibilidade de rir a três, «e afinal se nos rimos. Ah! irmãs, se nos rimos!» (NCP, 304).

Hélène Cixous refere que um texto escrito por mulheres deve ser subversivo, sendo o riso a melhor forma de contestar, de sabotar vários tipos de poder e do seu exercício: «A feminine text cannot fail to be more than subversive. [...] If she's a her-she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the "truth" with laughter.» Ora, o riso e o humor são expedientes fundamentais de que as três Marias se servem ao longo das *Novas Cartas Portuguesas* como forma de contestar poderes e opressões diversas, desde logo reagindo ao mais difícil e resistente deles todos, o patriarcado, «um termo que designa a forma como os privilégios socialmente atribuídos aos homens significam, necessariamente, a opressão daqueles a quem os mesmos privilégios são negados, isto é, às mulheres». (pp. 71-73)

EXCERPTS FROM

*THE THREE MARIAS: THE ESSENTIALS*  
JOANA MEIRIM

*To have ideas about particular subjects, especially if these are feminist, and write a literary work continues, in the context of Portugal, to be received with some*

suspicion, an attitude approaching that depicted in a passage from a letter by one of the three Marias: “a feminist is slandered; she is someone raising the frightening spectre of what has never before been put into words, a trouble-maker, a ridiculous creature, even for the self-righteous knights of the liberation movement as a whole” (NPL, 120). In this book, therefore, I intend to reveal my reading of the work, attempting to demonstrate that highlighting the literary merits of New Portuguese Letters in no way compromises its ideas, just as underlining the feminist and anti-fascist nature of the work does not call into question its aesthetic force. Continuing to speak of New Portuguese Letters as anti-regime libel or a feminist pamphlet tends to date the work, and has contributed to a neglect for the literary project of these three women: by breaking the rules of genre (letters, poems, essays and dramatic monologues exist together in harmony), shattering hierarchies in the use of language (letters from Portuguese emigrants in Canada and combatants in the Colonial War sit side-by-side with reimagined letters from a 17th century nun, Soror Mariana Alcoforado) and parodying literary traditions (from mediaeval lyric poems to their own contemporaries), the most indecorous work in Portuguese literature was able to state, à la Simone de Beauvoir, that women are not a second

sex. (pp. 17-18)

One does not fool around with LITERATURE. In “Third Letter II,” and fully conscious of “the gravity of the undertaking” they are embarking on, the three Marias, here and at other moments, boldly assume the risks of laughing, of poking fun, of monkeying around together, of writing fictitious letters. At the restaurant table, they do not share their food so much as a literary

experience, sharing the o’neillian grouper (in an allusion to the fish of the celebrated poem “Let’s Follow the Grouper!,” from In the Kingdom of Denmark), while also playing with the poet’s surname, with a nod to other fans of this type of game: “We have now laughed together and talked together and written and shared repasts together, grouper (o Alexander O’Neill, o frivolousness of your poem upon that creature of the deep), plain ordinary chicken, firm-textured squid” (NPL, 45); “What I shall do with you will be serious, even though the very fact will make me feel like laughing” (NPL, 48). Later, in “Second Letter III,” one of the three Marias remarks upon the shared happiness of having rewritten a myth, of having opposed self-indulgence and “deflowered” the moral order of the day: “But I am experiencing the happiness [...] of having disturbed a myth, deflowered a law [...]” (NPL, 61). Their relationship with the story of Mariana Alcoforado exists through permitting laughter, resisting the lamenting tone—“Why our chiming laughter at Mariana, why our rhymes on her name and ours?” (NPL, 112). They take Mariana as their starting point, and also make fun of her, but this involves re-inventing her, defending her and avenging her, without ever abdicating the use of humour. In “Silly Letter VI,” the three Marias highlight the revolutionary nature of laughter: “my dear ones [...] joyous easy, laughter is the death of indifference, the soil of revolution” (NPL, 179). Nearer the end, in one of the letters announcing the final pages of the book, they consider that it was laughter that allowed them to accomplish what was heralded by the subtitle of New Portuguese Letters, that “kick in the ass” to their illegitimate superiors, “who will never again be able to sit down comfortably on the rump of anyone else” (NPL, 358): “laughing at oneself is the only thing that can be done with true nobility



[...] *Freedom today, sisters, consists of persistent laughter on the part of anyone who can bear to laugh without making a wry face*” (NPL, 358-359). *Finally, in “Third Final Letter,” which asks the question “What do we have left after all of this?,” a significant part of the answer can be found in the relief provoked by laughter, in the disinhibiting effects of the ability of all three women to laugh together: “and in the end we laughed. Oh, sisters, how we laughed!”* (NPL, 395).

*Hélèn Cixous states that a text written by women should be subversive, with laughter providing the best mode of response, the best mode of sabotaging the various forms of power and their exertion: “A feminine text cannot fail to be more than subversive. [...] If she’s a her-she, it’s in order to smash everything, to shatter the frame work of institutions, to blow up the law, to break up the ‘truth’ with laughter.” Well, laughter and humour are fundamental devices which the three Marias employ throughout New Portuguese Letters as a way of responding to various powers and oppressors, reacting first and foremost to the most challenging and resistant of them all, the patriarchy, “a term that designates the way in which privileges that are socially attributed to men imply, by necessity, the oppression of those from whom these same privileges are denied, that is to say, women.”* (pp. 71-73)

NCP/NPL: *Novas Cartas Portuguesas [New Portuguese Letters]* de/for Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e/and Maria Velho da Costa, Alfragide (Portugal), D. Quixote, 2010.

**SOBRE A AUTORA JOANA MEIRIM** nasceu em Lisboa, em 1982. É doutorada em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa, com uma tese sobre Jorge de Sena e Alexandre O’Neill. Foi leitora na Universidade da Corunha e professora de Português e Literatura Portuguesa no ensino secundário. É professora auxiliar convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e colaboradora do IELT (NOVA FCSH). Com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, foi investigadora responsável pelo projeto Lugares de O’Neill. Editou um volume de entrevistas de Alexandre O’Neill (Tinta-da-China, 2021), coorganizou um livro sobre o ensino da literatura (IELT — NOVA FCSH, 2021) e o volume *A Crítica de Jorge de Sena* (BNP, 2022). A obra *O Cânone* (Tinta-da-China, 2020) inclui três textos da sua autoria: «Alexandre O’Neill», «Jorge de Sena» e «As Três Marias». É membro do conselho científico da *Forma de Vida*, revista online do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e coeditora do sítio de internet de poesia e crítica *Jogos Florais*.

**ABOUT THE AUTHOR JOANA MEIRIM** was born in Lisbon, in 1982. She holds a doctorate in literary theory from the University of Lisbon, with a thesis on Jorge de Sena and Alexandre O’Neill. She has been a lecturer at the University of La Coruña and a teacher of Portuguese and Portuguese literature in secondary education. She is a visiting professor at the Faculty of Social and Human Sciences at the NOVA University of Lisbon, a researcher at the Research Centre for Communication and Culture at the Catholic University of Portugal and a collaborator at IELT (NOVA FCSH). With the support of the Calouste Gulbenkian Foundation, she was the researcher responsible for the Places of O’Neill project. She has edited a volume of interviews with Alexandre O’Neill (Tinta-da-China, 2021), co-produced a book about the teaching of literature (IELT — NOVA FCSH, 2021) and another called *A Crítica de Jorge de Sena* (BNP, 2022). The publication *O Cânone* (Tinta-da-China, 2020) includes three texts written by Meirim: “Alexandre O’Neill,” “Jorge de Sena” and “As Três Marias.” She is a member of the scientific board of *Forma de Vida*, the online

*journal of the Faculty of Letters’ Literature and Theory Programme at the University of Lisbon, and co-editor of the poetry and criticism website Jogos Florais.*

**SOBRE O ESSENCIAL SOBRE AS TRÊS MARIAS:** A expressão «Três Marias» alude ao processo judicial que envolveu as três escritoras portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, na sequência da publicação da obra *Novas Cartas Portuguesas*, escrita a três e publicada em 1972. Joana Meirim, neste ensaio fundamental para a compreensão literária da obra, relegada para segundo plano face à sua indiscutível relevância histórica, sublinha as diferenças na sua receção no País e no estrangeiro. Meirim descreve as especificidades de cada autora, apesar da insistência na aglutinação no «portuguesíssimo nome de Marias», segundo a designação de Maria Velho da Costa. «Escrever a três nunca implicou consensos», observa Joana Meirim, lembrando a teimosia em juntar mulheres como se fossem um todo homogéneo, retirando-lhes a individualidade que só aos homens era permitida. Objeto de uma investigação exaustiva e fundamentada, as *Novas Cartas Portuguesas*, obra acusada de ser atentatória contra a moral e os bons costumes, surgem neste ensaio fulgurante de Joana Meirim como um marco histórico na vida pública e literária portuguesa, mas sobretudo como obra literária de qualidade e originalidade indiscutíveis, com a particularidade revolucionária de ter sido escrita por três mulheres.

**ABOUT THE THREE MARIAS: THE ESSENTIALS:** The term “Three Marias” alludes to judicial proceeding against the Portuguese writers Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa, following the publication of *New Portuguese Letters*, written by the three women and published in 1972. In this essay, essential to an understanding of the literary merits of a work that has found itself sidelined despite its historical relevance, Joana Meirim highlights differences in the book’s reception within Portugal and abroad. Meirim explores the specificities of each author, in spite of their insistence on agglutination under “that most Portuguese of names: Maria,” in the words of Maria Velho da Costa. “Writing as a three never involved consensus,” observes Joana Meirim, recalling the insis-

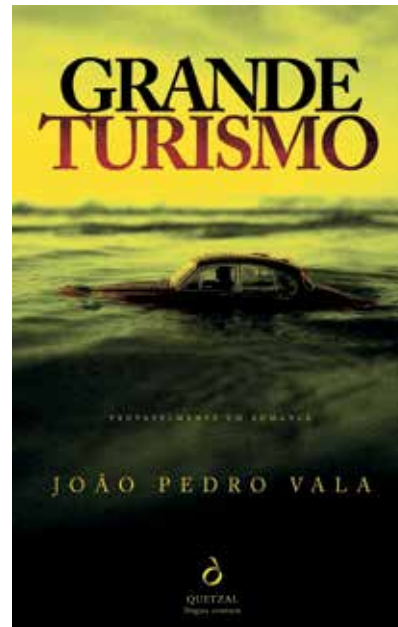
tence on lumping women together as if they formed a homogenous whole, removing the individuality to which only men are entitled. The object of exhaustive and substantiated research, *New Portuguese Letters*, a work that has been called an affront to morality and manners, emerges from this dazzling essay by Joana Meirim as a historic milestone in the public and literary life of Portugal, but above all, as a literary work of undisputed quality and originality, with the revolutionary particularity of having been written by three women.

