



# *Ara*: Uma viagem em si

*Ara*: An internal journey

Larissa da Silva Lisboa Souza<sup>1</sup>  
Universidade Federal de São Carlos

**PALAVRAS-CHAVE:** *ARA*, ROMANCE, ENIGMA, GÊNERO.

**KEYWORDS:** *ARA*, NOVEL, PUZZLES, GENDER.

## *ARA*, O ENIGMA DOS NÓS

Enigmas. Não seria diferente começar um artigo sobre *Ara* desta forma. Ana Luísa Amaral, escritora ativa pelos campos da poesia, publica o seu primeiro romance em 2013, na busca por novos espaços de interlocução, mas que ainda são carregados de lirismos. E, como primeiro, a trajetória poética da escritora contribuiu para que a leitura de *Ara* rasurasse gêneros e modelos pré-estabelecidos.

Em *Ara*, o primeiro enigma já nos chega em seu título. O que seria essa palavra? Assim como em seu nome, também encontramos *Ara* em sua epígrafe, um trecho do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, “De suave e aérea a hora era uma **ara** onde orar” (Pessoa, 1999).

---

<sup>1</sup> Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Especialista em Educação para as Relações Étnico-raciais (NEAB/UFSCar), atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar).

Se o nome *Ara* nos apresenta um enigma, nenhum elemento aqui poderia passar despercebido. Por isso, é interessante notarmos que o *Livro do Desassossego* é a obra de Pessoa que mais se assemelha a um romance. Além disso, sua narrativa não é linear, pois é um livro de fragmentos. Como *Ara* é o primeiro romance de Ana Luísa Amaral, visto que a escritora sempre buscou nos campos da poesia seus espaços de interlocução poética, essa epígrafe poderia aqui fazer muito sentido.

A palavra *Ara* ainda pode ser encontrada em dois momentos da narrativa. Primeiro, como título do último capítulo: “Ou seja, ara” (Amaral, 2013, p.81) e em seu último parágrafo, fechando a narrativa: “Como uma capicua do avesso, ao contrário, a antiga pedra do lar. Ou seja, altar. Ou seja, com três letras: ara” (Amaral, 2013, p.83).

Em termos etimológicos, *Ara* nos traz alguns significados:

“*sf (lat ara)* 1 Lugar reservado ao sacrifício; altar. 2 Pedra sobre a qual o sacerdote estende o corporal e coloca o cálice e a hóstia, para celebrar a missa. 3 Oferenda. 4 Lar”.

Como neste início não há pistas suficientes para decifrarmos o real significado de *Ara*, esses são apenas rastros iniciais de significados para compreendermos seu nome, e sua relação com a narrativa. *Ara*, apenas um altar sagrado? Um altar fragmentado? Quem comporia este altar? Quais são as consagrações que Ana Luísa Amaral nos revela?

Enigmas. O livro continua nos oferecendo mais deles. Enigmas que se fazem presentes na própria construção narrativa do texto. Assim como no livro de Pessoa, a narrativa em *Ara* não é linear. Temos alguns exemplos que demonstram isso, ao longo do texto, como: textos em blocos – enumerados; textos cortados por poemas (hibridez de gêneros); analepses (flash-back interruptor); diálogos entre vozes; fragmentos de cartas; partes do texto em itálico (híbrido de memórias e sonhos) e poemas.

Para analisarmos cada elemento, compreendendo a não-linearidade narrativa, façamos aqui uma análise minuciosa, capítulo por capítulo, na busca por mais enigmas para, finalmente, desvendarmos os mistérios de *Ara*.

## UMA VIAGEM EM SI

No capítulo primeiro, “Antes do resto” (Amaral, 2013, p.09), a primeira palavra que aparece na narrativa é *mas*, uma conjunção adversativa que tem como função semântica expressar um contraponto sobre algo que foi dito, anteriormente. O texto, desta forma, inicia-se com a ideia de continuidade, como uma narrativa que já havia sido iniciada. Mas qual seria, então, a narrativa inicial de *Ara*?

