

ÊXODOS REINVENTADOS (A PROPÓSITO DE *UM BAILARINO NA BATALHA* DE HÉLIA CORREIA)

REINVENTED EXODUSES (ON *UM BAILARINO
NA BATALHA* BY HÉLIA CORREIA)

Maria de Fátima Marinho

Universidade do Porto

RESUMO

Neste breve ensaio, pretende-se analisar o último romance de Hélia Correia, *Um Bailarino na Batalha*. O texto põe a tónica na representação de um fenómeno histórico (as migrações africanas em direção à Europa) e, simultaneamente, no jogo de forças entre os dois sexos. A autora consegue, através da aliança destes vetores, criar episódios de grande efeito cénico e de uma crueza assustadora.

Palavras-chave: migrações, lugar da mulher na sociedade, utopia, morte, androginia

ABSTRACT

In this brief essay, we analyze Hélia Correia's latest novel to date, *Um Bailarino na Batalha*. The text emphasizes the representation of a historical phenomenon (African migration towards Europe) and, at the same time, relationships between the two sexes. The author succeeds in creating, through the aligning of these vectors, episodes of great scenic effect and of a frightening cruelty.

Keywords: migration, woman's place in society, utopia, death, androgyny

Se, no início de oitocentos, escrever sobre o passado nacional se tornou uma necessidade provocada por fatores externos e uma consequência de condicionantes políticas de alcance nacional, cultural, económico e social, hoje, depois de quase dois séculos de prática literária, a escrita sobre realidades históricas reveste-se de características bem diferentes. Um breve e necessariamente redutor excuro sobre a evolução do romance classificado como histórico dar-nos-á uma noção exata do que pretendemos demonstrar. De uma pretendida e rigorosa reconstrução do passado, mesmo se adulterada pelo enredo e pelas personagens que nele contracenam, como os exemplos românticos no-lo exemplificam, se passa para uma visão mais crítica e subversiva que, desde os meados do século XX, se encontra em múltiplos textos. Para falarmos apenas do universo português, basta recordar autores como José Saramago, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes ou Mário Cláudio para percebermos o significado do que afirmei. O passado é interpretado, reescrito, modificado e o presente ressent-se dessas leituras e desses modos de convocar o subterrâneo saber, apenas pressentido.

Hélia Correia, em *Lillias Fraser* (Cf. Marinho, 2005), explora uma memória indecifrável, onde as aventuras e vicissitudes da pequena Lillias e a sua procura incessante por uma identidade, por vezes, negada, escondida e escamoteada, se tornam o núcleo de um romance que só indireta e obliquamente se interessa pelas lutas escocesas e inglesas do século XVIII.

Recentemente publicado, em setembro de 2018, a obra *Um Bailarino na Batalha* lida com uma realidade que não pertence ao passado, mas que atualiza factos contemporâneos, dolorosos, envergonhados, de um presente problemático e assustador. Falo do fenómeno dos migrantes africanos que se movem através de um continente hostil e que sonham com uma Europa mítica, muito pouco interessada em tornar-se real. A epígrafe de Nietzsche que antecede

o romance, retirada de *Ditirambos de Diônisos*, antecipa, e, de certa forma, resume o teor do texto, a sua substância corrosiva e fatal.

