UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

MAURO DUNDER

ENTRE PRODÍGIOS, MURMÚRIOS E SOLDADOS: O
ROMANCE DE LÍDIA JORGE

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

MAURO DUNDER¹

ENTRE PRODÍGIOS, MURMÚRIOS E SOLDADOS: O
ROMANCE DE LÍDIA JORGE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientação: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2013

¹ E-mail para contato: dunder@usp.br

“Nunca esqueço que o passado também é antes de tudo uma coisa movente, como hoje, e que tudo que viveu vive ainda [...] E o que é um Documento? Uma interpretação sempre, tendenciosa ou artística. Um trampolim. Para mergulhar. Na realidade e na vida. No coração da matéria.”

CENDRARS, Blaise. *John Paul Jones ou l’Ambition*.

“Ao passo que uma linguagem idealmente livre não poderia jamais apontar a minha pessoa e deixaria que se ignorasse tudo da minha história e da minha liberdade, a escrita à qual me entrego é já toda instituição; ela desvenda o meu passado e a minha escolha, dá-me uma história, escancara a minha situação, engaja-me sem que eu precise dizê-lo.”

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*

Ao Daniel, pela paciência e pela cumplicidade.
Ao meu pai, meu primeiro exemplo de ética e respeito, com quem,
acima de tudo, aprendi que a generosidade é um dom.
À Dona Durcília Verreschi, uma das mentes mais brilhantes que já
conheci.

AGRADECIMENTOS

No dia em que o Filho do Caminhoneiro torna-se Doutor, muitas pessoas, pelas mais diversas razões, merecem muito mais do que o “obrigado” que cabe aqui.

Daniel Gouvêa, o Arquiteto do meu mundo, meu maior incentivador. Lindo, todas as horas em que me vi obrigado a abrir mão de estar com você estão nesta tese. Quero crer que tenha valido a pena. Acabou; agora sou todo seu, de novo.

Minha família mais íntima: minhas irmãs, minha mãe e meus sobrinhos. Dona Nega, agora pode falar para todo mundo que seu filho, mesmo que não exatamente como e quando você imaginou, é Doutor.

Pai, consegui. Nunca vou esquecer o dia em que passei no vestibular e você recortou o jornal, para mostrar aos seus amigos o nome do seu filho. Levo você comigo para sempre.

Lídia Jorge, uma das pessoas mais generosas que já tive o privilégio de conhecer. Tomara que eu tenha feito jus à genialidade de suas histórias, aquelas que você escreve “para não esquecer, apenas para não esquecer”.

Regina Buongiorno Pereira, você foi a professora que eu quero ser quando crescer. Você é o ídolo que virou amiga. Você será, sempre, minha referência.

Tania Toffoli, Patrícia Martins Pereira e Adriana Silveira, pelo carinho incondicional, pelas conversas e pela força de sempre. Enquanto vocês estiverem comigo, nada será impossível, difícil demais ou inalcançável.

Professora Doutora Maria Helena Fioravante Peixoto. Querida, sua paixão pela Literatura contagiou-me de modo irreversível. A culpa desta tese é, em grande parte, sua. E muito obrigado pela leitura enriquecedora que fez deste trabalho.

Professora Doutora Ana Lúcia Trevisan e Professora Doutora Monica Muniz de Souza Simas, sua disponibilidade e boa vontade para participarem desta banca examinadora não têm preço. É uma honra ser arguido por mulheres cujos trabalhos são tão importante referência nos estudos literários. Espero tornar-me um colega a sua altura.

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, muito, mas muito mais do que orientar, você despertou em mim a vontade de saber mais, de fazer uma tese “como merecemos”. A você, muito além do agradecimento, devo a visão de mundo e de literatura que trago gravadas na alma. Também quero ser como você quando eu crescer. Que o Destino lhe seja generoso, exatamente como sempre é comigo, e que lhe dê orientandos mais fáceis do que eu, porque você merece. Obrigado por tudo. Por enquanto.