LIVROS PUBLICADOS (seleção) /  
PUBLISHED WORKS (selection):  
POESIA / POETRY\_ 19 [19] (Amores Perfeitos, 2003). ENSAIO / ESSAY\_ E a Minha Festa de Homenagem? Ensaios para Alexandre O'Neill [And the Party in My Honour? Essays for Alexandre O'Neill] (Tinta-da-China, 2018); «Diz-lhe Que Estás Ocupado»: Conversas com Alexandre O'Neill ["Tell Him You're Busy": Conversations With Alexandre O'Neill] (Tinta-da-China, 2021); O Essencial sobre As Três Marias [The Three Marias: The Essentials] (Imprensa Nacional, 2023); Uma Carta à Posteridade – Jorge de Sena e Alexandre O'Neill [A Letter to Posterity: Jorge de Sena and Alexandre O'Neill] (Imprensa Nacional, no prelo/forthcoming).

PRÉMIOS E DISTINÇÕES (seleção) /  
PRIZES AND DISTINCTIONS (selection):  
Prémio Imprensa Nacional/Vasco Graça Moura [Imprensa Nacional/Vasco Graça Moura Prize], 2022 (Uma Carta à Posteridade — Jorge de Sena e Alexandre O'Neill).

...  
c. q.

# Grande Turismo [Gran Turismo] João Pedro Vala



© Quetzal Editores

Quetzal Editores, 2022  
176 pp.  
149 × 233 × 16 mm  
ISBN 978-989-72-2768-4  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
Lúcia Pinho e Melo  
lucia.melo@quetzaleditores.pt



EXCERTOS DA OBRA  
*GRANDE TURISMO*  
JOÃO PEDRO VALA

(...) Talvez quisesse que a história central da minha vida não gerasse nos outros qualquer tipo de empatia, não fosse a morte de um tio canceroso ou uma traição de uma namorada com o meu melhor amigo, mesmo em frente ao meu retrato. Um jogo de voleibol em Coruche e é tudo. Talvez seja verdade que, como alguém já disse, haja pessoas que não temem leões, mas que se amedrontam diante de ratos, que aguentam a morte de frente, sem uma lágrima, como um homenzinho, mas que se martirizam a vida inteira diante de um gesto adolescente e aparentemente irrelevante de ingratidão. Talvez porque esse gesto seja, tal como um rato, pequeno o suficiente para passar por entre a armadura que erguem contra animais ferozes. Talvez, quem sabe, os defeitos que mais nos envergonham não sejam os mais esplendorosamente errados. Talvez o Al Capone se revirasse na cama à noite, não pelos remorsos com a quantidade de inocentes que matara, mas pelos embaraços que lhe causavam os macacos do nariz que guardava numa gaveta da mesinha de cabeceira. Porque decerto é mais fácil criar empatia com um assassino ganancioso do que com um tarado cujas ações não conseguimos perceber, o que, se formos a ver bem, talvez seja o motivo que leva a Netflix a gastar uma fatia consideravelmente maior do seu orçamento anual em séries sobre o Pablo Escobar do que em documentários sobre o meu primo Gaspar. Talvez, não sei bem, quisesse deixar esta história em paz para que ela, no fim de tudo, se fosse embora ou ficasse por cá a substituir-

-me a mim. Para que, olhando-a estes anos todos em silêncio, chegasse a altura de a exorcizar por fim sob forma de um conto leviano e, ao fazê-lo, torná-la maior do que realmente foi, torná-la, já não a história de um filho que não cumprimenta os pais quando eles entram na sala, mas antes um romance de formação todo supimpa. (pp. 44-45)

86 Talvez por isso estas histórias sejam contadas numa primeira pessoa que se parece muito comigo. Para que as ações sejam vistas simultaneamente do lado de dentro e de fora, por alguém que não corresponde a mim, por alguém que passou por coisas pelas quais eu nunca passei (pelo menos não assim) e que visitou sítios onde, que me lembre, nunca estive. Para que entre o mundo e esta personagem que responde pelo meu nome haja um vidro e, porque não, um limpa-para-brisas. Para que o João seja visto como é visto o Tiago, os pais do João e até a Inês. Para que os motivos que eu vos dê para o que, por simplificação, vamos designar aqui de «minhas ações» sejam hipotéticos e tentativos. Na verdade, eu virei porque de alguma forma alguém me mandou virar, abordei porque alguém me mandou abordar, escangalhei porque alguém me fez escangalhar. Que esse alguém tenha sido, ao fim e ao cabo, eu é relativamente irrelevante para esta história, embora, reconheço, a torne um bom bocado mais macabra.

Na altura não pensava nisto, claro, mas agora parece-me adequado que o jogo que usei como metáfora para estas histórias se chamasse Gran Turismo, porque é afinal de turismo que isto se trata. Nunca consegui deixar de me ver como visitante de um mundo com roupa de cama insuficiente, com

audioguias desinteressantes que passam ao lado da questão essencial. Um mundo de bifés que, com muito boa vontade, poderiam ser descritos como «meio-termo» quando eu os pedi explicitamente em sangue.

A mania desses viajantes que não querem ser turistas é, não nego, parte do problema. Odiar a posição que se ocupa, rejeitando pertencer à comunidade a que obviamente se pertence, sim, sim. Querer imaginar-se especialista num sítio onde nunca se pôs os pés, claro. Procurar viajar como um nativo quando o que torna um nativo nativo é precisamente não viajar, evidente. Tudo isso me irrita ao ponto de querer criar uma app que leve turistas todos contentes por estarem a desfrutar da real portuguesa experience a, pela módica quantia de 49,99 euros, aturarem a minha avó, irem às compras por mim, pagarem-me o gás e a água e passarem-me as camisas a ferro enquanto se imaginam alfacinhas de carne e osso (uma impossibilidade que esta construção frásica, forjada exclusivamente para o vosso entretenimento e usufruto, tão bem tornou evidente, escusam de agradecer).

87 Mas não é isso. O meu problema em relação ao grande turismo é que acontece tudo como se eu não fosse bem daqui. Vivo como um turista quando, há já três maravilhosas décadas, não saí daqui para ir a nenhum lado. Vivi cá este tempo todo e, ainda assim, se me pedissem para vos levar a um miradouro, não saberia qual escolher, não encontraria a perspetiva certa para vos mostrar esta cidade que me garantem ser a minha e de que eu acredito gostar tanto. É como se a vida fosse um passeio por um destino cujas idiossincrasias eu não vou ser capaz de destrinçar, como se tivesse

de olhar sempre para ambos os lados da estrada sem fazer ideia de onde pode vir um camião des-governado, como se todos os meus aparelhos precisassem de um adaptador de tomada que não faço ideia de onde se vende a uma hora destas, como se tivesse todos os dias de descobrir onde raio é que arrumaram a faca da manteiga. Como se andasse o tempo todo, o tempo todo, num país cuja língua ar-ranho mas desconheço, cujos trocadilhos são para mim inacessíveis. Sei uma ou outra expressão que utilizo para sugerir familiaridade, para mostrar que não sou como os outros visitantes, mas que leva a que os nativos me cumprimentem efusivamente enquanto discernem em mim mais um estrangei-ro com a mania, a quem cobrarão dois euros para além do preço tabulado por um maço de tabaco.

88

Senhoras e senhores, convosco esta noite, o Gran-de Turista. (pp. 97-99)

EXCERPTS FROM  
*GRAN TURISMO*  
JOÃO PEDRO VALA

*(...) Perhaps I would prefer it if the central story of my life did not generate any kind of empathy in others, aside from the death of some uncle with cancer or a girlfriend's betrayal with my best friend, right in front of my photo. A game of volleyball in Coruche, and that's all. Perhaps, as someone once said, it's true that there are people who do not fear lions, and yet are petrified of mice, who can face death head-on, without so much as a tear, like a big boy, and yet torment themselves for*

*their whole lives due to an adolescent and apparently irrelevant gesture of ingratitude. Perhaps this is because that gesture, just like a mouse, is small enough to slip in through the armour they wear against ferocious beasts. Perhaps, who knows, the defects that cause us the most embarrassment are not the most glaring errors. Perhaps Al Capone tossed and turned at night not with remorse for the number of innocents he had killed, but with shame for the bogeys he kept inside a drawer of his bedside table. Because it is surely easier to muster empathy for an avaricious killer than for a weirdo whose actions we cannot understand, and, all things considered, perhaps this is the reason that leads Netflix to spend a considerably greater portion of its annual budget on series about Pablo Escobar than they do on documentaries about my cousin Gaspar. Perhaps, who knows, I might have preferred to leave this story alone so that, eventually, it would go away, or else hang around here as a substitute for me. So that, after observing all these years of silence, the time would eventually come for me to exorcise it in the form of a simple tale and, in doing so, make it greater than it actually was, make it no longer the story of a son who refused to greet his parents when they entered the living room, but instead a marvellous bildungsroman. (pp. 44-45)*

89

*Perhaps that is why these stories are told by a first-person narrator who appears very much like myself. So that actions can be witnessed simultaneously from the inside and the outside, by someone who does not correspond to me, by someone who has gone through experiences I have never gone through myself (at least, not like this) and visited places that, as far as I can remember, I have never been. So that, between the world and this character who answers to my name, there should be a pane of glass and,*

*why not, a windscreen wiper. So that João may be regarded in the same way as Tiago, João's parents and even Inês. So that the motives I give you for what, for simplicity, we shall define here as "my actions" can be hypothetical and tentative. The truth is, I turned because, in some sense, someone instructed me to turn, I approached because someone instructed me to approach, and I burst out laughing because someone caused me to burst out laughing. The fact that, when all's said and done, this person was me is relatively irrelevant to this story, although, I concede, it makes things slightly more macabre.*

*At the time, I didn't consider this, of course, but now it seems appropriate to me that the game I used as a metaphor for these stories should have been called Gran Turismo, because it is ultimately tourism that we are dealing with. I have never been able to stop seeing myself as a visitor in a world of insufficient bedclothes, of tedious audio guides that fail to address the essential question. A world of beefsteaks that, at a push, could be described as "medium rare," when I explicitly requested my steak to be served bloody.*