Logo após a palavra *mas*, encontramos uma frase que também nos oferece mais enigmas, “Eu não sou romancista” (Amaral, 2013, p.09). O texto, escrito em primeira pessoa, tem a personagem que faz uma confissão ainda no início (?) da narrativa. E por que essa confissão?

Se lembrarmos da trajetória literária da Ana Luísa Amaral, talvez esse enigma possa ser desvendado, ou mesmo questionado, afinal, a escritora tem seus trabalhos artísticos voltados para a poesia. Será, assim, que estamos diante de um texto confessional? Uma metaficção?

A partir do primeiro capítulo, e durante toda a narrativa, algumas palavras aparecem diversas vezes ao longo do texto, de forma transitória, como palavras-chaves ou palavras-cruzadas. São elas: *Túnel*, *Comboio*, *Japoneiras* e *Divã*. Podemos dividi-las em dois grupos: 1. Palavras que sugerem movimentos/transitoriedade (*Túnel* e *Comboio*) e 2. Palavras que sugerem valor estático (*Japoneiras* e *Divã*). Ao longo da narrativa, entretanto, percebemos que a transitoriedade das palavras está justamente na inversão dos valores *movimento* e *estático*.

O trânsito dessas palavras pode ser demonstrado no capítulo 2, “Japoneiras e túneis” (Amaral, 2013, p.11). Neste capítulo, compreendemos que, mesmo que *Ara* seja um texto recortado/fragmentado em sua composição, há sim um fio condutor, e ele ilustra que os vários nós da narrativa se devem a uma viagem em si da personagem. “A imagem repetiu-a por dentro”; “ficar dentro do *túnel*, sem nascer outra vez”; “As coisas eram tantas e viver no comboio era vida de fato mental” (Amaral, 2013, pp. 11-12).

A viagem em si é o fio condutor do pensamento, um movimento de memória da personagem. O comboio pode ser aqui traduzido como o transporte da memória, do pensamento, para a história narrada. Uma narrativa de memórias; e o túnel como a representação do medo de atravessar a barreira da memória, revivendo a narrativa.

E os enigmas, mais uma vez, surgem a nós. Mas por que este medo? Por que o receio de se transitar? Qual o caminho tortuoso que *Ara* nos mostra, a partir do momento em que a viagem em si se inicia?

No capítulo 3, “Depois do resto”, as outras duas palavras-chave do texto, *Japoneiras* e *divãs*, mostram-se, também, transitórias, “Japoneiras e túneis só ideário imaginado; o mesmo se passando com comboios e divãs” (Amaral, 2013, p. 15). As Japoneiras, renomeando as camélias, são as rosas que foram trazidas do Japão. Contudo, é apenas uma suposição da personagem, como algo criado dentro de sua viagem memorialística.

E por que o Japão? Um lugar longínquo, onde o comboio faria uma grande travessia. O Japão na narrativa é como um lugar outro/desconhecido. E as rosas que foram trazidas de muito longe – provavelmente um amor que supere as grandes distâncias.

Já o *divã*, o diálogo com o etéreo, representa a relação entre o sonho e a realidade. Uma cama-lugar em que se dorme para transitar pela narrativa, com a memória, as travessias. Mas o sonho é o lugar do desejo (não realizado). Por isso o *divã*, antes objeto estático, é o *locus* da narrativa, o lugar em que se promovem as travessias, as viagens em si, ainda que perigosas, “Dormia num *divã* a um canto da sala, de forma que os sinais do pecado estavam-lhe ali à vista, bem marcados” (Amaral, 2013, p.41).

Em seu título 4, “Espadas e alguns murmúrios”, a personagem se volta para a meta-ficção, refletindo sobre a dificuldade de narrar, e até mesmo de compor em verso, “inarrável em verso, em narrativa limitada e pobre” (Amaral, 2013, p.18); “a angústia de criar, mergulhar no passado é a panaceia possível” (Amaral, 2013, p.37); “Duas linhas de amor, a minha escrita a falhar contra o vento” (Amaral, 2013, p.47).