RESUMO

A obra de Lídia Jorge, iniciada em 1980, com a publicação de *O dia dos prodígios*, constitui um dos mais significativos e relevantes conjuntos de escritos da literatura portuguesa contemporânea. Entre coletâneas de contos, peças de teatro, poemas e textos da literatura infantil, seus dez romances, publicados até 2011, versam sobre diversos aspectos da natureza humana e da vida portuguesa, especialmente no tocante aos fatos ocorridos após a Revolução dos Cravos (1974), compondo um dos mais importantes panoramas da evolução sociopolítica em Portugal desde então. O projeto de pesquisa que deu origem a esta tese buscou contemplar quais aspectos desse panorama aparecem com maior consistência ao longo de sua escrita romanesca e qual sua relação com os fatos Históricos do país, em sua fase democrática. Aliada a isso, a escrita de Lídia Jorge apresenta, ao longo dos dez romances, uma reflexão sobre o próprio ato de escrever e sobre a relação entre a História e sua representação na ficção contemporânea portuguesa. Assim, sob a perspectiva da *metaficção historiográfica*, conforme a definem Hutcheon (1991) e White (1995), esta tese faz uma leitura dessas dez obras, buscando compreender o projeto estético-ideológico da autora, como ele se consubstancia e de que maneira se desdobra, desde *O dia dos prodígios* até *A noite das mulheres cantoras* (2011). Este trabalho propõe que os romances de Lídia Jorge constituam, até agora, três diferentes fases: o *percurso inicial*, formado pelos quatro primeiros romances – *O dia dos prodígios* (1980), *O cais das merendas* (1982), *Notícia da cidade silvestre* (1984) e *A costa dos murmúrios* (1988); a *segunda fase*, de que fazem parte *A última dona* (1992), *O jardim sem limites* (1995) e *O vale da paixão* (1998); e a terceira fase, constituída pelos romances *O vento assobiando nas gruas* (2002), *Combateremos a sombra* (2007) e *A noite das mulheres cantoras* (2011). Serviu como espinha dorsal para a construção deste estudo a imagem do bordado como técnica para a construção de imagens, as quais, em conjunto e por si sós, constituem um painel representativo de um povo, de sua História e de sua relação com sua própria identidade. Em suma, este trabalho busca caracterizar quem é – e como escreve – um dos mais importantes nomes da literatura portuguesa contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Jorge; literatura portuguesa pós-1974; romance português contemporâneo; metaficção historiográfica; metanarrativa.

ABSTRACT

Lídia Jorge's work, started in 1980 with the novel *O dia dos prodígios*, forms one of the most significant and relevant sets of literary pieces produced in the Portuguese contemporary literature. Among short stories, plays, poems, and books for children, her ten novels so far, published between 1980 and 2011, evolve around several aspects of human nature and of the Portuguese life, especially the ones occurred after the Carnation Revolution (1974) building one of the most important overviews of the Portuguese sociopolitical evolution since then. The research project which originated this dissertation aimed to comprehend which aspects of that overview show more consistently in her novelistic writing, as well as its relation with the historical events of the country, in its democratic period (after 1974). In addition, Lidia Jorge's writing presents, throughout her so-far ten novels, a reflection upon the act of writing itself and its relation with History and how it is represented in Portuguese contemporary fiction. Therefore, under the perspective of *historiographic metafiction*, as defined by Hutcheon (1991) and White (1995), this dissertation provides an analysis of her so-far ten novels, aiming at understanding the writer's aesthetic and ideological project, how it consubstantiates and how it develops, since *O dia dos prodígios* and *A noite das mulheres cantoras* (2011). This work proposes that Lidia Jorge's novels be divided into three different moments: the *initial phase*, made up of her first novels – *O dia dos prodígios* (1980), *O cais das merendas* (1982), *Notícia da cidade Silvestre* (1984), and *A costa dos murmúrios* (1988); the second moment, in which belong *A última dona* (1992), *O jardim sem limites* (1995), and *O vale da paixão* (1998); and the third moment, which includes *O vento assobiando nas gruas* (2002), *Combateremos a sombra* (2007), and *A noite das mulheres cantoras* (2011). As foundation for developing this study, it was used the image of the needlework as metaphor for building imagery which, as a set and each one by itself, constitute a representative panel of a people, their History, and their relation with their own identity. In short, this work aims to characterize who one of the most important of the Portuguese contemporary literature is and writes.

KEYWORDS: Lídia Jorge; Portuguese Literature post-1974; contemporary Portuguese novel; historiographic metafiction; metanarrative.