*I won't deny that the delusion of those travellers who do not wish to be seen as tourists is part of the problem. Loathing the position you occupy, refusing to belong to the community to which you clearly belong, yes, yes. Wanting to imagine yourself as a specialist in a place you have clearly never set foot. Seeking to travel like a native, when what defines a native as native is precisely not having travelled, of course. All of this irritates me to the point of wanting to create an app that, for the modest fee of €49.99, leads happy tourists enjoying a true Portuguese experience to put up with my grandmother, go shopping for me, pay for my gas and water and iron my shirts, while imagining themselves to be authentic*

*Lisboans (an impossibility that this phrasal construction, created exclusively for your entertainment and delight, will have made abundantly clear; you're welcome).*

*But that isn't it. My problem in relation to "gran turismo" is that everything takes place as if I didn't quite belong here. I live like a tourist when, for three marvellous decades now, I have never left this place to go anywhere else. I have lived here this whole time and, nevertheless, if you asked me to take you to a miradouro, I wouldn't know which one to choose, I wouldn't be able to find the right vantage point to show you this city I'm assured is mine and which I am convinced I am so fond of. It's as though life were a journey to a destination whose idiosyncrasies I will never be able to untangle, as if I were required to always check both ways to have some idea which end of the street an out-of-control truck might appear from, as if all my devices required a plug adaptor I have no idea where to purchase at this time of day, as if I had to search daily for where the hell the butter knife has been moved to. As if I spent all day, every day, in a country whose language I grapple with but do not master, whose wordplay is inaccessible to me. I know one or two expressions I use to suggest familiarity, to demonstrate that I'm not like other visitors, but which lead natives to greet me effusively while taking me for another deluded foreigner, who they will charge two Euros above the listed price for a pack of tobacco.*

*Ladies and gentlemen, for your entertainment tonight, the Gran Tourist. (pp. 97-99)*

SOBRE O AUTOR **JOÃO PEDRO VALA** nasceu em Lisboa, em 1990. É licenciado em Gestão e doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa, com uma tese sobre Marcel Proust, escrita entre a Universidade de Chicago, como *visiting scholar*, e a Universidade de Lisboa. É crítico literário, revisor e tradutor (Virginia Woolf, Sarah Bakewell). **Grande Turismo** (2022) é o seu romance de estreia.

*ABOUT THE AUTHOR* **JOÃO PEDRO VALA** was born in Lisbon, in 1990. He studied administration and holds a doctorate in literary theory from the University of Lisbon, with a thesis on Marcel Proust, written between the University of Chicago, where he was a visiting scholar, and the University of Lisbon. He is a literary critic, proofreader and translator (Virginia Woolf, Sarah Bakewell). **Gran Turismo** (2022) is his debut novel.

SOBRE **GRANDE TURISMO**: João Pedro Vala é autor, protagonista e comentador de **Grande Turismo**, uma obra que, como humildemente é indicado na capa, é «provavelmente um romance». Será autoficção? No caso de a resposta ser afirmativa, qual seria a parte «auto» e a parte «ficção»? E, no caso de conseguirmos responder com o mínimo de rigor à pergunta, que importância teria isso? O que interessa em **Grande Turismo** é João Pedro Vala autor rir-se de João Pedro Vala protagonista, o qual por sua vez faz rir os leitores de João Pedro Vala. «Como se estivesse a procurar justificar... comportamentos meus que, por mais que tente, não consigo compreender. Talvez por isso estas histórias sejam contadas numa primeira pessoa que se parece muito comigo. Para que as ações sejam vistas simultaneamente do lado de dentro e de fora por alguém que não corresponde a mim, por alguém que passou por coisas pelas quais eu nunca passei.»

**Grande Turismo** é um romance cujas personagens são tão reais que parecem ficcionais. Ser contado na primeira pessoa faz-nos crer que «alguns factos e nomes tenham sido alterados para preservar a privacidade e o bom nome dos seus protagonistas». Mas a vida das pessoas não tem *copyright*. A singularidade da vida pode responder à pergunta «como?». É muito raro sermos capazes de responder à pergunta «porquê?».

Encontramos em **Grande Turismo** muitas

referências literárias, televisivas e nenhuma é descabida. Todas fazem parte de um saber democratizado e geral. João Pedro Vala esforça-se por lutar contra o snobismo, mas não abdica das suas preferências. Gosta de dizer ao leitor o que pensa das suas personagens; de sublinhar o ridículo de uma atitude ou de uma decisão; de exagerar o absurdo da normalidade, quer no âmbito de um destacamento militar perdido em Moçambique, de um jantar em família ou quer faça planos para engatar na Cinemateca. O capítulo «Inês» acaba com um toque obviamente mollybloomiano: «De eu lhe perguntar se ela queria e ela sim ela a pôr os braços à minha volta e a deitar-me no chão para que eu pudesse sentir-lhe o peito e o perfume sim e o meu coração a bater que nem louco e sim ela disse sim quero Sim.» Não é arrogância nem exibicionismo: é uma fantasia de amor com a ainda desconhecida Inês. Sim. Para João Pedro Vala protagonista tudo tem a mesma importância e todos os obstáculos devem ser superados, embora poucas vezes o consiga; ao contrário de João Pedro Vala autor, que escreveu um romance encantador suavemente melancólico.

*ABOUT GRAN TURISMO*: João Pedro Vala is author, protagonist and commentator in **Gran Turismo**, a work that—as modestly noted on the cover—is “probably a novel.” Could it be autofiction? If the answer is yes, then which part would be “auto” and which part “fiction”? And, should we be able to answer this question with any certainty, what importance would it have? What matters in **Gran Turismo** is João Pedro Vala the author laughing at João Pedro Vala the protagonist, which in turn provokes the reader to laugh at João Pedro Vala. “As if I were trying to justify... behaviours of mine that, hard as I try, I am unable to comprehend. Perhaps that is why these stories are told by a first-person narrator who appears very much like myself. So that actions can be witnessed simultaneously from the inside and the outside, by someone who does not correspond to me, by someone who has gone through experiences I have never gone through myself.”

**Gran Turismo** is a novel with characters so real as to appear fictional. Being told in the first person leads us to believe that “some facts and names may have been altered to maintain the privacy and reputation of the protagonists.” But people’s lives do not come with a

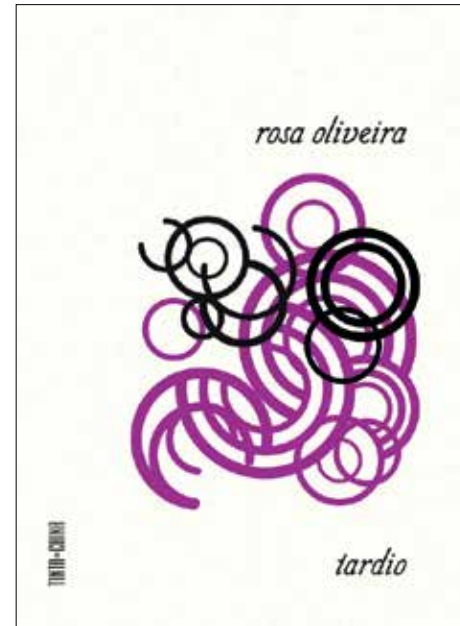
*copyright. The singularity of life can answer the question “how?” Yet it is very rare that we are able to answer the question “why?”* In **Gran Turismo** we find numerous references to literature and television, and none of these feels out of place. All of them form part of a general and democratised wisdom. João Pedro Vala goes to great lengths to battle snobism, but never abandons his own preferences. He likes to tell the reader what he thinks about his own characters; underline the ridiculousness of an attitude or decision; exaggerate the absurdity of normality, whether in the context of a forgotten military post in Mozambique, a family dinner, or making plans to hook up at the Cinemateca. The chapter ‘Inês’ ends with a clear nod to Molly Bloom: “Then I asked her would she say yes and she said yes and first she put her arms around me and drew me to her on the ground so I could feel the breasts all perfume yes and my heart was going like mad and she said yes I will Yes.” This isn’t arrogance or exhibitionism: it is the fantasy of love with the as yet unknown Inês. Yes.

For João Pedro Vala the protagonist, everything is of equal importance and all obstacles must be overcome, although he is rarely able to do so; the same cannot be said of João Pedro Vala the author, who has written an enchanting and sweetly melancholic novel.

LIVROS PUBLICADOS / PUBLISHED WORKS: HISTÓRIA / HISTORY\_Terra — Edição comemorativa dos 50 anos da Herdade do Esporão [Land — 50 Years of Herdade do Esporão, Commemorative Edition] (Quetzal Editores, 2023). FICÇÃO / FICTION\_Grande Turismo [Gran Turismo] (Quetzal Editores, 2022); Campo Pequeno [Campo Pequeno] (Quetzal Editores, 2024).

...  
C. Q.

# Tardio [Late] Rosa Oliveira



95

Tinta-da-China, 2017  
120 pp.  
148 × 200 × 11 mm  
ISBN 978-989-67-1366-9  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
Rosa Oliveira  
rosa.ae15@gmail.com





EXCERTOS DA OBRA  
*TARDIO*  
ROSA OLIVEIRA

A MULHER SÍMIO

a mulher símio come  
garras afiadas  
o olho  
*scanner* letal  
a boca rapace  
os movimentos rápidos  
de predador acossado

a mulhersímio  
sentou-se na ex.planada  
a desmontar a língua  
estraçalhou o acordo  
sulcou de lâminas  
o vale das papilas  
cuspiu  
os ossos  
e lambeu  
a pele crestada  
pelo fator 50 +

dispara em volta  
quem? o quê?  
a eternidade?