Além da dificuldade em narrar, há ainda outros empecilhos, como o impedimento de nomear o outro, algo que esteja fora do centro. Mas qual centro é questionado em *Ara*? “Inventei nome falso, mas real de ficção, cheguei mesmo à loucura (desabrida) do esquema para a história. estava tudo no esquema. o central é que não. e rasguei esquema e nome, que tu não respondias ao nome que inventara para ti” (Amaral, 2013, p.20).

O que é esclarecido em *Ara*, até então, é que há dificuldade em dizer aquilo que precisa ser dito. E, por isso, nós leitores só encontramos enigmas na viagem em si, mas não sabemos por que essa viagem é carregada de confissões, medos e dificuldades em dizer. Até o momento, *Ara* nos lembra do livro de Pessoa e seus aforismos, com medos, angústias e confissões dispersas e fragmentadas.

No capítulo 5, “Discrepâncias (a duas vezes)”, temos um diálogo entre vozes, como um coro. Porém, não sabemos se as vozes fazem parte de uma mesma pessoa ou não. Aqui, a questão dialética entre o dizer e o não dizer se faz presente durante todo o diálogo entre elas, “Voz 2: E a personagem? O elemento humano? É interessante começar assim. [...] a memória alimenta-se de gente. Voz 1: Não posso. Na dissonância começa a minha história: não disse eu «não sei exatamente como começar?»” (Amaral, 2013, p.22)

Entre o contar e o não contar, entre a dificuldade em dizer, percebemos que as vozes fazem parte de um mesmo coro, de um mesmo eu poético, que luta entre si para conseguir dizer aquilo que precisa ser dito. Por isso, a resolução é o começo de uma (nova) narrativa.

Voz 2: Finalmente. Terminou o disfarce [...] Mas não pude. Subtraí-la ao espaço da memória não pudémos: nem tu, a voz primeira, nem eu, voz secundária, mas como estatuto igual, espécie de coro ao que não foi tragédia, mas romance. Dissonância de géneros [...] Venceu o dissonante. [...] Que se comece a história em nova voz de gente. (Amaral, 2013, pp. 29-30)

Somente no capítulo 6, “A odisseia” (Amaral, 2013, p.31), a narrativa passa a nos desvendar alguns de seus enigmas. A notável intertextualidade com o épico de Homero nos faz lembrar que a *Odisseia* (Homero, 2011) se inicia com uma trama já inserida no meio de uma história mais ampla, e com os eventos anteriores sendo descritos ou através de *flash-backs*, ou de narrativas dentro da própria história.

Em *Ara*, o romance se faz a partir de uma carta de memórias, que é criada e, ao mesmo tempo, descartada, num processo dialético da personagem do texto. A carta em *Ara* é como o tapete de Penélope, feita, refeita e desfeita. Jamais saberemos se terá ou não um real destinatário, afinal, a odisseia de *Ara* é uma a viagem heroica sobre e em si. “Paixão ou amor à primeira vista, o romance foi-se fazendo à medida que a mão compunha as letras”; “o primeiro nome que nascera do branco” (Amaral, 2013, pp.31-32).

Em “Fragmentos (ou entre dois rios e muitas noites)”, título 7 (Amaral, 2013, p.35), encontramos a solução de outro enigma. O título nos sugere outra intertextualidade, agora com a própria obra de Ana Luísa Amaral, em seu livro *Entre dois rios e outras noites* (Amaral, 2007):

Só quando o coração percebe, em  
sobressalto, que é possível amar entre  
dois rios, amar ambos os rios, esses que vão.  
E ficam. Quando a chegada pode ser a mesma,  
simultânea e idêntica. E quando estar na noite pode ser  
saber essas verdades. (Amaral, 2007, p.88)

A palavra *mas* no início de *Ara* poderia ser um diálogo com outras obras poéticas da autora, como no livro citado. *Entre dois rios e outras noites* é um livro de poesias que retrata a relação do amor como um *entre lugar*, entre rios; entre mundos, mas que a chegada pode ser a mesma.