SUMÁRIO

NOVELO E AGULHA: LEITURAS E LEITORES DE LÍDIA	2
TRAÇADO: O PERCURSO INICIAL (1980-1988)	16
PONTO-CRUZ: LINGUAGEM, SUBSTÂNCIA E FIM NO PERCURSO INICIAL.....	89
CASAS EM PONTO- CHEIO: SEGUNDA FASE DOS ROMANCES (1992-1998).....	116
PAINEL EM CONSTRUÇÃO: TERCEIRA FASE DOS ROMANCES (2002-2011).....	157
MNEMÓSINE BORDA PORTUGAL – ROMANCE E MEMÓRIA EM LÍDIA JORGE.....	193
BIBLIOGRAFIA	201
1. OBRAS DA AUTORA.....	202
1.1 ROMANCES	202
1.2 CONTOS	202
1.3 LITERATURA INFANTIL	202
1.4 ENSAIO	203
1.5 TEATRO	203
2. FORTUNA CRÍTICA	203
3. BIBLIOGRAFIA GERAL	206
APÊNDICE – Entrevista com Lídia Jorge	209

NOVELO E AGULHA: LEITURAS E LEITORES DE LÍDIA

Ao refletir sobre o ano literário de 1980, Maria Teresa Horta aponta quatro nomes que, a seu ver, seriam “os melhores (entre escritoras e escritores)” daquele ano. Assim começa sua lista:

*Lídia Jorge, que escreveu o romance do ano, O dia dos prodígios, sobre o qual já afirmei mil vezes ser um livro uterino, visceral – no sentido menstrual, ovular; mágico porque universo assumidamente feminino. (...) Jamais na nossa literatura uma mulher conseguiu ir tão longe na observação dos outros e da sociedade onde nos integramos.*²

À parte a discussão proposta por Horta, a respeito do papel (mais especificamente, da ressentida ausência) da mulher na literatura portuguesa de então, a identificação de Lídia Jorge como uma das grandes promessas da prosa portuguesa pós-1974 (a qual, segundo Eduardo Lourenço, viveu uma “paralisia” nos dois anos seguintes à Revolução de Abril)³ que se sugere nas palavras da coautora das *Novas cartas portuguesas* vai se consubstanciando, nos anos seguintes, por meio de uma série de recensões críticas e estudos acerca de sua escrita, os quais, em âmbito acadêmico, crítico ou de público, dão a conhecer uma artista única, cujo projeto estético estaria, em grande medida, a serviço de uma busca ideológica, de (re)encontro de Portugal com sua própria identidade, responsável, segundo Eduardo Lourenço, pelo “livro-chave do novo olhar romanescos post-Abril, *O dia dos prodígios*”⁴.

² HORTA, Maria Teresa. “A mulher e a literatura”. In “Balanço do ano literário de 1980 em Portugal”. *Revista Colóquio-Letras*, número 60, março/1981, pp. 44-45

³ LOURENÇO, Eduardo. “Literatura e revolução”. In *Revista Colóquio-Letras*, número 78, março, 1984, p.

7

⁴ Idem, pp. 14-15

Helena Kaufman, em sua tese de doutoramento, registra, a respeito do livro de estreia de Lídia Jorge, que:

Esse primeiro romance, acolhido muito favoravelmente tanto pelos leitores como pela crítica, propõe e, ao mesmo tempo, executa um projeto literário de inovação estético-formal e temática. Constitui também um anúncio das teses e dos temas desenvolvidos em outros romances publicados até agora [1991] pela autora: O cais das merendas [1982], Notícia da cidade silvestre [1984] e A costa dos murmúrios [1988].⁵

A existência de um projeto estético-ideológico já dado a conhecer no percurso inicial da obra de Lídia Jorge – cerne do segundo capítulo desta tese – está, desde *O dia dos prodígios*, na fusão de três elementos cuja interpolação constitui o que Kaufman chama de “nova ficção histórica”. Para a estudiosa, a escrita de Lídia Jorge utiliza o regionalismo algarvio, a experiência feminina frente às circunstâncias históricas e sociopolíticas e a evocação do histórico para caracterizar o pensamento social português da época, em perspectiva histórica, constituindo visão crítica a respeito da Revolução dos Cravos e de seus desdobramentos, dentro de determinadas circunstâncias da vida portuguesa.