MADURO

maio voa arrancado da parede  
longos anos em que a poesia  
teimava  
impossível de entender  
nada de mistérios e sussurros  
no intestino  
uma simples parede opaca  
muda  
como é próprio das paredes  
e então lembrei-me  
dos brócolos  
a ferver há mais de quatro minutos  
desculpem  
vou pra dentro

98

ALWAYS LATE, TOUJOURS EN RETARD

aparentemente os sítios não mudaram de local  
as coisas permanecem nelas  
algumas gaguejam ao longe  
por vezes as casas sobrevivem a custo  
na sua respiração forçada  
até os cheiros podem atravessar o tempo  
trespassar pessoas  
cruzar os dedos

lamento, gente toda desaparecida  
tinha tanta pressa que já não vou a tempo

INDIRETO LIVRE

*um romance é que era!...*  
dizem-me olhando de lado  
os poemas  
longos  
magros  
enguias pensantes  
agarradas ao papel  
do centro de reabilitação

um romance é que era  
com ação tempo  
uma casa inteira  
da raiz quadrada  
ao teto  
corredores a dar  
para personagens  
ténues  
não totalmente  
apatetadas  
(sepultemos realismo  
experimentalismo  
e deus nos livre do pós-colonialismo)

um romance é que faz  
virar as cabeças na rua  
calça mesas  
duplica escaparates  
expande a crítica  
constipada  
no seu casulo refinado

agora a conveniente  
pausa descritiva

99

logo seguida  
de autoconsciência  
referencial  
à guitarra e à viola

*um romance é que era!*  
sobrancelha arqueada  
entre a cobiça e a paráfrase

#### CAZAQUISTÃO

(toninha)

O casaco jaz na mesa de jantar  
O casaco é de malha e estamos no verão  
O casaco tentou aquecer três mulheres de granito  
O casaco desistiu, manquejou, perdeu a memória,  
[desligou-se  
O casaco nadou nas lágrimas escuras do roupeiro  
O casaco fugiu para a tepidez lisboeta  
O casaco saltou casas incansáveis  
O casaco embalou uma mulher  
O casaco perdeu quase tudo  
O casaco permanecia  
O casaco embrulhou-se em vidro  
O casaco foi conhecer céus algarvios  
O casaco jaz na mesa de jantar  
O casaco era da mãe  
A mãe estará sempre no casaco

#### SALTO DA FÉ

áí vem o inevitável poema sobre marilyn  
percebi ao pequeno-almoço  
no dia mais quente do ano

norma jean gostava de esvaziar a tripa  
talvez de barriga menos inchada  
os vestidos niagaras fossem indolores  
talvez o intestino limpo  
lhe desse a leveza que os analistas  
não logravam  
talvez quisesse preparar o traseiro  
para presidentes  
senadores, capatazes  
sem contar com dramaturgos.  
enfim, rapazes...

de qualquer modo  
esvaziava a tripa  
antes de ler obras difíceis  
e sérias  
pois era rapariga de alto  
saturno

ler kierkegaard  
de intestino solto  
é outra coisa

a pobre da regine olsen  
é que provavelmente não sabia

EXCERPTS FROM  
*LATE*  
ROSA OLIVEIRA

*THE APE WOMAN*

*the ape woman eats  
sharpened claws  
her eye  
a lethal scanner  
rapacious mouth  
the quick movements  
of a cornered predator*

*the apewoman  
sat on the esplanade  
tongue disassembled  
she has shattered the accord  
used blades to slice  
the vale of papillae  
spat  
the bones  
and licked  
the skin toasted  
by factor 50 +*

*she fires off questions  
who? what?  
eternity?*

*MATURE*

*may flutters ripped from the wall  
long years in which poetry proved  
stubbornly  
impossible to understand  
no mysteries and whispers  
in the intestine  
a simple opaque wall  
mute  
as is the way of walls  
and then i remembered  
the broccoli  
boiling for over four minutes  
forgive me  
i'm going inside*

*ALWAYS LATE, TOUJOURS EN RETARD*

*apparently the places haven't moved  
the things remain in them  
some stutter in the distance  
sometimes the houses struggle to survive  
in their forced breathing  
even the smells can move through time  
pass through people  
cross their fingers*

*i'm sorry, entirely vanished people  
i was in such a hurry i won't make it in time*

INDIRECT SPEECH

a novel, that would be the thing!...  
*they tell me glancing sideways*  
*the poems*  
*long*  
*slender*  
*thinking eels*  
*hugging the paper*  
*of the rehab centre*

a novel, that would be the thing!...  
*with action time*  
*an entire house*  
*from square root*  
*to ceiling*  
*corridors leading to*  
*tenuous*  
*characters*  
*not entirely*  
*oafish*  
*(we'll bury realism*  
*experimentalism*  
*and god spare us post-colonialism)*

*a novel is what makes*  
*heads turn in the street*  
*levels tables*  
*doubles display spaces*  
*expands the critique*  
*sick with a cold*  
*in its refined cocoon*

*now the convenient*  
*descriptive pause*

*soon followed*  
*by referential*  
*self-consciousness*  
*while fado guitars play*

a novel, that would be the thing!...  
*highbrow*  
*between greed and paraphrase*

CARDISTAN

(*toninha*)

*The cardigan rests on the dining room table*  
*The cardigan is made of wool and we are in summer*  
*The cardigan tried to warm three granite women*  
*The cardigan gave up, went limp, lost its memory,*

[*disconnected*]

*The cardigan swam in the dark tears of the wardrobe*  
*The cardigan fled to lukewarm lisbon*  
*The cardigan vaulted tireless houses*  
*The cardigan swaddled a woman*  
*The cardigan lost almost everything*  
*The cardigan remained there*  
*The cardigan wrapped itself in glass*  
*The cardigan went to discover algarvian skies*  
*The cardigan rests on the dining room table*  
*The cardigan belonged to my mother*  
*Mum will always be inside this cardigan*

*here comes the inevitable poem about marilyn  
i realised during breakfast  
on the hottest day of the year*

*norma jean liked to empty her bowels  
perhaps with a less bloated belly  
the niagara dresses were painless  
perhaps the clean intestine  
gave her a lightness the analysts  
weren't able to  
perhaps she wished to ready her backside  
for presidents  
senators, head honchos  
not to mention playwrights.  
in short, boys...*

*in any case  
she emptied her bowels  
before reading serious  
and difficult works  
for she was a highly  
saturnine girl*

*reading kierkegaard  
with a clear intestine  
is something else*

*poor regine olsen  
probably never knew that*

SOBRE A AUTORA, **ROSA OLIVEIRA** nasceu em Viseu, em 1958. É poeta e autora de dois ensaios: *Paris 1937*, publicado em 1996 e que antecede a Expo 98 em Lisboa, e *Tragédias Sobrepostas: Sobre «O Indesejado»* de Jorge de Sena, em 2001. Foi leitora na Universidade de Barcelona e é, atualmente, professora na Escola Superior de Educação de Coimbra. Publicou a sua primeira coletânea de poesia, *Cinza*, aos 55 anos, que foi reconhecida com o Prémio PEN Clube Primeira Obra. Rosa Oliveira vive entre Coimbra, Porto e Lisboa.

ABOUT THE AUTHOR, **ROSA OLIVEIRA** was born in Viseu, in 1958. She is a poet and the author of two essays: *Paris 1937*, published in 1996, in the lead up to Expo '98 in Lisbon, and *Tragédias Sobrepostas: Sobre "O Indesejado" de Jorge de Sena*, in 2001. She was a lecturer at the University of Barcelona and currently teaches at the Coimbra Education School (ESEC). She published her first poetry collection, *Cinza*, at 55, which was recognised with the PEN Club First Book Award. Rosa Oliveira lives between Coimbra, Porto and Lisbon.

SOBRE, **TARDIO**: A propósito da publicação de *Cinza*, o seu primeiro livro de poesia, aos 55 anos, a observação mais comum é a de que a sua estreia literária foi «tardia». Estava assim escolhido o título para o seu segundo livro. «Chegar tarde à escrita parece ser grave, chegar tarde à vida não é nomeado», escreve Rosa Oliveira. É tardio porque «[E]screver e falar é hesitar constantemente», observa num texto inicial. A hesitação é inimiga da impulsividade e aparece como uma explicação para a demora que a crítica, afinal, lamenta. «Todos acentuam a chegada tardia», refere e termina com um esclarecimento irónico: «Não, na verdade estou à espera de Samuel.» Nem Beckett, nem Godot. Há ironia, sarcasmo e insolência na poesia de Rosa Oliveira, coisas de que «os rapazes não vão gostar» e em que vai «latejoulando» entre Bovary e Miss Brodie, e Max Brod em dois poemas em que Kafka surge como «o amigo de», «trying hard to look like Gary Cooper»; primeiro Woolf, depois Chico Buarque. A profusão de referências é implacável com o mau gosto, e até Catão surge na «pirotecnia» que consiste em declarar que tudo já cá estava antes de as conhecermos: «que estranha forma devida / sempre a dizer / delenda est carthago». «Tardio, porquê?», pergunta Rosa

Oliveira numa entrevista televisiva, desmontando com sabedoria o preconceito do poeta imberbe e genial (e eis o eco de Rimbaud nos versos «quem? o quê? / a eternidade?»). *Cinza* chegou quando tinha de chegar, como a primeira de Alberto Caeiro: «Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?» Tardio está muito bem.

ABOUT, **LATE**: Following the publication of *Cinza*, Rosa Oliveira's first book of poems, at the age of 55, the most common observation was that her literary debut had arrived "late." Hence the title of her second collection. "Coming late to writing seems very serious, coming late to life is never mentioned," writes Rosa Oliveira. And it was late because "[t]o write and speak is to hesitate constantly," she observes in a preface. Hesitation is the enemy of impulsivity, and it appears here as an explanation for the delay that reviewers, ultimately, lament. "They all emphasise my late arrival," she asserts, concluding with an ironical clarification: "No, the truth is that I'm waiting for Samuel." Neither Beckett, nor Godot.

There is irony, sarcasm and insolence in the poetry of Rosa Oliveira, things "the boys won't like." Her poems go "sequin-pulsing" between *Madame Bovary* and *Miss Brodie*, and *Max Brod*, in two poems in which Kafka appears as "the friend of," "trying hard to look like Gary Cooper"; first Virginia Woolf, then Chico Buarque. The abundance of references is unforgiving of bad taste, and even *Cato the Elder* emerges within the "pyrotechnics" that consist in declaring that everything was already here before we discovered it: "what a strange way to pay our dues / to always be stating / delenda est carthago."<sup>1</sup> "Why late?," asks Rosa Oliveira in a televised interview, cleverly dismantling the preconception of poet as precocious genius (hence the echo of Rimbaud in the lines "who? what? / eternity?"). *Cinza* arrived when it was supposed to arrive, like the spring of Alberto Caeiro: "If that's its time, when else should it come?" Late will do very nicely.

1. "Carthage must be destroyed"

Errático [*Erratic*] (Tinta-da-China, 2020);  
Desvio-me da Bala que Chega Todos os Dias  
[*I Swerve the Bullet that Arrives Every  
Day*] (não (edições), 2021). ENSAIO / ESSAY\_  
Paris 1937 [*Paris 1937*] (Expo 98, 1996);  
Tragédias Sobrepostas: Sobre «O Indesejado»  
de Jorge de Sena [*Overlapping Tragedies: On  
'The Undesired' by Jorge de Sena*] (Angelus  
Novus, 2001). ANTOLOGIA PESSOAL / PERSONAL  
ANTHOLOGY. *Natureza Quase Viva* [*Almost  
Living Nature*] (Editora Corsário-Satã, São  
Paulo, 2021).