Em *Ara*, estamos aqui a tratar de uma narrativa contínua de *entre lugares*, um amor que não está em um lugar pré-determinado. Mas qual lugar seria esse? E por que ele não

pode ser determinado? Por que só as noites carregam as verdades? As noites em que os sonhos, o etéreo, o irreal, se traduz. Não haveria mais espaços para esse amor?

A carta em pedaços nos sugere os fragmentos do pensamento da personagem. Aqui, há total relação entre a personagem de *Ara* e a primeira parte da *Odisseia* – Penélope em Ítaca, na espera por Ulisses, nas noites em claro a construir tapetes (desejos), “O pior de tudo era acordar no meio da noite”; “ficar de noite no avesso das coisas” (Amaral, 2013, p.35). A personagem de *Ara* é uma Penélope a tecer tapetes (verdades) nas noites, mas que não está em Ítaca, e nem nas ilhas longínquas com Ulisses. A Penélope em *Ara* não está em lugar algum, e não consegue discutir sobre isso.

As noites de *Ara* lembram a personagem de seu papel de mulher do avesso: “pensar no quarto em continuidade dava-lhe uma vontade de ser boa. Uma mulher igual, prazeres do elogio familiar, de roupa, de cozinha: uma vontade de ser boa. Ao mesmo tempo, a Cinderela agora repetia-se em conto de bruxas” (Amaral, 2013, p.36).

A vontade de ser boa, ao mesmo tempo em que se tem consciência de sua situação inversa, frente aos papéis sociais já estabelecidos, é reflexo da relação tensa em se afirmar como sujeito, entendendo e aceitando suas particularidades, suas diferenças, frente a esses padrões impositivos.

Sobre a questão da afirmação do sujeito, e sua tensão, Simone de Beauvoir, em seu livro “O segundo sexo – vol. 1” (Beauvoir, 1967), discute sobre a dificuldade da mulher em se afirmar como sujeito consciente, não apenas reproduzindo um modelo a ser seguido.

Efetivamente, ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma forma de pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de se constituir em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão de existência autenticamente assumida. (Beauvoir, 1967, p. 22)

Em *Ara*, a vida doméstica é dialética, como um conforto alienante:

O próprio retorno a normalidade da existência: risos sobre filhos, espaços de empatias, cantos de conforto, cerveja, palavras com momentos de espuma e sabores vários. São às vezes essas amizades que não deixam entrar a demência na noite, o canto de seu sorriso a sobrepor-se ao ruído das unhas nas caixas de papelão. (Amaral, 2013, p.47)

Como a personagem de *Ara* faz uma viagem em si, há um momento de tensão, em que ela se dá conta de sua incapacidade de reproduzir um padrão de vida imposto. A partir

desta tensão, o caminho da memória vai mais longe, na infância, para tentar compreender como todos esses questionamentos chegaram até ela.

As recordações da infância estão entre o sonho e a escrita, nas formas descontínuas da personagem narrar: Uso do Itálico e não-itálico – híbrido: carta (memória e sonho). É um dos momentos da narrativa em que mais encontramos o texto hibridizado. E, muitas vezes, não sabemos se a personagem fala de um sonho ou de memórias, como se eles fizessem parte de um mesmo processo em sua viagem.