Ainda segundo Kaufman, o romance de estreia da escritora apresenta uma série de traços estratégicos de composição que constituem um rol das técnicas de escritas inerentes à ficção histórica portuguesa pós-1974: experimentalismo linguístico-estrutural, múltiplas vozes subjetivas na apresentação da realidade, evocação do

⁵ KAUFMAN, Helena Irena. “Lídia Jorge e a recuperação da história”. In *Ficção histórica portuguesa do pós-revolução*. Tese de Doutoramento. Universidade de Wisconsin, Madison, 1991, p. 103.

maravilhoso, importância concedida ao folclore e à mitologia popular e, por fim, o uso do 25 de abril de 1974 como referente histórico.

Eduardo Lourenço afirma, sob essa perspectiva, que, em *O dia dos prodígios*, “romance que foi a *revelação* de um autor e de uma década, os silenciados e silenciosos vão “dizer”, explorar esse silêncio mais fundo, dizerem-se, e dizerem-nos, como há muito não acontecia nas letras pátrias”. Além de apontar para um dos aspectos mais relevantes do livro de estreia de Lídia Jorge, qual seja o foco na voz de uma parcela específica do povo português (os “silenciados e silenciosos”), a afirmação de Lourenço ilumina, na verdade, um trajeto a ser percorrido durante toda a obra romanesca da autora: a busca das vozes que, silenciadas ou silenciosas, digam quem são os portugueses, e como vivem, no contexto do pós-Revolução.

Na esteira deste pensamento, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, ao discutir a tessitura narrativa de *A costa dos murmúrios*, posiciona a escrita de Lídia Jorge como uma espécie de libelo, na medida em que suscita questões de ordem ideológica a respeito não apenas de Portugal e de seus destinos pós-1974, mas principalmente sobre o papel do intelectual lusitano diante de sua (nem tão) nova realidade. A partir da leitura de “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, de Fredric Jameson, e de “Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português”, de Boaventura de Sousa Santos, a estudiosa parte do romance de 1988 para formular a seguinte indagação:

(...) se, nos países “centrais” se perdeu o sentido social, político e nacional na representação estética, e se, pelo contrário, nos países

“periféricos”, a alegoria e a sátira políticas são, designadamente no romance, o modo de representação privilegiado, que se poderá esperar encontrar nas culturas “semiperiféricas”? Que se poderá esperar encontrar, por exemplo, numa cultura de intermediação por excelência, como é a portuguesa, economicamente dependente e, em larga medida, também científica e culturalmente derivada, mas sem dúvida “central”, por via de sua intervenção imperialista e colonialista no “terceiro” mundo durante tantos séculos? Talvez a assunção, por parte do intelectual, ou do romancista, da sua própria importância social e da sua responsabilidade política na construção do sentido da nação (...) e ainda, e ao mesmo tempo, a consciência satiricamente aguda, na denúncia da dependência da nação portuguesa no sistema mundial (...)”⁶

Em que pese o fato de que, no mesmo texto, Santos tenha apontado a “problematização explícita da representação de um sujeito narrador fidedigno”⁷, uma vez que se trata de narrativa articulada e dada a conhecer pela voz da esposa de um militar, as palavras acima transcritas apontam, com relativa clareza, para o estabelecimento de um projeto ideológico na escrita de Lídia Jorge, ainda que, em diversas ocasiões, a própria autora atrele seu fazer literário a uma necessidade intrínseca, de ordem ontológica, mais do que social: a escrita deve trazer à tona, além do próprio posicionamento sócioideológico da nação (seja como país de “primeiro mundo”, central, seja como de “terceiro mundo”, periférico, ou ainda, como conceberam

⁶ SOUSA SANTOS, Maria Irene Ramalho de. “Bondoso caos: A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge”. In *Colóquio-Letras*, número 107, 1988, p. 65.

⁷ Idem, p. 64

Boaventura de Sousa Santos e Carlos Fortuna, “semiperiférico”), a consciência a respeito desse posicionamento, com ênfase nos traços “subdesenvolvidos” de sua constituição identitária – aquilo que faz Portugal aproximar-se da condição de país “periférico”. Em outras palavras, é preciso lembrar Portugal de que seu império em ruínas não o afasta da condição de subjugado; antes, reforça o fato de que, diante da nova ordem mundial, o país precisa enxergar – para, possivelmente, abrir mão de – o anacronismo da fantasia do “Grande Império”, com que, ao longo dos séculos, a nação se escondeu de si mesma.

