

# A SOLIDÃO COMO FORÇA MOTRIZ NA CAMINHADA MIGRATÓRIA PELO NORTE DE ÁFRICA: UMA ANÁLISE DE UM BAILARINO NA BATALHA, DE HÉLIA CORREIA

ANA LUÍSA FERNANDES\*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a obra *Um Bailarino na Batalha*, de Hélia Correia, à luz da temática da solidão. O romance explora a caminhada migratória em direção a uma terra prometida, tema de particular interesse e atualidade. De facto, a obra explora o êxodo das comunidades do Norte de África rumo a uma Europa idealizada, através de uma representação de um grupo-personagem como uma massa amorfa e solitária, ainda que frequentemente se destaquem personagens individuais. Isoladas, sozinhas e presas naquilo a que Hélia Correia chama de «armadilha da teia identitária» (Correia 2018, p. 100), as personagens veem-se despidas de coletividade e civilização. Neste seguimento, fará sentido compreender melhor, através de uma reflexão crítica, como a solidão, enquanto força catalisadora da ação, as vai encaminhando para o grau zero da humanidade.

**Palavras-chave:** Êxodo; Guerra; Solidão; África; Terra prometida.

**Abstract:** This article aims to analyse Hélia Correia's novel *Um Bailarino na Batalha* in light of the loneliness. The novel explores the migratory journey towards a promised land, a theme of particular interest and topicality. In fact, the novel explores the exodus of North African communities towards an idealised Europe, through a representation of a group of characters as an amorphous and solitary mass, even though individual characters often stand out. Isolated, alone, and caught in what Hélia Correia calls the «trap of the identity web» (Correia 2018, p. 100), the characters find themselves stripped of collectivity and civilisation. Following on from this, it seems opportune to attempt to better understand, through critical reflection, how loneliness, as a catalysing force for action, is leading them towards the zero degree of humanity.

**Keywords:** Exodus; War; Loneliness; Africa; Promised land.

*Aiyanna era uma sombra, estava dentro da sua própria sombra. Deslocava-se cuidadosamente para que o luar a não denunciasse. E, quando quis encher-se de piedade, não conseguiu. Havia alguma coisa de monstruoso naquela solidão. Awa não lhe parecia um ser humano.*

Hélia Correia, *Um Bailarino na Batalha*

---

\* FLUP/CLUP/INESC TEC. Email: ana.l.fernandes@inestec.pt. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0552-3904>.

*Um Bailarino na Batalha*, obra de Hélia Correia publicada em setembro de 2018, retrata uma realidade que pertence a todos os tempos: as migrações dos deserdados da pátria em direção a uma *terra prometida*. De facto, a obra explora o êxodo das comunidades do Norte de África rumo a uma Europa idealizada, através de uma representação de um grupo-personagem como uma massa amorfa e solitária, ainda que frequentemente se destaquem personagens individuais. Isoladas, sozinhas e presas naquilo a que Hélia Correia chama de «armadilha da teia identitária» (Correia 2018, p. 100), as personagens veem-se despidas de coletividade e civilização. Neste seguimento, fará sentido compreender melhor, através de uma reflexão crítica, como a solidude, enquanto força catalisadora da ação, as vai encaminhando para o grau zero da humanidade.

O título e a imagem da capa surgem perfeitamente sincronizados com toda a obra. O título *Um Bailarino na Batalha* remete-nos imediatamente para a coreografia de um soldado na violência organizada do combate. No nosso imaginário, poderá, também, surgir o cavalo, animal-correlato das batalhas humanas e a graciosidade dos seus movimentos quase performativos «na simetria exacta dos segundos que precedem a batalha», tal como escreveu Nuno Júdice no seu poema ecfástico «Em Florença» sobre os cavalos de uma pintura de Paolo Ucello (Júdice 2022, pp. 95-96). Aliás, não será por acaso que o poema que serve de epílogo à obra é uma ode ao cavalo de batalha, talvez o verdadeiro bailarino da guerra, vítima da ambição humana:

*Eles dançam na guerra. Com os músculos  
muito treinados pela delicadeza,  
tendo pedido às aves o segredo  
da boa elevação como Nijinsky*

(Correia 2018, p. 114).