Sem personagens distintamente construídas, apesar dos cinco nomes masculinos e dos quatro femininos que sobressaem, mas que se transformam numa espécie de protótipos do grupo, este romance de Hélia Correia atualiza a nossa memória coletiva, tornando-se a história do que acontece num presente convenientemente relegado para um plano mais virtual do que real, para assim se transformar em algo distante e quase invisível. É o que Susan Sontag pretende significar quando diz que é preciso que as imagens fiquem bloqueadas no nosso espírito (“What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that *this* is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds”. Sontag 2003: 67-68). Apesar de esta autora se concentrar sobretudo na imagem visual, na fotografia, a acuidade das suas observações aplica-se sem dificuldade a um romance extremamente cénico, ao aliar diálogos a imagens, ao favorecer a visualização da turba migratória num deserto inóspito e castigador. Essa multidão, cuja fotografia virtual não pode deixar de nos perseguir (Sontag, 2003: 70) está prestes a “suprimir a memória nacional”, como diria Ismail Kadaré, em *O Nicho da Vergonha*, 1984 (Kadaré, 2018: 24). Este escritor albanês retrata magistralmente a imposta perda da identidade por forças exteriores, estrangeiras, e certas semelhanças com os africanos evocados por Hélia Correia são flagrantes: estes parecem experimentar, na sua interminável marcha, “a desnacionalização da cultura, a antilíngua e a antimemória [que] eram apenas os preliminares da aniquilação (Kadaré 2018: 153). A “armadilha da teia identitária” (Correia, 2018: 100), de que fala Hélia Correia quase no fim do romance, aponta para uma progressiva perda que iremos descobrindo ao longo das pouco mais de cem páginas que compõem a obra:

Tão-pouco se lembravam da hierarquia que punha o masculino antes de tudo. Se aceitavam alguma precedência, essa era a idade, mais nenhuma. Quando ela também fosse eliminada, tornar-se-iam europeus. Mas não sabiam. (Correia, 2018: 100)

O título, estranho e perturbador, remete para “uma dança da ira” (Correia, 2018: 18), uma dança na catástrofe (“Eles dançam na guerra”, Correia, 2018: 114), que nos aparece distante, porque, estranha (estrangeira), por isso mais suportável (Sontag, 2003: 56). As características visuais, cénicas, de que a narração se reveste, recordam o espetáculo *Enchente*, coreografado por Luísa Saraiva (representado em abril de 2018, no DDD, Dias da Dança, Porto). Neste espetáculo, as personagens configuram uma multidão anónima que cai, tomba, morre, sucessivamente, durante cerca de uma hora. É o que sucede em *Um Bailarino na Batalha*.

Neste romance, a personagem coletiva avança, “Não se olha nunca, nunca, para trás” (Correia, 2018: 10), porque sabe, presente, que, desde que se individualize, se torna mais vulnerável, “Haviam-se tornado vulneráveis desde que cada um ganhara um nome, e um rosto, e um poder de capturar o que há de emocional em qualquer ser.” (Correia, 2018: 88). A fuga, à guerra e a si próprios, transforma-os em “seres demitidos, (...) seres de fraca humanidade”. (Correia, 2018: 12). Todos os dias morre alguém e a morte deixa de ter o sentido habitual, de ser percecionada como algo, voluntariamente, marginalizado ou esquecido: “Estava em transformação para cadáver e, por isso, talvez soubesse o que dizia.” (Correia, 2018: 68). Aliás, o epílogo, poema de duas páginas e meia, convocando os olhos que “dançam na guerra” (Correia, 2018: 114), fala, sobretudo, de morte, da morte dos seres andrógynos (ou quase), nem homens nem mulheres: “Não somos homens nem mulheres”, disse. “Somos apenas pés na areia quente. Dentro

em pouco, seremos só fantasmas. Teremos tempo para vestir mortalha.” (Correia, 2018: 41).

Neste mundo heterodoxo, que foge à normalidade, e apesar da androginia que parece desenhar-se e, até, afirmar-se, é ainda muito consistente a diferença entre os dois sexos e assistimos a vários momentos que ostentam uma cultura essencialmente masculina (Timke, 2010: 328). Há um “culto da desconfiança” (Correia, 2018: 37), que paira em toda a obra e que condiciona a interação entre os membros do grupo e entre os sexos.

Tal como escrevi, há fundamentalmente cinco homens e quatro mulheres que se destacam e que têm uma funcionalidade determinada, numa lógica de economia de meios descritivos/discursivos que ecoa a escassez de recursos de toda a ordem, desde os económicos aos alimentares, passando pelos familiares e pelos existenciais.