No livro de Montserrat Moreno, *Como se ensina a ser menina* (Moreno, 1999), o capítulo “O que acreditamos ser” traz a discussão sobre as diversas influências que moldaram e moldam nossa forma de ser enquanto sujeitos:

Do mesmo modo que cada pessoa tem uma imagem da “realidade” profundamente influenciada pela ciência e pela ideologia de seu tempo, também tem uma imagem do que ela é que foi-se formando precisamente por meio destas e de outras influências similares, que constituem o marco de referência do nosso eu. (Moreno, 1999, p. 28)

Em os dois rios de *Ara*, o *entre* está nas simbologias que a personagem encontra na memória da infância, como um elo entre as imagens que a influenciaram, e as relações que hoje são estabelecidas para que ela não consiga encontrar o seu lugar. As simbologias (e seus paradoxos) das memórias infantis estão em:

**Pés:** (sandálias – personagem; saltos – a mãe): A mãe como símbolo do correto; o superior; do equilíbrio. Paradoxo (o avesso): A mãe que chora; que não quer ir, mas que vai. Uma mãe passiva e submissa ao pai.

**Bonecas:** A boneca como representação da maternidade para a menina, ensinamento do que é ser mulher = ser mãe = ser cuidadora de alguém. Paradoxo (O avesso da personagem de *Ara*): “As minhas bonecas que deitava na cama, o espaço a não sobrar para mim”; “Eu querer essa boneca *não me faz poder ter essa boneca*” (Amaral, 2013, p.42).

**Altar cristão:** O cristianismo como símbolo desconhecido. “Os símbolos, os que ela não entendia, a seduzir, a rasgar partes fracas do pensamento”; “Os sítios proibidos em que não poderia subir” (Amaral, 2013, p.44). Paradoxo: Mesmo desconhecido, era preciso subverter aquilo que não conhecia direito, mas que sabia sobre seus perigos, “Alguém o vira subindo as escadas, furtivamente, e a clausura de silêncio e virgindade a já não ser: nem virgem, nem clausura, nem fechada” (Amaral, 2013, p.44).

É no título 8, “Irmãs” (Amaral, 2013, p.48), que a descontinuidade da narrativa, os nós do romance, passam a transitar por um fio condutor compreensível para nós leitores.

Se até então tínhamos um texto fragmentado, transparente na condução de uma narrativa, temos agora algumas chaves que nos levam aos questionamentos, e possíveis resoluções dos tantos enigmas em *Ara*.

Este capítulo é subdividido em:

- *Memória*
- *Prólogo*
- *Epílogo*

Na primeira subdivisão reencontramos com a memória. Entretanto, ela aqui está em verso, não em prosa. A memória de *Ara* é uma viagem em si que foi iniciada antes mesmo do livro, nos trabalhos poéticos dos textos anteriores de Ana Luísa Amaral, onde a poesia estava presente. Se a personagem-autora de *Ara* não consegue narrar, ou mesmo se ver como romancista, a memória só poderia ser dita a partir de um verso. E o verso nos diz algo que não sabíamos. A memória nos traz alguém que já não está mais no tempo presente, por isso a importância da memória para revitalizar aquilo que já não existe. “é tudo o que me resta: recordar”; “sabendo: não te vejo nunca mais” (Amaral, 2013, pp.51-52).

O prólogo, então, segue-se no final da narrativa. E, assim como nas tragédias, assim como na *Odisseia*, o prólogo de *Ara* não é o começo de uma história, mas o meio de algo que foi iniciado há muito tempo, e desde a infância se faz presente. A relação com o mundo da personagem de *Ara*, e seus avessos, não foi iniciada a partir deste prólogo. O Prólogo, na tragédia grega, é o momento em que se enuncia o tema da peça. E, em *Ara*, é o momento em que os enigmas serão desvendados:

Definir a quantidade de amor sem padrões nenhuns [...] essas coisas não devem ser ditas nem sonhadas [...] tinham medo de se tocar, porque sabiam que seria um toque diferente [...] Um sentimento inconversável na língua que falavam. Porque nenhuma delas sabia falar a língua da outra (Amaral, 2013, pp.53-54)

## DESVENDANDO OS ENIGMAS

A cautela da personagem em dizer aquilo que sonha; aquilo que sente; aquilo que rememora tem os seus fundamentos. Em “Irmãs”, percebemos que *Ara* trata de uma história de amor fora dos padrões normativos: o amor lésbico. Para Elaine Showalter (1994), ainda é comum que o mundo se choque com o que uma mulher diz:

Atualmente os homens ficam chocados se uma mulher diz o que sente (como faz Joyce). Contudo, uma literatura que está sempre baixando cortinas não é literatura. Tudo o que temos deve ser expresso – mente e corpo –, um processo de dificuldade e perigo inacreditáveis. (Showalter, 1994, p.39)

Por essa dificuldade em dizer, sabendo que o que for dito representa, muitas vezes, um perigo eminente para a sociedade, a escrita das mulheres é reflexo de uma escrita de duas vozes: “A escrita das mulheres é um «discurso de duas vozes» que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (Showalter, 1994, p.50).

A dialética da escrita feminina está no fato primeiro de ser mulher. Será que uma mulher pode, de fato, dizer aquilo que pensa, acredita ou sonha? Apagadas em suas vidas domésticas, ainda sob os mitos do eterno feminino, as mulheres teriam certo grau de emancipação para dizer, ou escrever, aquilo que realmente querem?

Quando entramos em territórios ainda mais selvagens, pensando nas escritas da mulher lésbica, encontramos mais empecilhos nesta relação dialética. Ana Maria Brandão (2009), discutindo sobre a relação entre o feminismo, o lesbianismo e seus ativismos em Portugal, reflete:

A presença de lésbicas no movimento feminista desde o primeiro momento parece ser um facto incontornável, mas incómodo para muitas feministas não lésbicas. Todavia, o feminismo tem-se centrado na desconstrução das categorias de género, remetendo para segundo plano a desconstrução das categorias sexuais, essencial para as lésbicas. (Brandão, 2009, p.12)

Se a luta feminista no novo milênio alcançou muitos ganhos, mas ainda é legítima, visto as bandeiras que precisam ser levantadas para a emancipação das mulheres, existem medos, receios e mesmo preconceitos em relação às lutas lésbicas. Manuela Tavares (2011), discutindo sobre o feminismo em Portugal na década de 90 e novo milênio, nos traz:

Os encontros e desencontros das feministas em relação à prostituição mostram a diversidade dos feminismos. Essa mesma diversidade também se tem feito sentir em relação ao lesbianismo, debate que também está no início em Portugal. [...] Foi no movimento LGBT, na segunda metade da década de 90, que o lesbianismo em Portugal se organizou, mas esta caminhada importante corre o risco, segundo algumas opiniões, de ter fraca visibilidade. (Tavares, 2011, p.546)

A personagem de *Ara* tem consciência desses empecilhos, pois sabe que vive constantemente no *entre* lugar, tanto de padrões normativos conservadores, como dos novos

padrões conquistados pelos movimentos de luta, “Nunca coubemos no que me ensinaram” (Amaral, 2013, p.73).

Finalmente, no epílogo do livro compreendemos melhor quem é a personagem da narrativa, e por que de sua viagem em si, além da *outra* personagem que estava escondida em cartas, memórias e sonhos fragmentados.

Os lugares extremos, como o Japão, aparecem como uma possível solução para o encontro (real) em outro lugar. “Se encontrassem por fim num terceiro país. Por exemplo, o Japão”; “Pelo tom improvável e exótico” (Amaral, 2013, p.57).

O Japão, como lugar longínquo, o lugar de encontros e desencontros nos faz lembrar o filme de Sofia Coppola (*Lost in Translation*, 2003). Dois personagens perdidos em uma cidade longínqua, sem saber bem o que fazem ali, vivendo seus mundos de ilusão, na comunhão de suas solidões.

As personagens de *Ara* são como o filme, em seus encontros e desencontros pelos caminhos da vida, elas percebem que seus encontros são, em verdade, de impossibilidades. E isso se confirma pelo enredo agora revelado da trama.