E é nesta envoltura perfeitamente coreografada que surge, na capa, a imagem de um verdadeiro bailarino — Akram Khan. Bailarino e coreógrafo inglês, com ascendência no Bangladesh, foi a escolha de Hélia Correia para a capa do seu livro. A fotografia é retirada da coreografia *Xenos* (estranho, estrangeiro) onde Akram Khan se apresenta a solo transitando entre o *kathak* clássico e a dança contemporânea. Tal como o romance de Hélia Correia, «*Xenos* tem lugar na fronteira entre o Oriente e o Ocidente, o passado e o presente, a mitologia e a tecnologia, onde a humanidade ainda se encontra em maravilha e desordem» (Akram Khan Company [s.d.])<sup>1</sup>.

A epígrafe que inaugura o romance, retirada, tal como o próprio título, dos últimos versos de um dos *Ditirambos de Diônisos* de Nietzsche prepara o leitor para o carácter violento e fatal do texto, localiza-o no espaço — o deserto — e resume o seu teor (Marinho 2020, p. 161):

---

<sup>1</sup> Tradução livre de Akram Khan Company [s.d.].

*Cresce o deserto: ai de quem desertos quer esconder!  
Range a pedra contra a pedra, o deserto oprime até morrer.  
A morte monstruosa, chama parda, põe-se a olhar  
e mastiga — sua vida é seu mastigar...  
Não esqueças, apagam-se luxúria e sorte:  
Tu — tu és a pedra, o deserto, és a morte*

(Correia 2018, p. 7).

A pedra, símbolo de resistência, daquilo que é agressivo, duro e forte, do sentido mais primitivo da vida e da *hybris* das personagens que caminham sozinhas pelo deserto sem olharem «nunca, nunca, para trás» (Correia 2018, p. 10). «Cada um vem a ser a própria pedra, de modo a não ter fome, não ter frio, não ter medo. A pedra é o milagre» (Correia 2018, p. 10). O deserto, correlato da solidão, do isolamento e da morte, mastiga, estrangula e engole, eliminando as condições de libertação, apenas permitindo a eliminação da própria humanidade. E assim, «pesados como pedras, no entanto velozes como pedras, eles caminham, os últimos errantes, uns poucos dias mais adiante, os poucos dias que os separam da música dos ossos» (Correia 2018, p. 11).

Apesar de não existirem personagens solidamente construídas, cinco nomes masculinos (Tarik, Nuru, Rami, Erend e Gumse) e quatro nomes femininos (Niwa, Miriam, Aiyanna e Awa) destacam-se e funcionam como arquétipos do grupo (Marinho 2020, p. 161). A escassa descrição destas personagens, numa espécie de economia de meios narrativos, correlaciona-se com a própria escassez de recursos de toda a ordem a que o grupo-personagem está sujeito (Marinho 2020, p. 163):

*Os poucos homens válidos já não se digladiam pelo poder. Gerem avaramente os desperdícios como a saliva, a turgidez das veias, tudo o que a ira vai tirar ao organismo* (Correia 2018, p. 12).

Apesar da dicotomia homem/mulher percorrer o romance, e de ser evidente uma cultura predominantemente masculina, por vezes as diferenças de género esbatem-se, tal como a própria humanidade, e o universo feminino e masculino é totalmente redimensionado. As personagens que compõem esta obra são, assim, seres andróginos e mutantes, que se posicionam na fronteira homem e mulher, entre a vida e a morte, o paraíso e o inferno, o humano e outra qualquer forma de existência:

*«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, p. 41).

Na verdade, o desejo de ultrapassar esta fronteira para alcançarem a libertação física, mas também espiritual, é aquilo que move estes «seres demitidos» e de «fraca humanidade» (Correia 2018, p. 12). Como afirma José Gil:

*São «humanos» na desmesura da humilhação e do sofrimento, no despojamento extremo em que ficaram, ponto zero da existência que os transforma e lhes dá estranhos poderes: os de devir-fera, devir-canibal, devir-vidente, devir-pedra do deserto e chorar quando a paisagem chora* (Gil 2018, p. 125).