O mundo masculino é protagonizado por Tarik, Nuru, Rami, Erend e Gumse. Cada um tem uma funcionalidade própria e representa uma crença, uma cultura e/ou um elo de ligação ao universo feminino, como teremos ocasião de demonstrar. Tarik, o primeiro a ser apresentado, é caracterizado como “um homem covarde” (Correia, 2018: 13), desertor do seu povo. Ao acolher o velho Nuru (cego), “Levou o velho pela mão, não por bondade, mas para ter alguém ligado a si” (Correia, 2018: 15). A crueza do discurso, a afirmação do interesse imediato e não do qualquer sentimento altruísta, faz lembrar o romance de Gonçalo M. Tavares, *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, quando o protagonista recusa ser apelidado de bondoso, fazendo questão de afirmar a sua total incapacidade de sentimento:

– Você é um homem bom!

Ele sentiu necessidade de, à frente do pessoal do hospital, responder, com rudeza:

– Desculpe, não sou nada disso. Sou médico. (Tavares, 2007: 32)

Esta semelhança, oriunda de um mundo de valores em crise, ilustra o universo onde caminham estes seres anónimos, com destaques momentâneos. Tarik, apesar das limitações apontadas (cobarde, desertor) assume um importante papel junto do velho Nuru e dos jovens Rami e Erend (ambos órfãos de pai), que, de certa forma, lhe reconhecem a função de tutor/pai. Por isso, um dia, Tarik parte, mas “ao terceiro dia, ele regressou” (Correia, 2018: 74), adotando outro nome, Walid, e renascendo porque “quisera perder o nome e a memória” (Correia, 2018: 76):

Ele esperou três dias. Não comeu, não bebeu. Não jejuava, porque não era puro na intenção. Esperava, simplesmente, que o trabalho da inanição chegasse ao fim. Vendo-se, porém, vivo, olhou o chão e encheu-se de orgulho. Ele era aquele que a própria morte tinha desprezado. (...)
O meu nome é Walid. (Correia, 2018: 77)

É por demais evidente a reminiscência bíblica do/a renascimento/ressurreição ao terceiro dia e do seu significado implícito, incluindo o jejum purificador. Não será, assim, por acaso que Tarik se liga a Nuru (o velho que sente, cheira o futuro) e que este o reconhece como filho: “Eu conheço-te. És meu filho. És meu filho Walid, que vem na vez do meu filho Tariq. Esse morreu” (Correia, 2018: 75).

Se Nuru cheira o mar, a cidade, longínquos, Erend, o neto de Aiyanna e filho de Miriam, sua nora (de quem falaremos adiante), tem a capacidade de ver os mesmos objetos. Erend diz claramente: “Quero que sejas o meu pai” (Correia, 2018: 77), instaurando um regime de cumplicidade masculina, que tem como último elo da cadeia Rami, filho de Awa (a importante personagem feminina, que tem um papel fulcral no seio dos migrantes):

O pequeno Rami era poupado, pela sua natureza masculina, à domesticidade dolorosa, essa onde havia nascimento e morte, vagueava pelos

sítios desolados, irado com os cuidados das mulheres que tentavam chegar-lhe o alimento. Então, Walid aproximou-se dele. Disse: “Vou ser teu pai.” O rapazinho levantou para ele os olhos baços. Não tinha força para se ofender. “Se quiseres”, retorquiu. E Walid pôs-lhe a mão no ombro. (Correia, 2018: 80)

Este triângulo, que gravita à volta de Tarik, representa o contraponto masculino ao triângulo que gira à volta de Awa. Antes de passarmos à análise do universo feminino e sua relação com o masculino, falta ainda abordar Gumse, “um jovem pequeno e humilhado pela sua pequenez” (Correia, 2018: 37), que tem uma mãe e uma irmã, indiferenciadas, que ele esquece (“Totalmente as esquecia”, Correia, 2018: 37).

Gumse incarna o desprezo pela mulher, a tentativa de a silenciar: “Tu tens de ouvir a voz dos homens”, disse Gumse. “A voz dos homens, não a tua voz” (Correia, 2018: 70). A capacidade e a possibilidade de usar a palavra, aliada ao porte do lenço/véu, caracteriza a tentativa de anulação do espaço feminino e define a transgressão que se opera durante a caminhada: “Ela [Miriam] olhou para ele [Gumse] como as mulheres não foram ensinadas a olhar” (Correia, 2018: 85).