Assim, a escrita de Lídia Jorge assume, nesse contexto, fundamental importância, uma vez que, para a estudiosa, *A costa dos murmúrios* cumpre seu papel, qual seja o de, por meio de “alegoria e sátira”, dar a conhecer “um Índico espelhante de violências mal contidas em tropicais mistérios”, como correspondente de uma “atlântica costa de inevitável fim sufocado do Império”⁸

Sob a mesma perspectiva, Ana Maria Dantas de Oliveira, em sua tese de doutoramento, discute a constituição narrativa de *A última dona* (1992) como manifestação alegórica da identidade portuguesa pós-1974. Segundo a estudiosa,

O tema relacionado à história e à identidade se expressa mais claramente na estruturação do texto. Trata-se, na verdade, de dois textos encaixados, em que o último, a história secreta de Starlet, procedente do relatório de Mourato, se revela de fato como a própria História de Portugal.

⁸ Idem, p. 65.

*Como em todas as histórias encaixadas, é ela que explicita e dá sentido ao texto encaixante.*⁹

Constata-se, então, que a escrita de Lídia Jorge busca, em diferentes níveis de leitura, trazer à baila a discussão a respeito da identidade portuguesa em um momento de transformações políticas, econômicas e sociais, as quais se sucederam em um ritmo bastante rápido. Enquanto Portugal, na esteira da Revolução dos Cravos, ainda buscava reconhecer a nova conformação de sua realidade sociopolítica, após quase meio século de Salazarismo – o que implicou, também, (re)conhecer a imagem que trazia de si mesmo –, foi obrigado a inserir-se na então Comunidade Europeia (1986), em um processo que culminou com a instauração do Tratado de Maastricht (1993). Esse processo aproximou o país do ente identitário europeu, do qual se afastara sistematicamente ao longo do século XX. Assim, Portugal viu-se em um contexto no qual, por um lado, buscava retomar a noção de identidade nacional, baseada ainda no conceito tradicional de Estado-Nação, enquanto, por outro, via-se compelido a uma nova ordem geopolítica, de acordo com a qual as fronteiras nacionais perdiam grande parte de seu simbolismo. Como resultado,

(...) o leitor tem diante de si um mundo híbrido, confuso, desordenado, tensionado entre o arcaico e o moderno (...), ou, em outro âmbito, entre identidade e alteridade. A depredação das culturas tradicionais, as últimas

⁹ OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda. *As imagens da identidade portuguesa entre milênios, em três ficcionistas atuais*. Tese de doutoramento. Campinas, IEL-Unicamp, 2008, p. 93.

*resistências sociais são o pano de fundo da nova ordem globalizada e pragmática.*¹⁰

Ainda que as palavras de Ana Maria Dantas de Oliveira digam respeito ao romance *A última dona*, publicado em 1992 (portanto, pouco antes de o Tratado de Maastricht entrar em vigor), é possível vinculá-las a uma leitura da situação do próprio povo português, diante das transformações que se lhe impuseram. Desse modo, termos como “mundo **híbrido, confuso, desordenado, tensionado** entre o **arcaico** e o **moderno**” (grifos deste pesquisador) descrevem, de acordo com a estudiosa, o sentimento português diante de si mesmo, de sua história e dos elementos que constituiriam sua identidade.

A descrição do mundo em que se passa *A última dona*, espécie de microcosmo português, remete, em grande medida, à descrição de mundo que se pode aplicar a outros romances de Lídia Jorge. Entre as palavras utilizadas, chamam à atenção os termos “híbrido” e “arcaico”, também aplicáveis aos ambientes que se encontram em *O dia dos prodígios*, *O cais das merendas*, *Notícia da cidade silvestre* e *A costa dos murmúrios* – romances que constituem o percurso inicial da obra da escritora. Nele, consubstanciam-se as bases da escrita romanesca da autora, tanto no que tange a um projeto estético (que se estabelece em *O dia dos prodígios*, mas que se transforma ao longo de *O cais das merendas* e *Notícia da cidade silvestre*, e chega a uma forma, por assim dizer, mais estável, em *A costa dos murmúrios*), quanto no tocante às questões fundamentais que Lídia Jorge discute ao longo de seu trabalho, até *A noite das mulheres cantoras* (2011), seu mais recente romance.