A partir de um curso que o marido tinha no Japão, a personagem de *Ara* o acompanha, como de costume. O costume aqui é reflexo do medo e da angústia do dizer, em que durante toda a narrativa acompanhamos; o costume da personagem é o doméstico, aquilo que se vive apenas no plano imanente. A personagem de *Ara* não se transcende em seu cotidiano, sendo mais uma sombra do masculino.

Já no Japão, a personagem encontra, no saguão do hotel, o seu verdadeiro amor, sua irmã, seu espelho, sua igual, a mulher, aquela amada. Mas essa outra mulher, assim como ela, também vive o plano da imanência, pois também foi até o Japão pelo marido.

O paradoxo do encontro está no desencontro da vida, da imanência, da paralisia em viver, em ser aquilo que não se é, mas que se deseja, que se quer. Temos aqui duas mulheres que vivem a vida de outros, mas que ainda sim querem viver suas (reais) vidas. Mulheres como tantas outras, com suas vidas domésticas, junto aos maridos, filhos, casas, divãs, japoneiras, comboios e túneis em si, mas apagadas na vida real, paralisadas em seus desejos.

Por isso, o Japão, lugar longínquo, lugar de extremos, lugar outro, o terceiro lugar de uma possível possibilidade, também representa uma impossibilidade. É o encontro de impossibilidades.

Em “Coisas de rasgar”, título 9, traz o momento real do dizer, das reais descobertas, no dizer pelas cartas:

la agora escrever na tua forma de amar conformada, mas não devo, porque não é verdade essa conformação, como deve ser é mais intacto, melhor: amaste quem te era permitido, amas quem te é deixado amar, podes beijar, como quiseres, no meio da rua, sem que ninguém te olhe estranhamente, mas não é esse amor que agora falo, aqui, mas do meu, por ti. (Amaral, 2013, p. 65)

São coisas de rasgar, rasgar o papel, o peito, a dor. Esquecer. Não pensar em transcender-se. Alienar-se, negando a tensa relação como sujeito consciente. Afinal, não há lugar para o *entre-amor*: “vou conseguir esquecer-te, exorcizar-te como fui capaz ao longo destes anos, mas para isso nem amizade me posso dar-te, em ver-te à minha frente” (Amaral, 2013, p. 69).

Contudo, ainda que a personagem queira se esquecer de tudo, inclusive de si, de seus desejos, é no título 10, “Essa nova voz de gente”, o momento em que não há espaço para o esquecimento, afinal, vergonha é não amar! “Vergonha é o jornal que leio de manhã e ao domingo: as notícias de choque, a polícia do choque, disciplinas do corpo” (Amaral, 2013, p.79).

Este capítulo-resumo de toda a narrativa de uma história de amor impossível entre duas mulheres, com memórias, sonhos, cartas e poemas, traduz o não-esquecimento, afinal, a viagem em si trouxe não apenas a compreensão de um amor impossível, nesta já maturidade da vida das duas personagens, em que todos os padrões foram construídos e cristalizados junto à tríade cristã (casa, marido, filho), mas o entendimento de que os desejos, mesmo que escondidos, não estão esvaziados, afinal eles podem viver dentro de cada um de nós. E, assim como em Pessoa, onde o poeta é sempre um fingidor, é preciso fingir esquecimento, “O fingir da alegria, fingir contentamento de regresso. Tantas frentes fingidas, tantas frentes” (Amaral, 2013, p.73).

A impossibilidade da escrita é reflexo da impossibilidade de pensar um amor lésbico: “nunca me deram matéria verbal para falar de nós” (Amaral, 2013, p.72). Afinal, como escrever um romance sobre duas mulheres?

## ARA, UM ALTAR AO AVESSO

O romance *Ara* termina a sua epopeia pelos caminhos do desejo lésbico com o título 11, “Ou seja, Ara” (Amaral, 2013, p.81). Nele, podemos traçar algumas possibilidades de leitura para a palavra *Ara*.

De que altar se fala?

O capítulo se inicia com uma situação familiar comum: a ceia de ano novo. E o incômodo da personagem por estar nessa situação.