A importância de aceder à palavra e de dar visibilidade às mulheres, bloqueadas numa total invisibilidade por um mundo predominantemente masculino (Timke, 2010: 333 e Perrot, 2006: 17), leva Awa a definir-se como uma “figura de desequilíbrio” (Correia, 2018: 71), fazendo perigar a estabilidade milenar.

Michelle Perrot (2006) defende que a passagem do silêncio à palavra é um marco fundamental na história das mulheres (“Écrire l’histoire des femmes, c’est sortir du silence où elles étaient plongées”, Perrot, 2006: 16) e Mary Beard (2017) chama a atenção para o preço que elas terão de pagar para serem ouvidas (Beard, 2017: 8), uma vez que falar em público era considerada uma prática exclusivamente

masculina, “A woman speaking in public was, in most circumstances, by definition, not a woman.” (Beard, 2017: 17). Esta milenar atitude, opinião, tem condicionado práticas e costumes, havendo vários estudos que, logo no título, alertam para essa realidade. É o caso, entre outros que poderíamos citar, do ensaio de Albrecht Classen, *The Power of a Woman’s Voice in Medieval and Early Modern Literatures* (2007). Antes de passar à análise do papel de Awa no romance, coadjuvada por Aiyanna, Niwa e Miriam, gostaria apenas de referir dois casos de aparentes ou estranhas vozes femininas, que nos poderão servir de ponto de partida para a compreensão da importância de deter a palavra: se nas célebres *Mil e Uma Noites*, o destino das mulheres reside na sua capacidade de contar histórias, que se transforma num poder dissimulado e insuspeito (Puchner, 2017), em romances como o japonês *The Tale of Genji*, de Murasaki Shikibu, publicado no ano 1000, uma mulher, a narradora, representa um mundo de biombos, leques e poemas, no dizer de Martin Puchner, significando uma sociedade, uma corte, uma civilização, onde as mulheres estavam excluídas da sabedoria. Nestes dois exemplos, a voz da mulher acaba por ser apenas oblíqua, isto é, por ser uma voz que só se ouve através da vontade masculina e enquanto durar a sua complacência. Mais uma vez, a voz feminina é condicionada e restrita.

Awa representa o direito das mulheres à palavra, que passa pela emancipação do discurso, configurada na assunção do corpo feminino e nos seus principais atributos. A palavra que Awa usa com propriedade e como fator de subversão aparece intimamente ligada ao uso do lenço/véu e a um parto, momento revelador e fundamental para a caracterização de Awa e da sua relação com os outros membros do grupo. Ela tira o lenço, o que lhe retira o sentimento de posse que outrem poderá reclamar do seu corpo. Como alerta Michelle Perrot, o véu é um símbolo de autoridade, a mulher casada é uma mulher que não se pertence, que tem um dono, logo

deve estar velada, escondida (Perrot, 2006: 72). É por isso que, um homem, um guarda lhe pode dizer:

Virou-se para Awa: “E tu, quem és? Falas como mulher, mas tens um rosto. E as mulheres não têm. Nunca chegou uma mulher com rosto aqui.” (Correia, 2018: 63)

Apelidadas de “pecadoras” (Correia, 2018: 42), as mulheres de rosto descoberto são insultadas por alguns membros masculinos do grupo, embora os comentários que se seguem mostrem bem o regime de exceção e o desejo de reposição do equilíbrio:

Mesmo os maridos ignoraram as esposas que mostravam o rosto e os cabelos. Já não eram maridos, na verdade. Eram fantasmas, como Awa dissera.