¹⁰ Idem, p. 96

Acerca do projeto ideológico da autora, bem como da relação desse projeto com a tessitura do romance, diz Alexandra Lopes que

A obra de Lídia Jorge integra a nova ficção na literatura portuguesa que, no dizer de Maria Alzira Seixo, “em linhas gerais, continua o abalo romanesco praticado a partir dos anos cinquenta, mas que requer um compromisso reactivado quanto ao modo de narrativizar o texto, retomando, aliás, [...] uma relação com a realidade efectiva que, altamente problematizada no campo da mimese, não deixa por isso de contar como um dos elementos mais importantes de sua composição”.¹¹

Ainda, sobre o “abalo romanesco” mencionado por Seixo, diz Eduardo Lourenço:

A revolução de Abril, para aquelas gerações que, durante décadas, de modos diversos, a haviam sonhado, chegava, enquanto acontecimento libertador de pulsões criadoras, realmente tarde. Havia sido justamente o seu sonho, a sua miragem, o pensamento das suas hipotéticas ou previsíveis contradições que mobilizara ou servira de linha de fuga ideal a uma parte considerável da ficção portuguesa desde os anos 40 aos anos 60.¹²

Tal perspectiva leva a considerar que, apesar de toda a relação que se institui com o panorama sociopolítico de Portugal, a obra de Lídia Jorge, em função do momento em que se dá a conhecer, não mais tem o único compromisso de servir como

¹¹ LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves. *Das fronteiras da arte e do mundo: O jardim sem limites, de Lídia Jorge*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2000, p. 6

¹² Op. Cit., p. 8

alento a uma geração de portugueses, ansiosos por uma transformação profunda em seu *status quo*. Antes, ainda segundo Eduardo Lourenço,

(...) a literatura portuguesa, nas vésperas de Abril, se movia já em sendas pouco propícias à impregnação do imaginário por realidades de ordem política. O fim da censura não podia modificar uma exigência mais profunda, uma lógica que enraizava na configuração nova assumida pela ficção desde os anos de Agustina e continuada nos de Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Natália Nunes, e com um suplemento de modernidade ainda mais visível nos de Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Almeida Faria, Herberto Helder e nos da mais nova geração (grifo deste pesquisador)¹³.

Em outras palavras, a geração de autores de ficção em Portugal pós-1974 tem, legitimamente, outras preocupações além de cantar uma revolução, outrora mítica, já consubstanciada. Obras como as de Herberto Helder e Maria Judite de Carvalho, por exemplo, ou até mesmo as de Vergílio Ferreira, ainda que contenham referências ao ambiente político do país, concentram-se nas questões de caráter ontológico que suas personagens vivenciam, traduzindo-as na tessitura de um texto fragmentário, cujo discurso dá a medida da profundidade psicológica dos questionamentos propostos pelos contos e romances.

Assim, tais reflexões apontam para um cenário de criação literária, nos anos 80, em que a busca de respostas para angústias individuais das personagens – ainda que frutos do contexto sociopolítico e econômico em que se inserem – sobrepõem-se à

¹³ Idem, Ibidem.

discussão desse contexto *per si* e da esperança de transformação que se faz presente na literatura das décadas anteriores.

É bem verdade, entretanto, que não se pode afirmar que Lídia Jorge rejeite qualquer transformação por que passe a sociedade portuguesa – até porque, em última instância, a Revolução dos Cravos carrega, em grande parte, as marcas de um evento motivado pelo desejo de mudança. Nesse sentido, afirma Laura Bulger, acerca de *O cais das merendas*: “Fica claro que a autora não critica um desejável cosmopolitismo, mas uma assimilação falsa de valores estrangeiros, baseada no rejeitar de um passado cultural colectivo, o que vem a ser a negação da essência de cada um”¹⁴.