Até chegarem os outros, a casa era só sua. A lareira apagada, os móveis – restos indesejados das casas da cidade. Mas reais, a falarem-lhe por dentro, como o espírito ausente de sua infância. Uma família herdada, agora. Mas tão real e interior como os móveis indesejados, cheios de desejos de verdade. (Amaral, 2013, p.82)

Ou seja, *ara* é o lugar reservado ao sacrifício. O altar, o sacrifício da própria vida, o auto-sacrifício do herói para expurgo de seus pecados (como nas histórias cristãs). A personagem de *Ara* vive no altar o seu avesso, que é o pensar, rememorar e sonhar em outras formas de vida: uma capicua (palíndromo).

Em *Ara*, o *locus* familiar é o altar, antiga pedra do lar, o sacrifício da própria vida, renegando o desejo (e suas realizações), até mesmo as memórias. O sacrifício, portanto, é abnegar a outra ideia de lar, de família e de comunidade. Ainda é preciso sacrificar um novo altar, o outro, o diferente, pois não há espaços para novos altares.

Compreendemos aqui que a confissão “Eu não sou romancista” é o conflito entre o dizer e o não dizer, a desconstrução da própria história de amor, do romance tradicional, em que os papéis estão e são bem definidos, de forma sexista, e que faz com que a escritora opere sua linguagem, sua escrita, de forma descontínua e desconcertante, como se tivesse que pedir licença ao leitor para rasurar gêneros, tipos de textos e padrões narrativos.

As duas vozes em *Ara* podem ser entendidas como um traço característico da dicotomia do silenciamento da mulher nos espaços dominantes, e da transgressão em dizer aquilo que não é dito: o amor lésbico.

É por isso que em uma entrevista para o canal TKNT, Ana Luísa Amaral diz: “O tratamento do amor entre mulheres é um gesto poético, mas também um gesto político” (Santos, 2014).

E ainda há muitos gestos poéticos e políticos a serem construídos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, A. L. (2013). *Ara*. Porto: Sextante Editora.
- Amaral, A. L. (2007). *Entre dois rios e outras noites*. Porto: Campo das Letras.
- Beauvoir, S. de (1967). *O Segundo Sexo*. 1. Fatos e Mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Brandão, A. M. (2009). *Lesbianismo, Feminismo e Ativismo Gay: Alianças difíceis*. Les Online. Universidade do Minho.
- Homero (2011). *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras.
- Moreno, M. (1999). *Como se ensina a ser menina. O sexismo na escola*. Tradução de Ana Venitte Fuzatto. Série Educação em Pauta. São Paulo: Moderna & Unicamp.

- Pessoa, F. (1999). *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, N. F. (2014). *Entrevista com Ana Luísa Amaral*. TNKT. Portugal. Disponível em: <http://www.tknt.pt/literatura/ana-ara-e-amor-num-comboio-ou-no-japao/>.
- Showalter, E. (1994). A crítica feminista no território selvagem. In Hollanda, H. B. de (Org.), *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Tavares, M. (2011). *Feminismos: Percursos e desafios (1947-2007)*. Portugal: Texto Editores.

## RESUMO

*Ara*, o primeiro romance da escritora portuguesa Ana Luísa Amaral, é um livro que nos traz diversos enigmas, tanto em sua construção narrativa, como pelas questões levantadas. *Ara*, um altar sagrado que consagraria o humano, o etéreo? A partir desta pergunta inicial é que o presente artigo pretende debruçar-se sobre o texto, na análise de *Ara* como uma viagem em si, no questionamento de padrões narrativos e normativos.

## ABSTRACT

*Ara*, the first novel of the Portuguese writer Ana Luisa Amaral, is a book which brings several puzzles, both in its narrative construction, as in the issues it raises. Is *Ara* a sacred altar which would consecrate the human? The ethereal? From this initial question, this article aims to look into the text, analysing *Ara* as a journey in itself, in questioning the narrative and normative standards.