Se chegasse, na terra, a ocasião de se reconstruírem as famílias, cada um tomaria o seu lugar e o seu modo de trajar. E a submissão dobraria os joelhos das mulheres como sempre dobrara. (Correia, 2018: 42)

Até Niwa, a idosa, que aparece misteriosamente e morre “com um corpo inexistente” (Correia, 2018: 81), as amaldiçoa, protagonizando uma espécie de corrente subterrânea, muito presente, mesmo na agrura e escassez total: “A partir de agora sois malditas, vós que fostes contra as leis sempre acatadas e vós que vos mantendes junto delas (...)” (Correia, 2018: 43).

Detentora da palavra e sem véu ou lenço, Awa, duas vezes viúva, mãe de um filho, Rami, e de outro que sabemos ter morrido, será ainda a personagem fundamental de mais um episódio que vem legitimar as interpretações feitas e caracterizar estes migrantes no grau zero do despojamento e da carência. Grávida, sem ninguém o desconfiar, dá à luz um nado morto e fica suja/purificada pelo sangue que dela brota:

E alguns diriam: “este sangue não é sangue de guerra. É o sangue do sexo da mulher, mil vezes intocável, cheio de pus”.

E, se houvesse ali pedras, atiravam-lhas.

Awa mordeu os lábios, pôs o grito de dor para dentro, onde ela se formava. E então, a substância do amor, nojenta como o amor, atravessou-a, caiu no chão molemente e o som do embate mal se ouviu: um suspiro na noite enluarada. (Correia, 2018: 31)

A ideia da impureza feminina, que remonta à *Bíblia*, (“Disse o Senhor a Moisés: Dize aos filhos de Israel: Se uma mulher conceber e tiver um menino, será imunda durante sete dias, como nos dias da sua menstruação, será imunda.”, *Bíblia Sagrada*, Lv 12: 1-4), que se prolonga durante a Idade Média (Classen, 2007: 70) e permanece ainda em muitas culturas, é mais um elemento de estratificação social no universo dos migrantes.

Ajudada por Aiyanna, sogra de Miriam e avó de Erend, Awa consegue ver o lado positivo do seu malsucedido parto (“Há-de manter-se viva para Rami. Com sorte, terá leite para lhe dar.”, Correia, 2018: 32) e

Aiyanna disse: “Há mais comida aí.”

Apontou para a placenta que brilhava, muito negra, formando, com os fios de um líquido pesado, um avesso de estrela, um sol noturno. Awa pensou no leite que devia aparecer-lhe no peito, para o filho.

Toda a gente dormia com metade do seu corpo desperta, mas ninguém se abeirou daquele banquete. E, na manhã seguinte, ninguém viu o pedaço de chão mexido e avermelhado porque estava na direção contrária à caminhada. (Correia, 2018: 33)

Reiteradamente, a partir deste momento, Awa afirma: “Comemos carne humana.” / “Agora somos feras” (Correia, 2018: 34).

Os “vestígios de humanidade” (Correia, 2018: 24) que quase se perdem, vão sendo preservados pelas várias personagens e Aiyanna, que tem uma difícil relação com a nora, Miriam, funciona como uma espécie de cúmplice de Awa, completando o perfil daquela. A certo momento, ao assumir a focalização, ela faz juízos de valor (“Awa não lhe parecia um ser humano”, Correia, 2018: 29) e, através do seu ponto de vista, modaliza a percepção que o leitor terá daquelas personagens migrantes, no limite entre o humano e o animal. Apesar da consciência acutilante e ambígua de Aiyanna, é ela que verbaliza a necessidade de histórias (“Estas crianças precisam de ouvir histórias. Senão, morrem.”, Correia, 2018: 21), deixando bem clara a importância destas para a construção da personalidade. Mais uma vez, a palavra assume um especial relevo e os seus detentores terão um poder que se pode tornar perigoso para o equilíbrio estabelecido. Mary Beard, na obra citada, analisa a dificuldade que as mulheres tiveram de aceder à palavra e como essa dificuldade traduz o lugar subalterno a que foram votadas durante séculos. A frase final do livro ilustra esse jogo de poder, ainda inconclusivo: “Telemachus’ [personagem da *Odisseia*] rebuke to his mother Penelope when she dares to open her mouth in public is one that is still, too often, being replayed in the twentieth-first century”. [Beard 2017: 97].