PUBLICAÇÕES ESTRANGEIRAS (seleção)  
/ FOREIGN PUBLICATIONS (selection):  
ANTOLOGIAS / ANTHOLOGIES ESPANHA / SPAIN\_  
*Sombras de Porcelana Brava. Diecisiete  
Poetas Portuguesas (1955-1987)* (Vaso Roto,  
Madrid, 2020). MÉXICO / MEXICO. *Mujeres  
Poetas. Voces de Portugal y México*  
(Ediciones Eternos Malabares, 2018);  
*Quisimos Arrancar la Máscara. Antología de  
Poetas Portuguesas* (Universidad Autónoma  
de Nuevo León, México, 2021).

PRÉMIOS E DISTINÇÕES (seleção) /  
PRIZES AND DISTINCTIONS (selection):  
Prémio PEN Clube Primeira Obra [*PEN  
Club First Book Award*], 2014 (Cinza);  
Prémio Literário Fundação Inês de Castro  
[*Inês de Castro Literary Foundation Prize*],  
2018 (Tardio).

...  
c. q.

# Lenços Pretos, Chapéus de Palha e Brincos de Ouro [*Black Scarves, Straw Hats and Gold Earrings*] Susana Moreira Marques



© Companhia das Letras

Companhia das Letras, 2023  
128 pp.  
130 × 215 × 9 mm  
ISBN 978-989-78-4960-2  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT  
Susana Moreira Marques  
susanamoreirmarques@gmail.com



EXCEROTOS DA OBRA

*LENÇOS PRETOS, CHAPÉUS DE PALHA  
E BRINCOS DE OURO*  
SUSANA MOREIRA MARQUES

Ela [Maria Lamas] não é da classe social da maior parte das mulheres com quem fala para escrever *As Mulheres do Meu País*, mas há uma classe de que todas parecem fazer parte — que faz com que mulheres tão diferentes possam entender-se, como se falassem um esperanto só delas — e que tem a ver com o sofrimento implicado nos seus corpos: ainda em potência ou já uma memória, mas, de uma forma ou de outra, um sofrimento ao qual não se pode fugir.

Queres falar com mulheres sobre as suas vidas mas também estar em silêncio. O silêncio pode apenas querer dizer que não é preciso falar. Às vezes, é apenas nas pausas das conversas que se conseguem partilhar certos gestos. Que se encontram coisas em comum num modo de estar em casa e de fazer tarefas simples.

São talvez esses momentos — que dispensam diálogos, narração e, até, legendas — que contam melhor uma história. (pp. 52-53)

Da rua para os cadernos para o livro final não altera muito. Maria Lamas pouco corta do material. Tudo parece importar.

Num mundo sem estatísticas, sem sondagens diárias, sem reportagens de televisão na província, não era só uma questão de encontrar boas histórias. Era uma questão de encontrar muitas histórias. Só tendo muitas histórias de muitas mulheres — mesmo que elas fossem repetitivas ao ponto de se confundirem — é que se podia usar aquele plural: as mulheres.



Agora, procuro uma única mulher que se destaque de entre outras, acreditando que a história de uma só vida, explorada com alguma minúcia, pode falar por outras.

Mas como escolher? Como parar num rosto e não noutro? Como concluir que a história de uma mulher é mais interessante do que a de outra? Mais representativa? Mais carismática? Mais comovente?

Nos anos 1940, uma mulher diz a Maria Lamas: «A minha vida dava um livro.»

Nenhuma das mulheres com quem falo agora diz que a sua vida dava um filme, mas provavelmente qualquer uma gostaria de ser mais protagonista da sua própria história. (pp. 68-69)

Não vão aos cafés. Não passeiam sozinhas. Não fumam. Não bebem. Não olham para homens desconhecidos.

Vivem com um conjunto de regras — algumas escritas, mas a maior parte delas não ditas e sem autoria. As regras são feitas por toda a gente e por ninguém, mas são estritas como leis. As mulheres, então, correm permanentemente o risco de uma condenação coletiva: de um exílio, sem a vantagem de serem enviadas para uma ilha perdida. Mulheres que se «desgraçam» antes do casamento, mães solteiras, mulheres com ideias demasiado modernas. Mulheres que usam calças. Todos os dias são lembradas das suas infrações e afastadas mais um pouco do resto do mundo. (p. 100)

Uma mulher que espera, mas de modo diferente. Uma mulher que espera tecnologicamente. Pelo final do ciclo de lavagem de várias máquinas. Pelo final dos programas de televisão das crianças.

Pelo final do programa de televisão de um homem.

Pelos corações a subir como balões sobre uma história do Instagram. Por mais um *like*. Por uma mensagem do marido, que já devia ter chegado. Pelo alarme da manhã para acordar antes de toda a gente na casa e fazer o que não poderá fazer depois.

Ou assim imagino, depois de voltar à estrada.

(p. 101)

EXCERPTS FROM

*BLACK SCARVES, STRAW HATS  
AND GOLD EARRINGS*  
SUSANA MOREIRA MARQUES

*She [Maria Lamas] is not of the same social class as the majority of the women she speaks to for writing As Mulheres do Meu País [The Women of my Country], but there is a class to which all seem to belong—which allows such different women to understand each other, as if speaking their very own Esperanto—and which is related to the suffering implicit in their bodies: whether ongoing or now but a memory, it is, one way or another, a suffering from which they cannot flee.*

*You want to talk to women about their lives but also to be in silence. Silence can simply mean what doesn't need to be said. Sometimes, it is only in these pauses in the conversations that they can share certain gestures. That they can find things in common by way of being at home and doing simple tasks.*

*Perhaps these are the moments—dispensing with dialogue, narration and, even, captions—which best tell a story.* (pp. 52-53)

*From the street to the notebooks to final book, nothing much changes. Maria Lamas cuts little material. Everything seems important.*

*In a world without statistics, without daily polls, without television reports in the province, it wasn't simply a matter of finding good stories. It was a matter of finding lots of stories. Only by having lots of stories from lots of women—even if they were repetitive to the point of merging into one another—could she use that plural: the women.*

*Now, I am looking for a single woman who stands out among the others, believing that the story of a single life, explored in great detail, might speak for others.*

*But how to choose? How to dwell on one face and not another? How to conclude that the story of one woman is more interesting than that of another? More representative? More charismatic? More moving?*

*In the 1940s, a woman told Maria Lamas, "You could make a book out of my life."*

*None of the women I'm speaking to now say their life could be a film, but any one of them would probably like to be more of a protagonist in their own story. (pp. 68-69)*

*They don't go to cafes. They don't go for walks alone. They don't smoke. They don't drink. They don't look at unknown men.*

*They live by a set of rules—some written, but the majority of them unsaid and anonymous. The rules are made by everyone and by no one, but they are as strict as laws. Women, therefore, permanently run the risk of a public condemnation: a form of exile without the advantage of being sent to a desert island. Women who "disgrace" themselves before marriage, single mothers, women with overly-modern ideas. Women who wear trousers. Every day they are reminded of their infrac-*

*tions and distanced a little further from the rest of the world. (p. 100)*

*A lady who waits, but in a different sense. A woman who waits technologically. For the end of the wash cycle of various machines. For the end of the children's television programmes. For the end of a man's television programme. For the hearts to soar like balloons over an Instagram story. For another like. For a message from her husband, who should have arrived already. For the morning alarm to wake up before everyone else in the house and do what she won't be able to afterwards.*

*Or so I imagine, once I'm back on the road. (p. 101)*

SOBRE A AUTORA\_ **SUSANA MOREIRA**

**MARQUES** nasceu no Porto, em 1976.

É escritora, jornalista e autora de três obras de não-ficção literária: *Lenços Pretos, Chapéus de Palha e Brincos de Ouro* (2023), *Quanto Tempo Tem um Dia — Experiências de Maternidade* (2020) e *Agora e na Hora da Nossa Morte* (2012). Estudou jornalismo e cinema. O seu trabalho tem sido publicado em revistas como a *Granta*, *Tin House* e *Literary Hub*, e em meios de comunicação social como o *Jornal de Negócios*, *Antena 1* e *Mensagem*. Entre 2005 e 2010, viveu em Londres, onde foi correspondente do *Público* e trabalhou na BBC World Service. Ganhou vários prémios de jornalismo, entre eles, o Prémio de Jornalismo Direitos Humanos & Integração, atribuído pela Comissão Nacional da UNESCO. Recebeu bolsas ou fellowships da Fundação Gabriel García Márquez (Colômbia), Fundação Jan Michalski (Suíça) e Art Omi (Estados Unidos da América), entre outras. Escreve também para televisão e cinema. Vive em Lisboa.

ABOUT THE AUTHOR\_ **SUSANA MOREIRA**

**MARQUES** was born in Porto in 1976.

She is a writer, journalist and author of three works of literary non-fiction: *Lenços Pretos, Chapéus de Palha e Brincos de Ouro* (2023), *Quanto Tempo Tem um Dia — Experiências de Maternidade* (2020) and *Agora e na Hora da Nossa Morte* (2012). She studied journalism and cinema. Her work has been published in magazines such as *Granta*, *Tin House* and *Literary Hub* and media outlets including *Jornal de Negócios*, *Antena 1* and *Mensagem*. Between 2005 and 2010, she lived in London, where she was a correspondent for *Público* and worked for the BBC World Service. She has won various prizes for journalism, such as the UNESCO 'Human Rights and Integration' Journalism Award (Portugal). She has been awarded grants and fellowships from the Gabriel García Márquez Foundation (Colombia), the Jan Michalski Foundation (Switzerland) and Art Omi (USA), amongst others. She also writes for film and television. She lives in Lisbon.

SOBRE **LENÇOS PRETOS, CHAPÉUS DE PALHA E BRINCOS DE OURO**: «Entre

1947 e 1949, a escritora e jornalista Maria Lamas percorreu o país, indo a várias localidades de norte a sul e visitando as ilhas, para

retratar as mulheres portuguesas. Ao livro chamou *As Mulheres do Meu País*.» É assim que, na «Nota ao leitor», começa a obra *Lenços Pretos, Chapéus de Palha e Brincos de Ouro*.