E o melhor exemplo disso mesmo é a personagem feminina Awa, caracterizada como «uma mulher jovem que partira sozinha com o filho. [...] Corria nela um sangue irritadiço de mulheres que, quando era necessário, empunhavam as armas com bravura e depois regressavam às cozinhas, tão febris e tão dóceis como antes» (Correia 2018, p. 27). Awa impõe-se como «figura de desequilíbrio» (Correia 2018, p. 71), a figura que questiona a ordem milenar estabelecida. É a personagem que simboliza o direito das mulheres à palavra, à emancipação e foi a primeira mulher do grupo a retirar o véu, símbolo da subjugação da mulher em relação ao homem. E, para além do referido, Awa constitui o elemento central em termos de intencionalidade dramática, protagonizando o clímax deste poema narrativo:

*Awa sentiu-se uma mulher violada, não pelo homem, mas pela gravidez. [...] Aquilo crescia nela como um gancho, prendia-a como um gancho, de maneira a poderem esventrá-la, como cabra, quando chegasse a hora. E a hora vinha cedo de mais, sob o luar alto e obscuro, esse luar que tudo deixava à mostra, até as pernas dela, cheias de sangue negro, pernas de onde todo o poder de chamamento se ausentara, reduzidas a instrumentos de locomoção. [...] Não dava à luz, queria livrar-se de um conteúdo. [...] Ainda assim, parecia-lhe que alguém, algo de sábio, estava próximo, a olhar. Mas não olhava caridosamente. Queria mostrar, pela simulação de uma presença, o quão aquela jovem mulher se achava só. 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 enlunarada. [...] Agarrando o pequeno corpo morto cortou com os dentes o cordão. E, alentada, lambeu o sangue, aproveitando o alimento. Certo é que as fêmeas animais o fazem para ocultar o cheiro dos predadores. E como eles, Awa é pura inteligência agindo. Há-de manter-se viva para Rami. Com sorte, terá leite para lhe dar. [...] 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* (Correia 2018, pp. 30-33).

Esta passagem revela a beleza e o horror da condição humana no retrato de uma mulher (ou poderemos chamar-lhe de bailarino?), cujo corpo habilidoso se transforma num instrumento de guerra. Movida pela solidão e pelo turbilhão de forças que a assolam e subjugam, Awa torna-se num ser completamente autossuficiente, alimentando-se do seu próprio corpo e gerando alimento para o filho. Awa transita da condição humana à condição de fera:

*Era Awa, que comera carne humana. «Pertença às feras», disse. E arrancando o lenço, desnudou-se quanto ao seu rosto e à expressão de cólera* (Correia 2018, p. 59).

Assim, a solidão extrema a que a personagem foi exposta foi transformada em autossubsistência e consequentemente em libertação. E por isso questionamos: Terá sido Awa despejada de tudo o que é humano? Ou terá atingido a verdadeira humanidade depois de ter experienciado a mais brutal animalidade?

A intertextualidade estilística e temática com a narrativa bíblica é evidente ao longo de todo o romance. Desde logo, na própria forma discursiva, com uma estrutura sintática rica em orações coordenadas copulativas, com o predomínio do pretérito mais-que-perfeito do indicativo e do discurso direto iniciado pelo verbo *dizer*.

De igual modo, um conjunto de situações no romance de Hélia Correia permite estabelecer idêntico paralelismo. A personagem Awa do romance evoca-nos a figura bíblica de Eva, quer pela semelhança fonética, quer por ser apresentada como «duas vezes viúva» (Correia 2018, pp. 49 e 72) e o seu filho Rami como «Rami, que és filho de Rami [...]. Rami, sobrinho do segundo pai, Luad, que te tomou, e a mim, em proteção» (Correia 2018, p. 28). Para além desta alusão ao livro do Génesis é, igualmente, notória a similitude destes migrantes que caminham pelo deserto rumo a uma Europa idealizada com a passagem do povo hebreu do Egito para a Terra Prometida, relatada no livro do Êxodo. E, tal como Moisés foi impedido de nela entrar, também estes caminhantes nunca chegam ao destino ansiado, rejeitados pela Europa que os considera «criaturas repugnantes», que «gritam, comem no chão, escondem o corpo. Criam os filhos com ideias de martírio», que «são bons para trabalhar na porcária, mas já não há oferta de trabalho» (Correia 2018, p. 60). Ou, ainda, a semelhança entre a passagem em que Tariq renasce, adotando o nome de Walid, e os episódios da Tentação de Cristo no deserto e da Ressurreição, relatados nos evangelhos sinóticos:

*Ele esperou três dias. Não comeu, nem bebeu. Não jejuava, porque não era pura intenção. [...] Vendo-se, porém, vivo, olhou o céu e encheu-se de orgulho. Ele era aquele que a própria morte tinha desprezado. Era aquele que se achava para lá não só da honra como das leis da vida.*

*E disse: «Eu sou aquele que está só, sou o pai e a mãe, sou a criança. E nascerei de novo, nascerei todas as vezes que eu quiser. [...] O meu nome é Walid.»*

*E disse: «É quase certo que ninguém sairá vivo desta provação. Eu, porém, operei o meu próprio milagre. E, pois, que a morte não me quis, tornar-me-ei seu primeiro opositor, o seu contrário» (Correia 2018, pp. 76-77).*

Entre outros exemplos que poderiam, ainda, ser citados podemos descortinar a associação a Pai, Filho e Espírito Santo na fala de Walid «Eu sou aquele que está só, sou o pai e a mãe, sou a criança» (Correia 2018, p. 77), assim como a epígrafe acima já referida «Tu — tu és a pedra» (Correia 2018, p. 7), que nos remete para o evangelho de Mateus: «Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a Minha Igreja» (Mateus 16, 18).

Havendo fortes similitudes entre as duas situações, subsiste, no entanto, uma trágica diferença e que importa aqui ser analisada: a solidão. Como bem assinalou Maria de Fátima Marinho no ensaio *Êxodos Reinventados (A Propósito de Um Bailarino na Batalha de Hélia Correia)*, o povo hebreu é protegido «por um Deus que os guia, os alimenta e lhes dá estritas regras de conduta», enquanto os migrantes da obra de Hélia Correia «perderam tudo, o sobrenatural abandonou-os, só lhes resta a morte, a desumanização» (Marinho 2020, p. 171). Aliás, este abandono total é muito bem descrito no episódio em que Awa dá à luz e já aqui analisado:

*Já lhe morreram filhos. Ela sabe o que é parir, conhece aquela dor. Porém, a parte da repulsa que Awa não consegue comandar, a parte cega na qual o ódio se encontra com a lama de um lago evaporado, sim, dessa parte algo se ocupa agora, talvez a natureza compassiva.*

*Deus, não, pois estão sem Deus há muito tempo (Correia 2018, p. 30).*

Em suma, Awa simboliza a amarga solidão de todos, o individual e o coletivo unidos apenas pela solitude por todos experienciada. A solidão, inicialmente tida como principal fraqueza, transfigura-se na força catalisadora de resistência e superação, transformando as personagens em homens e feras, soldados e bailarinos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKRAM KHAN COMPANY, [s.d.]. *Xenos* [Em linha] [consult. 2023-09-15]. Disponível em: <https://www.akramkhancompany.net/productions/xenos/>.
- CORREIA, Hélia, 2018. *Um Bailarino na Batalha*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978-989-641-876-2.
- GIL, José, 2018. [Recensão crítica a *Um Bailarino na Batalha*]. *Ler*. Outono, 151, 124-127.
- JÚDICE, Nuno, 2022. *50 Anos de Poesia – Antologia Pessoal (1972-2022)*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. ISBN 978-972-20-7457-5.
- MARINHO, Maria de Fátima, 2020. Êxodos Reinventados (A Propósito de *Um Bailarino Na Batalha* de Hélia Correia). *Revista de Estudos Literários*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 10(1), 159-173. ISSN 2182-1526.



# SOLIDÃO, SOLEDADE, SOLITUDE, SOZINHICE OS SINAIS DA LITERATURA

ORG.  
FRANCISCO TOPA  
TÂNIA FURTADO MOREIRA