O interdito da palavra e as oblíquas consequências dessa realidade (mesmo se ela está parcialmente escondida e iludida) são visíveis a vários níveis, sendo o da política o mais difícil de ultrapassar. Guyonne Leduc (2010), apesar de analisar os trabalhos de uma autora, Mary Astell, que se situa entre os séculos XVII e XVIII, põe o dedo na ferida quando considera que a política patriarcal, aliada ao contrato social, afasta as mulheres do envolvimento na vida pública e também da sua simples existência civil (Guyonne, 2010: 288). Esta realidade é ainda sentida em muitas culturas e ambientes e uma autora

como Michelle Perrot, em 2006, demonstra que a política, sendo o centro do poder, foi o campo mais difícil de conquistar, porque sempre foi considerada como “l’apanage et l’affaire des hommes” (Perrot, 2006: 206). Este obstáculo, difícil para as mulheres, revela-se também inacessível para os homens e os pequenos poderes de que estes pensam gozar, ao humilhá-las e afrontá-las, volta-se contra eles próprios, negando-lhes o direito de permanência e, em última análise, de cidadania e de poder.

É um jogo de forças muito visível em *O Bailarino na Batalha*, onde se representa a marcha incessante, imparável, que constitui o cenário de todo o romance, e que tem como fim alcançar a Europa e, antes dela, a cidade, espaço inacessível. Se Nuru sente as casas e as gentes e Erend as vê ao longe, a verdade é que essa cidade é interdita: “Da cidade não se entra nem se sai. Ela é perfeita. Levou séculos a afinar. Imaginaram que seriam recebidos?” (Correia, 2018: 60). É a “cidade proibida”, onde se apaga a “firmeza do passado” (Correia, 2018: 72), onde tudo se desvanece e onde o caminhante, o errante, não tem o direito de penetrar. Ela seria a antecâmara da verdadeira utopia, a Europa, que tem a dimensão de um verdadeiro país de Cocagne, o lugar mítico onde não era preciso trabalhar e os alimentos estavam à disposição de todos. A palavra, através do velho Nuru, cria o inexistente, a utopia:

Nuru voltou às belas narrativas. Disse a Walid: “Meu filho, escava um trono nesta pedra macia, a fim de que eu me sinta uma vez rei.” Então, sentou-se e pôs-se a delirar. Falava dos pomares que os esperavam um pouco mais à frente, árvores fulgurantes, cravejadas de rubis e safiras, com tronco de ouro e folhas de esmeraldas e grandes frutos sumarentos que nasciam doze vezes ao ano e se inclinavam na direção da mão do apanhador.” (Correia, 2018: 88-89)

E, mais uma vez, a *Bíblia* está lá, mas pela negativa, isto é, pelo desejo remanescente, que não pela lógica discursiva: “Sobe para uma terra que mana leite e mel.” (*Bíblia Sagrada*, Êx 33: 3).

Esse país (região) imaginário não existe na obra de Hélia Correia (“Talvez a Europa nem sequer lá esteja”, Correia, 2018: 99) e a realidade é hostil e distante: “A Europa não vos quer.” (Correia, 2018: 60), não há a terra prometida, apesar da sua necessidade urgente: “Precisamos da terra prometida. Ninguém vive sem terra prometida” (Correia, 2018: 105).

A falha, a ausência de objetivo, provocadas pela rejeição da terra idealizada tem ainda algo de bíblico, numa corrente subterrânea que pressentimos percorrer todo o romance — é a busca do lugar que estaria ancestralmente prometido:

Também estabeleci a minha aliança com eles, para lhes dar a terra de Canaã (*Bíblia Sagrada*, Êx 6:4);

E vos levarei à terra (...) (*Bíblia Sagrada*, Êx 6:8);

Então disse o Senhor: Esta é a terra que, sob juramento, prometi a Abraão, a Isaque e a Jacó, dizendo: À tua descendência a darei. Eu te [Moisés] faço vê-la com os teus próprios olhos, mas nela não entrarás. (*Bíblia Sagrada*, Dt 34: 4)

Mas a semelhança acaba na errância: a caminhada do Egito até à Terra Prometida (Canaã, Israel), a caminhada dos migrantes através do deserto rumo a uma Europa imaginária. Os primeiros são protegidos por um Deus que os guia, os alimenta e lhes dá estritas regras de conduta; os últimos perderam tudo, o sobrenatural abandonou-os, só lhes resta a morte, a desumanização:

‘Precisamos de ti para nos falares.’