Susana Moreira Marques é convidada pela realizadora Marta Pessoa a fazer uma viagem parecida e saem em busca das mulheres retratadas. A descoberta da autora do livro parece inevitável: «(...) as mulheres que Maria Lamas retratou (...) não só diziam diretamente respeito a mim, percebi ao longo do trabalho, diziam também respeito às minhas filhas», observa a autora, que faz uma reconstrução da criação de um livro, celebrando uma escritora que se atreveu a entrar no mundo específico das mulheres camponesas, das mulheres das aldeias, e que percebeu a realidade das suas existências, os seus destinos implacavelmente iguais. Nascem, aprendem as tarefas que têm a fazer; casam, têm filhos, tratam dos maridos e dos filhos; envelhecem e morrem. Maria Lamas falou com essas mulheres e, sobretudo, ouviu-as: «(...) uma das frases que mais aparecem no livro não é dela, é citada do que lhe dizem as mulheres que entrevista. Dizem-lhe repetidamente: "A nossa vida é muito escura"», escreve Susana Moreira Marques.

«Maria Lamas conta que quando as raparigas casam, felizes, sabendo que finalmente vão sair de casa dos pais que as prendem para começar uma vida delas, não podem saber como é o marido. Se ele é dos que batem, não o descobrem com surpresa. Consta que as próprias mulheres culpam as mulheres sujeitas a essa violência, como se assim acreditassem estar a salvo. Como se dependesse realmente delas salvarem-se de homens violentos.» Terá havido casamentos felizes? As suas histórias são as mesmas das das suas mães, das mães delas e das mães delas.

Susana Moreira Marques não esconde a sua admiração por Maria Lamas, a primeira pessoa comprometida com a vida das mulheres em Portugal. A este compromisso deveríamos chamar preocupação, indignação, espanto ou horror. A autora refere como foi recebida a obra à sua época: «Depois da publicação, *As Mulheres do Meu País* não recebe demasiada atenção. Ninguém parece dar-se conta de que não é um livro apenas de carácter sociológico e etnográfico, de que nem sequer é uma simples reportagem, mas uma crítica direta a um país e a um regime que insistia que as mulheres do povo estavam contentes com aquilo que tinham. (...) O livro escapa à censura.»

*Lenços Pretos, Chapéus de Palha e Brincos de Ouro* é uma leitura em viagem; um género literário original, sensível e rigoroso que nos fala de uma parte fundamental e negligenciada da História de Portugal: as mulheres portuguesas.

ABOUT\_ **BLACK SCARVES, STRAW HATS**

**AND GOLD EARRINGS**: "Between 1947 and 1949, the writer and journalist Maria Lamas toured the country, travelling to various districts from north to south and visiting the islands, to profile Portuguese women. The book was called *As Mulheres do Meu País* [*The Women of my Country*]." Thus begins, with a "Note to the reader," the book *Black Scarves, Straw Hats and Gold Earrings*.

Susana Moreira Marques is invited by the filmmaker Marta Pessoa to embark on a similar journey and they set off in search of the women depicted. The author's discovery seems inevitable: "(...) the women depicted by Maria Lamas (...) were not only of direct relevance to me, I realised over the course of the work, they were also of relevance to my daughters," observes Marques, who reconstructs the creation of a book, celebrating a writer who dared to enter the particular worlds of women in the countryside, women in villages, and who understood the reality of their existences, their relentlessly similar destinies. They are born, they learn the tasks they must perform; they marry, have children, tend to their husbands and children; they grow old and they die. Maria Lamas spoke to these women and, above all, she listened to them: "(...) one of the phrases which appears most in the book isn't from her, it is quoted from what the interviewed women told her. They repeatedly said to her: "Our life is very slavish,"" writes Susana Moreira Marques.

"Maria Lamas tells that when the girls marry, happy in the knowledge that they are going to leave the house of the parents who stifle them, they cannot know what their husband is like. If he is one of the ones who beats, it won't be a surprise discovery. She notes that women themselves blame women subjected to such violence, as if believing they will be safe that way. As it was really up to them to save themselves from violent men." Were there happy marriages? Their stories are the same as their mothers, and their mothers, and their mothers. Susana Moreira Marques doesn't hide her admiration for Maria Lamas, the first person to display a commitment to the lives of women

in Portugal. This commitment we might well call concern, indignation, shock or horror. The author describes how the book was received in its time: "After its publication, *As Mulheres do Meu País* didn't receive much attention. No one seemed to take notice that it wasn't just a book of a sociological and ethnographic nature, that it wasn't even simple reportage, but a direct criticism of a country and a regime which insisted that its women be content with what they had. (...) The book escaped censorship." *Black Scarves, Straw Hats and Gold Earrings* is a literary journey; an original, sensitive and uncompromising genre which tells us about a key and neglected part of Portugal's history: the Portuguese women.

LIVROS PUBLICADOS / PUBLISHED

WORKS: NÃO-FICÇÃO LITERÁRIA / LITERARY

NON-FICTION. Agora e na Hora da Nossa Morte

(*Now And At the Hour of Our Death*) (Tinta-

-da-China, 2012); Quanto Tempo tem um Dia

— Experiências de Maternidade [*How Long is*

*a Day: Experiences of Motherhood*] (Fundação

Francisco Manuel dos Santos, 2020); *Lenços*

*Pretos, Chapéus de Palha e Brincos de*

*Ouro* [*Black Scarves, Straw Hats and Gold*

*Earrings*] (Companhia das Letras, 2023).

PUBLICAÇÕES ESTRANGEIRAS (seleção) /

FOREIGN PUBLICATIONS (selection):

ESPAÑA / SPAIN\_ *Ahora y en la Hora de*

*Nuestra Muerte* (Libros del K.O., 2018).

FRANÇA / FRANCE\_ *Maintenant et à l'Heure de*

*Notre Mort* (éditions do, 2019). REINO UNIDO /

UNITED KINGDOM\_ *Now and at the Hour of Our*

*Death* (And Other Stories, 2015).

PRÉMIOS E DISTINÇÕES (seleção) /

PRIZES AND DISTINCTIONS (selection):

Prémio AMI — Jornalismo Contra a

Indiferença [AMI Prize — *Journalism Against*

*Indifference*], 2012; Prémio de Jornalismo

Direitos Humanos & Integração, atribuído pela

Comissão Nacional da UNESCO [UNESCO

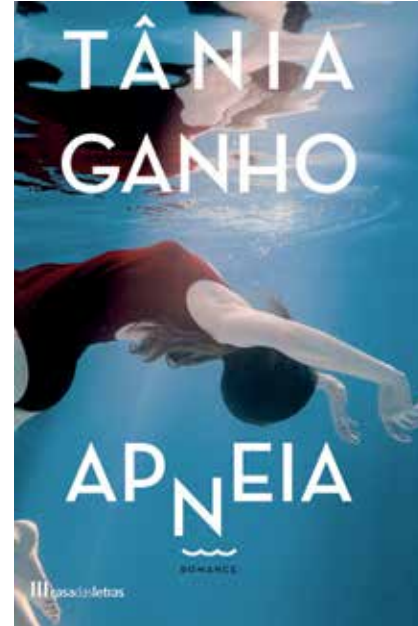
'Human Rights and Integration' Journalism

Award (Portugal)], 2012.

...

C. Q.

# Apneia [Apnoea] Tânia Ganho



© Casa das Letras

119

Casa das Letras, 2020  
696 pp.  
234 × 157 × 45 mm  
ISBN 978-989-66-0810-1  
...

CONTACTO DIREITOS / RIGHTS CONTACT

Vítor Silva Mota, Diretor de Direitos Internacionais / Head of the Foreign Rights Department  
vsilvamota@leya.com



EXCERTOS DA OBRA  
*APNEIA*  
TÂNIA GANHÓ

Um dia, Adriana disse em tribunal que era durante o ritual do banho que o filho se abria consigo, que desabafava, e na semana seguinte, quando ele voltou do pai, não quis tomar banho de imersão, saltou da banheira aos gritos, descontrolado, dizendo que, quando fechava os olhos, via um tubarão dentro de água. Um tubarão-branco, com várias filas de dentes. «Como é que sabes que os tubarões têm várias filas de dentes?», perguntou-lhe Adriana. «Porque o pai me mostrou imagens no fim de semana.» E nunca mais tomou banho de imersão.

O barulho da água a correr não é compatível com conversas intimistas.

As conversas entre mãe e filho acabaram.

Dois ou três anos depois, a criança viria do pai a dizer: «Tu queimavas-me no banho, quando eu era bebé. Eu lembro-me.»

A maldade cabe em duas palavras sussurradas ao ouvido de uma criança indefesa: «Tu lembras-te.»

(p. 121)

Quando viviam no regime de residência alternada, semana sim, semana não, Edoardo contava os dentes que caíam em casa da mãe e em casa do pai: 2-1, 3-1, como uma competição. Chorava, porque era a mãe que estava a ganhar e não era justo para o pai. Tudo era contabilizado e dividido por dois e, se as duas partes não fossem iguais, o sofrimento redobrava, porque a criança era tomada por um sentimento de injustiça. Foi o que o tribunal lhe ensinou, com a imposição da guarda partilhada

tudo tinha de ser metade/metade.

«Trazei-me uma espada», ordenou Salomão, na Bíblia, para resolver a contenda entre duas mães que reclamavam o direito a uma criança. «Cortai o menino vivo em dois», disse o rei, «e dai a cada uma a sua metade».

Adriana perguntava-se se, algum dia, algum deles voltaria a ser inteiro. (p. 144)

A impunidade com que todos mentiam, inclusive pessoas que nunca a tinham visto na vida, deixava-a atônita. Se Alessandro inventasse, em conversa de corredor ou de café, que ela tentara estrangular Edoardo no banho, as testemunhas diriam em tribunal que Adriana tentara estrangular o filho no banho. A convicção com que assumiam as dores de Alessandro e descreviam cenas a que nunca tinham assistido, frases que nunca podiam ter ouvido, porque nunca haviam sido proferidas, era, do ponto de vista sociológico, fascinante. Se não fosse da sua própria vida que se tratava, Adriana teria achado o Processo um documento profundamente esclarecedor sobre a natureza humana. (p. 179)

A guarda partilhada estava em voga porque os homens queriam ser pais e as mães queriam ser mulheres, e ninguém queria pagar pensão de alimentos. As crianças andavam de mala a reboque, de casa em casa, esqueciam-se dos livros da escola num apartamento, das chuteiras no outro apartamento, carregavam as guitarras, os trompetes, os quimonos, os cadernos dos deveres, as sapatilhas de *ballet*, os peluches, a roupa... mas mãe e pai tinham tempos iguais e os tribunais libertavam-se de uma grande parte dos processos, os processos

das mães a acusarem os pais de não pagarem a pensão de alimentos e dos pais a acusarem as mães de não respeitarem o seu direito de visita. Na guarda partilhada com residência alternada, não havia direito a pensão de alimentos; os juízes respiravam, aliviados pelo menos de um peso.

Edoardo nunca andou com a casa às costas. Adriana comprou tudo novo, tudo o que deixara em casa de Alessandro, para o filho não ter de arrastar uma mala de um lado ao outro do rio. A criança tinha tudo a dobrar: roupa, brinquedos, livros. A transição era um movimento fluido no que tocava aos bens materiais; a bagagem que Edoardo transportava era emocional. (p. 350)

A importância de um nome. O seu nome desaparecera na totalidade. Nome próprio e apelido, apagados ambos de uma palhetada. Transformara-se, pelo casamento, em Signora Ferrara, apesar de oficialmente nunca ter abdicado do seu apelido e adotado o do marido. Alessandro decidira que ela seria Sr.<sup>a</sup> Ferrara e ninguém o contestara, nenhuma instituição — bancos, Segurança Social, seguradora, correios — exigira um documento oficial a atestar a veracidade daquele nome de casada que, na realidade, nunca existira legalmente. Quando o filho nasceu e na maternidade lhes pediram um nome para assentar na certidão de nascimento, ela escreveu o que tinham acordado em casa: Edoardo (com O, à italiana) Ferrara. Só anos depois percebeu as implicações de não ter dado um único apelido seu ao filho. Ele não era seu filho. Num aeroporto, numa esquadra de polícia, Edoardo Ferrara não era filho de Adriana Negrão, porque não partilhavam nem a nacionalidade, nem a língua, nem o

apelido. Ele era cem por cento fruto do pai, reflexo do pai, continuação do pai. Uma criança sem mãe.

Ainda recebia *e-mails* de lojas, do banco, do seguro de saúde endereçados a Sr.<sup>a</sup> Ferrara. Interpelava-a, de cada vez, esse nome, nunca lhe era indiferente. O nome que não era seu e se tornara seu e depois deixara de o ser. O nome que devorara o seu nome próprio e o seu patronímico, anulara a sua individualidade e a sua filiação, e do qual ela se libertara como uma cascavel se livra da pele. No seu país, supostamente católico e conservador, Adriana nunca deixara de ser quem era. Na sua cultura, as mulheres podiam adotar o apelido do marido, mas nunca seriam tratadas por Sr.<sup>a</sup> Apelido do Marido, o seu nome próprio mantinha-se sempre e, com ele, a sua identidade.

Quando Edoardo fosse mais velho, mudar-lhe-iam o nome para Edoardo Ferrara Negrão. Iniciaríamos uma linhagem matriarcal. (pp. 423-424)

O nojo é pegajoso, cola-se-lhe às recordações, conspurcando todas as memórias. Cobre a memória do belo, destrói-a. Sobre o álbum fotográfico mental do casamento derrama-se uma mancha de óleo que alastra e fede. Não resta nada.

A louça suja empilha-se ao longo das bancadas da cozinha, dentro da pia. A lavada fica dentro da máquina o dia inteiro, até faltarem panelas, frigideiras, pratos. Os *e-mails* acumulam-se na caixa de entrada. Os romances de cotão rodam pelo soalho, sem que ela os aspire ou sequer os apanhe. Enquanto se desloca de um lado para o outro na cidade — uma encomenda para levar ao correio, uma consulta de psicologia, a mamografia anual —, a sua mente distrai-se, concentra-se na estrada, nas

pessoas, nos pássaros que esvoaçam sobre o trânsito. Vai a uma aula de dança e ri, feliz durante uma hora. Mas, assim que suspende o movimento — a deslocação de A para B —, as imagens, as recordações reinterpretadas, as ilações do horror abatem-se sobre ela, insuportáveis. O choro é convulsivo, ruidoso, ela quer refreá-lo e não consegue, a garganta é assolada por espasmos que se sucedem em vagas, debilitantes.

No rádio do carro, ouve inesperadamente uma música que associa aos serões em Roma, quando, grávida, via televisão com Alessandro após o jantar e aquela música era o *jingle* de uma publicidade recorrente. Desliga o rádio, como se tivesse levado um soco no plexo solar.

O seu casamento foi uma enorme mentira.

O seu casamento mete-lhe nojo. (p. 635)

EXCERPTS FROM  
APNOEA  
TÂNIA GANHÓ

*One day, Adriana told the court that it was during the bathing ritual that her son would open up to her, would get things off his chest, and the very next week, when he came back from his father's, he no longer wanted to take a bath, he leapt out of the tub, screaming uncontrollably, saying that, when he closed his eyes, he could see a shark in the water. A great white shark, with several rows of teeth. "How do you know that sharks have several rows of teeth?" Adriana had asked him. "Because dad showed me pictures at the weekend." And he never took a bath again.*

*The sound of falling water is not conducive to intimate conversations.*

*The conversations between mother and son were over.*

*Two or three years later, the child would come back from his father's saying: "You used to boil me in the bath when I was a baby. I remember."*

*Evil resides within two words whispered into the ear of a defenceless child: "You remember." (p. 121)*

*When they lived under the alternate residency regime, one week on, one week off, Edoardo would count the teeth that had fallen out in the homes of his mother and father: 2-1, 3-1, like a competition. He used to cry, because mum was winning and that wasn't fair on dad. Everything was calculated and divided by two and, if the two parts weren't equal, his suffering would double, because the child was overcome by a feeling of injustice. That's what the court had taught him; with the imposition of shared custody everything had to be fifty-fifty.*

*"Bring me a sword," ordered Solomon, in the Bible, to resolve a dispute between two mothers each claiming the same child as their own. "Divide the living child in two," said the king, "and give half to the one, and half to the other."*

*Adriana asked herself if, one day, any of them would ever be whole again. (p. 144)*

*The impunity with which everyone lied, including people who had never seen her before in their lives, left her speechless. If Alessandro were to invent, during a conversation in a hallway or a café, that she had tried to strangle Edoardo in the bath, witnesses would be sure to tell the court that Adriana had tried to strangle her son in the bath. The conviction with which they assumed Alessan-*

*dro's pain and described scenes they had never witnessed, phrases they never could have heard, because they had never been uttered, was—from a sociological standpoint—fascinating. If it hadn't been her own life they were dealing with, Adriana would have found the Hearing a profoundly enlightening statement on human nature. (p. 179)*

*Shared custody was in fashion because men wanted to be fathers and mothers wanted to be women, and no one wanted to pay child support. Children went around with a suitcase in tow, from house to house, forgetting school books in one apartment, football shoes in the other, carrying guitars, trumpets, kimonos, homework journals, ballet shoes, stuffed animals, clothes... but mum and dad received equal time and the courts rid themselves of a large number of court cases, cases of mothers accusing fathers of not paying child support and of fathers accusing mothers of not respecting their visitation rights. In shared custody with alternate residency, there was no right to child support; the judges could breathe a sigh of relief, spared of at least one burden.*

*Edoardo never went around with his home on his back. Adriana bought everything new, everything they had left at Alessandro's place, so her son wouldn't have to lug a suitcase from one side of the river to the other. The child had doubles of everything: clothes, toys, books. The transition was a fluid process when it came to material goods; the baggage Edoardo carried was emotional. (p. 350)*

*The importance of a name. Her name had disappeared completely. Name and surname, both erased in one fell swoop. She had been transformed, by virtue of marriage, into Signora Ferrara, despite not officially abdicating her surname and adopting that of her husband. Alessandro*



decided she would be Sig.ra Ferrara and no one had challenged him, no institution—banks, Social Security, insurance provider, post office—had demanded an official document attesting to the veracity of that married name which, in reality, would never legally exist. When her son was born and they had asked her at the maternity unit for a name to put on the birth certificate, she wrote down what had been agreed at home: Edoardo (with an O, the Italian way) Ferrara. Only years later would she understand the implications of not having given her son at least one of her surnames. He was not her son. At an airport, a police station, Edoardo Ferrara was not the son of Adriana Negrão, because they didn't share a nationality, language or surname. He was one hundred percent his father's fruit, his father's reflection, his father's legacy. A motherless child.

She still received e-mails from shops, the bank, her health insurance provider, addressed to Sig.ra Ferrara. That name unsettled her every time, she was never left indifferent. The name which did not belong to her, then did, then ceased to belong to her again. The name that devoured her first name and patronymic, nullifying her individuality and filiation, which she had shed like a rattlesnake sheds its skin. In her own country, which was supposedly Catholic and conservative, Adriana had never stopped being who she was. In her culture, women could adopt their husband's surname, but they would never be addressed as Mrs. Husband's Surname; their own name was always preserved and, with it, their identity.

When Edoardo was older, they would change his name to Edoardo Ferrara Negrão. They would begin a matriarchal lineage. (pp. 423-424)

Disgust is sticky, it clings to recollections, defiling all memories. It covers the memory of beauty, destroying it. Over

the mental photo album of their marriage, an oil slick has been poured, spreading and reeking. Nothing remains.

Dirty crockery piles up on kitchen counters, inside the sink. Dishes are left in the machine all day, until they run out of pots, pans, plates. Emails accumulate in the inbox. Balls of fluff roll across the floor, which she does not Hoover or even pick up. As she travels from one end of the city to the other—a package to drop off at the post office, a psychologist's appointment, the yearly mammogram—her mind distracts itself, focusing on the road, the people, the birds flitting above the traffic. She goes to a dance class and laughs, happy for an hour. But as soon as she halts her momentum—that dislocation from A to B—the images, the reinterpreted recollections, the horrible conclusions, weigh down on her, unbearable. Her sobbing is loud, convulsive, she wants to restrain it but she can't, her throat is beset by spasms, arriving in debilitating waves.

On the car radio, she is surprised by a piece of music she associates with those evenings in Rome when, pregnant, she would watch television with Alessandro, that music the jingle of a recurring advert. She turns off the radio as if she had taken a blow to the solar plexus.

Her marriage was one great lie.