‘Para dizer o quê?’

‘Para fingir que temos uma história. O que nos falta é uma história’, disse Iguider, ‘Só depois poderemos ser um povo.’

Awa apiedou-se daquele velho, daqueles homens que dele dependiam porque não tinham pai nem sacerdote. (...)

Quando todos morressem, já teriam uma espécie de livro na memória. Mas, desse livro, nada ficaria. (Correia, 2018: 109)

Como recorda Ana María Amar Sánchez (2010: 58), o triunfo dos vencedores elimina o passado dos vencidos, por isso, só resistindo ao mundo dos que ganharam se consegue conservar a memória daqueles. E sem memória nada existe; é quando esta acaba que a morte verdadeiramente acontece.

É ainda também a urgência da palavra (símbolo de humanidade, de cultura, de sentimento de pertença) e a inevitabilidade da morte, na ausência dessa terra prometida, (afinal, nunca prometida), que é fruto de uma conjuntura adversa, sem perspectivas e trágica.

Um Bailarino na Batalha é uma história sem história, é como um painel com animação, mas animação repetitiva, sem progresso. É a luta pela palavra, pela emancipação feminina, sem deixar de ser a luta pela sobrevivência (feminina e masculina), pela (des)ordem imperativa no caos instaurado. Hélia Correia consegue criar uma narrativa eminentemente visual, de quedas sucessivas e gritos lancinantes.

REFERÊNCIAS

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2010). *Instrucciones para la Derrota – Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- BEARD, Mary (2017). *Women & Power – A Manifesto*. London: Profile Books and London Review of Books.
- Bíblia Thompson* (1992). Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida.

- CLASSEN, Albrecht (2007). *The Power of a Woman's Voice in Medieval and early Modern Literatures – New Approaches to German and European Women Writers and to Violence against Women in Premodern Times*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- CORREIA, Hélia (2001). *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CORREIA, Hélia (2018). *Um Bailarino na Batalha*. Lisboa: Relógio d'Água.
- KADARÉ, Ismail (1984/2018). *O Nicho da Vergonha*. Tradução do francês de Artur Lopes Cardoso. Porto: Porto Editora.
- LEDUC, Guyonne (2010). “Mary Astell as a Critic of Power Relations in Domestic and Political Patriarchy”, in Kornelia Svalova & Isabelle Boof-Vermesse (2010). *Gender/Genre*. Sofia: St Kliment Ohridski University Press. 288-298.
- MARINHO, Maria de Fátima (2005). “O Jogo da Encenação do Passado em *Lillias Fraser* de Hélia Correia”, in *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras. 237-248.
- PERROT, Michelle (2006). *Mon Histoire des Femmes*. Paris: Seuil / France Culture.
- PUCHNER, Martin (2017). *The Written World – How Literature Shaped History*. New York: Random House.
- SHIKIBU, Murasaki (2003). *The Tale of Genji* (translated by Royal Tyler). New York: Penguin Books.
- SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador – Farrar, Straus and Giroux.
- SVALOVA, Kornelia and Isabelle BOOF-VERMESSE (2010). *Gender/Genre*. Sofia: St Kliment Ohridski University Press.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007). *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho.
- TIMKE, Edward E. (2010). “The Invisible Woman: Examining newspaper coverage of feminist issues in the Chechen conflict”, in Kornelia Svalova and Isabelle Boof-Vermesse (Eds.), *Gender/Genre*. Sofia: St Kliment Ohridski University Press. 327-341.