Her marriage makes her sick. (p. 635)

SOBRE A AUTORA. **TÂNIA GANHO** nasceu em Coimbra, Portugal, em 1973. Aos 12 anos, foi vencedora do concurso literário «Ler Melhor para Viver Melhor» e nunca mais deixou de escrever. É autora de **A Vida Sem Ti** (Oficina do Livro, 2005); **Cuba Libre** (Oficina do Livro, 2007); **A Lucidez do Amor** (Porto Editora, 2010); **A Mulher-Casa** (Porto Editora, 2012), aclamado pela imprensa como um exemplo da nova escrita feminista em Portugal; e **Apneia** (Casa das Letras, 2020), o qual lhe valeu a semifinal do Prémio Oceanos, em 2021, e a final do Prémio Bertrand para o Melhor Livro de Ficção Lusófona, em 2020. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, trabalhou durante vários anos em legendagem para televisão e cinema. Foi assistente convidada na Universidade de Coimbra, onde lecionou tradução literária, tendo optado por dedicar-se em exclusivo àquela área há mais de 20 anos. Desde então, traduziu autores como Toni Morrison, Elizabeth Strout, Annie Ernaux, Leïla Slimani, Hervé Le Tellier, Angela Davis, Maya Angelou, Siri Hustvedt, Alice Walker, Elif Shafak, Amor Towles, Alan Hollinghurst, David Lodge, Chimamanda Ngozi Adichie, Raffaella Romagnolo e Davide Enia, entre muitos outros. Em 2011, ganhou o 1.º prémio na categoria internacional do «Concurso de Contos Cidade de Araçatuba», no Brasil. Os seus contos encontram-se publicados nas prestigiadas revistas portuguesas **Egoísta** e **Portefólio**. Depois de ter vivido em Inglaterra, na Alemanha e em França, reside atualmente em Lisboa, onde dinamizou, durante dois anos, um Clube de Leitura na Prisão de Caxias, e é atualmente responsável pelo Clube de Leitura da Biblioteca da Amadora. Faz, ainda, voluntariado no Centro de Recuperação do Lobo Ibérico, em Maфра.

ABOUT THE AUTHOR. **TÂNIA GANHO** was born in Coimbra, Portugal, in 1973. At twelve years old, she won the "Read Better to Live Better" literary competition and hasn't stopped writing since. She is the author of **A Vida Sem Ti** (Oficina do Livro, 2005); **Cuba Libre** (Oficina do Livro, 2007); **A Lucidez do Amor** (Porto Editora, 2010); **A Mulher-Casa** (Porto Editora, 2012), heralded by the press as an example of Portugal's new feminist writing; and **Apneia** (Casa das Letras, 2020), which earned her a place in the semi-finals of the Oceanos Prize, in 2021, and the final of the Bertrand Prize for Best Lusophone Fiction Book, in

2020. *With a degree in modern literature and languages, she spent several years working in subtitling for television and cinema. She was a guest lecturer at the University of Coimbra, where she taught literary translation, having opted to dedicate herself exclusively to this area more than twenty years prior. Since then, she has translated authors such as Toni Morrison, Elizabeth Strout, Annie Ernaux, Leïla Slimani, Hervé Le Tellier, Angela Davis, Maya Angelou, Siri Hustvedt, Alice Walker, Elif Shafak, Amor Towles, Alan Hollinghurst, David Lodge, Chimamanda Ngozi Adichie, Raffaella Romagnolo and Davide Enia, among many others. In 2011, she was awarded first prize in the international category of the Araçatuba City Short Story Prize, in Brazil. Her short stories have been published in the prestigious Portuguese literary journals Egoísta and Portefólio. Having lived in England, Germany and France, she now resides in Lisbon, where, for two years, she ran a book club at Caxias prison, and is currently responsible for the book club at Amadora public library. She also volunteers at the Iberian Wolf Recovery Centre, in Maфра.*

SOBRE. **APNEIA**: «Sete anos de relação, duas noites: a noite em que conceberam o filho e a noite em que se separaram para sempre.» A história de **Apneia** resumida numa frase está longe de se esgotar na separação de Adriana e Alessandro, pais de Edoardo, passada entre as casas dos respetivos pais, a ilha num momento de refúgio de Adriana, a escola de Edoardo, os escritórios de advogados, os tribunais, a Segurança Social. É a história de guardas partilhadas, férias partilhadas, de vidas, a dada altura, vividas em países diferentes. O casal parece igual a tantos: Alessandro é «ciumento» e não quer que Adriana use minissaia e collants porque se veem as varizes que não tem. Adriana sente culpa por tudo, até pelo filho cair na escola e ter de ser operado de urgência. O «padrão de submissão à violência» de Alessandro, que reduz a mulher a alguém que «não existe», não se contraria de um dia para o outro e, assim como a «carnificina» do divórcio litigioso, Adriana sofre um processo de transformação duríssimo para inverter a sua própria rota de destruição. Os trâmites judiciais, os processos de milhares de páginas arrastados nos tribunais durante anos, os juízes irritados porque não leram nem sabem do que se trata, o que a traz ali mais uma vez,

que desconfiança tem agora, que maçada!, toda a vida de inferno de Adriana e do filho é contada em capítulos breves que imprimem um sentido de urgência, angústia e suspense. Tânia Ganho sabe perfeitamente que forma é conteúdo.

A ideia de não poder ser pior do que pôr um instrutor de Krav Maga chamado Rúben Moreira a testemunhar contra Adriana, quando esta não o conhecia, é desfeita a cada momento. A crueldade de Alessandro é revelada desde o início, mas a conta-gotas até ao momento de epifania para Edoardo, em que o pai se recusa a autorizar a sua segunda operação. É certo que «[U]m processo de guarda nos tribunais portugueses é uma corrida de fundo», mas **Apneia** é uma ultramaratona que o leitor faz com curiosidade. Assim como vemos a crueldade de Alessandro surgir aos poucos à tona, observamos como Edoardo vai crescendo e sobrevivendo a uma separação que não lhe cabe compreender, e vemos a ingenuidade de Adriana, com a culpa do mundo às costas, a acreditar que o tribunal se interessa pela verdade, tornada pragmatismo e força apoiados no amor pelo filho.

A escrita límpida e vertiginosa de Tânia Ganho acentua o terror em **Apneia**. O livro não é sobre um divórcio que corre mal: é um pesadelo muitíssimo bem escrito.

ABOUT. **APNOEA**: "Seven years of a relationship, two nights: the night they conceived their child and the night they split forever." The story of **Apnoea** summarised in this sentence cannot begin to encapsulate the separation of Adriana and Alessandro, parents of Edoardo, the moving between the homes of his respective parents, the island in a moment of peace for Adriana, Edoardo's school, the lawyers' offices, the courts, Social Security. It is the story of shared custody, of shared holidays, of lives, at one point, lived in different countries. The couple resembles many others: Alessandro is "jealous" and doesn't want Adriana wearing a miniskirt and tights because they supposedly reveal the varicose veins she doesn't have. Adriana feels guilty about everything, even about her son having fallen over at school and required an emergency surgery. The "pattern of submission to [Alessandro's] violence," reducing his wife to someone who "does not exist," cannot be challenged from one day to the next and, as with the "carnage" of their litigious divorce, Adriana undergoes a harsh

transformation in order to revert her own path of self-destruction. The judicial proceedings, the thousand-page court cases dragged out over years, the judges, irritated because they haven't done their reading and don't know what they're dealing with, what has brought this woman back there again, what suspicion she harbours now, what a nuisance! The hellish lives of Adriana and her son are told in short chapters that instil a sense of urgency, anguish and suspense. Tânia Ganho knows perfectly well that form is meaning. The notion that nothing could be worse than having a Krav Maga instructor called Rúben Moreira testify against Adriana, when she has never even met him, is confounded at every moment. Alessandro's cruelty is demonstrated from the outset, but builds to a moment of epiphany for Edoardo, when his father refuses to authorise his second surgery. It's true that "[a] custody hearing in Portugal is a long-distance race," but **Apnoea** is an ultra-marathon the reader will embark on with curiosity. Just as we see Alessandro's cruelty gradually brought to light, we also witness how Edoardo grows up and survives a separation he is never fully able to understand, witness Adriana's naivety, with the weight of the world on her shoulders, in believing that the courts are concerned with truth, a naivety which will eventually turn into pragmatism and strength, reinforced by her love for her son. Tânia Ganho's clear and vertiginous prose accentuates the terror in **Apnoea**. This is not a book about a divorce gone wrong: it is a brilliantly-written nightmare.

LIVROS PUBLICADOS / PUBLISHED WORKS: **FIÇÃO / FICTION**. **A Vida Sem Ti** [Life Without You] (Oficina do Livro, 2005); **Cuba Libre** [Cuba Libre] (Oficina do Livro, 2007); **A Lucidez do Amor** [The Lucidity of Love] (Porto Editora, 2010); **A Mulher-Casa** [The House-Woman] (Porto Editora, 2012); **Apneia** [Apnoea] (Casa das Letras, 2020).

PRÉMIOS E DISTINÇÕES / PRIZES AND DISTINCTIONS: Vencedora do Concurso Nacional de Contos «Ler Melhor para Viver Melhor» [Winner of the "Read Better to Live Better" National Short Story Competition], 1985; Prémio Literário Cidade de Araçatuba, na categoria «Conto Internacional» (Brasil) [City of Araçatuba Literary Prize (Brazil), in the "International Short Story" category],

2011 (Perfeita Simetria); Bolsa de Criação Literária da DGLAB (duração de seis meses) [DGLAB *Literary Creation Grant (six-month duration)*], 2021; Semifinalista do Prémio Oceanos [*Semi-finalist of the Oceanos Prize*], 2021 (Apneia); Finalista do Prémio Bertrand para o Melhor Livro de Ficção Lusófona do Ano [*Finalist of the Bertrand Prize for Best Lusophone Fiction Book of the Year*], 2021 (Apneia); Menção honrosa no Prémio de Tradução Literária Francisco Magalhães [*Honourable mention for the Francisco Magalhães Literary Translation Prize*], 2021 (tradução de/*translation for Olive Kitteridge* de/from Elizabeth Strout).

...

c. q.

## FAZER BOM E EXPRESSIVO NOVA LITERATURA PORTUGUESA [NEW PORTUGUESE LITERATURE]

ORGANIZAÇÃO / ORGANIZATION

Câmara Municipal de Lisboa

Camões — Instituto da Cooperação e da Língua  
Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas  
Imprensa Nacional

SELEÇÃO E TEXTOS / SELECTION AND TEXTS

Carla Quevedo

COORDENAÇÃO EDITORIAL / EDITORIAL COORDINATION

Imprensa Nacional

TRADUÇÃO / TRANSLATION

Victor Meadowcroft e Andy McDougall

REVISÃO / PROOFREADING

Ana Isabel Albuquerque

DESIGN

~~NADA~~

ISBN

978-972-27-3199-7

DEP. LEGAL / LEGAL DEPOSIT

528001/24

EDIÇÃO N.º / EDITION NO.

1026512

Março 2024 / March 2024



lisboa.pt



instituto-camoes.pt  
geral@camoes.mne.pt



DIREÇÃO-GERAL DO LIVRO,  
DOS ARQUIVOS E DAS BIBLIOTECAS

dglab.gov.pt  
internacional@dglab.gov.pt

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

imprensanacional.pt  
editorial.apoiocliente@incm.pt