Desse modo, a escrita do percurso inicial da obra da autora fornece as pistas para se compreenderem as principais discussões que propõe nos romances posteriores: é preciso contar a história recente de Portugal, não apenas sob a perspectiva dos vencedores, mas, principalmente, a do Portugal rural, arcaico e medieval, ora ensimesmado e preso a suas tradições, ora repudiando essas mesmas tradições e buscando o caminho para a Europa, ainda que seja uma *representação* do que seja a Europa evoluída, ou ainda a do habitante comum da cidade grande, que vive a realidade socioeconômica apenas adivinhada pelas teorias da História, ou, por fim, a da testemunha ocular de um lado obscuro – ainda que nem tanto – da História colonial lusitana.

Por meio da palavra, do *narrar*, inclusive como objeto de si mesmo, Lídia Jorge oferece uma perspectiva para se compreender Portugal. É pelo fio da palavra

¹⁴ BULGER, Laura F. “O *cais das merendas*, de Lídia Jorge – uma identidade cultural perdida?”. In *Revista Colóquio-Letras*, número 82, novembro, 1984, p.57

comezinha, popular, mas nada desprezível, que a narrativa romanesca da escritora se constitui como uma dos exemplares mais importantes da metaficção historiográfica, na acepção de Hutcheon¹⁵, produzida por Portugal em um dos momentos mais significativos de sua história recente. Nas palavras da própria artista, sobre *O dia dos prodígios*,

*(...) era uma espécie de badalada sobre o passado, eu tive uma ideia de que era preciso escrever alguma coisa sobre um país que iria mudar, e cuja última visão era aquela, de um passado que tinha sido de uma coerência brutal, terrível, mas que essa coerência iria desaparecer. E eu escrevi esse livro, agora olho para trás e penso que foi o livro mais generoso que eu escrevi, porque escrevi com a ideia de que estava a fazer um livro para não esquecer, apenas para não esquecer.*¹⁶

Na esteira desse pensamento, afirma Paulo de Medeiros, em seu importantíssimo ensaio “Memória infinita”, que

Se O Dia dos Prodígios merece especial atenção na medida em que incessantemente põe em causa conceitos tradicionais de História e representação, ao mesmo tempo que reconceptualiza o movimento revolucionário e o processo de democratização em Portugal, assim como as diversas estruturas de poder na sociedade portuguesa, tendo sido frequentemente referido como tal em múltiplas abordagens de síntese da

¹⁵ HUTCHEON, Linda. “Historicizando o pós-moderno: a problematização da história e a Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In *Poética do pós-modernismo: teoria, história, ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 120-162.

¹⁶ DUNDER, Mauro. “Entrevista com Lúcia Jorge”. Cf. apêndice.

literatura portuguesa dos últimos vinte anos, esse mesmo processo de metanarrativa estende-se a todos os seus romances subsequentes. Pode-se referir, a título de exemplo, o espaço terrível da Casa do Leborão, em A Última Dona, que tanto significa sítio privilegiado do desejo e da morte, do desejo da morte, como dom da morte a nível pessoal e alegoria nacional. Ou a Casa da Arara à Rua da Tabaqueira d'O Jardim sem Limites, com a sua escrita em serpentina alastrando pelas paredes diariamente, sítio de uma utopia comunitária anunciada por um dilúvio que subverte, mesmo que temporariamente, as fronteiras do quotidiano individual, mas que também serve para induzir um processo de entropia extremo, evidenciado pelo Homem Estátua.¹⁷

É no papel da memória como contraponto à História oficial, ou como processo catártico individual ou coletivo, que a obra da autora do Algarve encontra o caminho para desenvolver, ao longo de sua escrita romanesca, um retrato crítico do que Portugal faz de si mesmo, especialmente em sua contemporaneidade. Se a Revolução dos Cravos constituiu-se em uma marca de transformação – ao menos na visão de uma das memórias, instituída como leitura oficial do evento – é preciso trazer à baila, por meio das mais diversas estratégias de narração, e nos mais diversos contextos, outras expressões de “memórias”, que constituam, aos olhos do leitor, não uma “contraversão” dos fatos, mas, em vez disso, uma miríade de pontos de vista, a partir da qual o leitor possa construir sua interpretação do que teria sido, para o povo

¹⁷ MEDEIROS, Paulo de. “Memória infinita”. In *Lídia Jorge in other words*. Centre for Portuguese Studies and Culture. University of Massachusetts, Dartmouth, 1999, pp 61-62.

português, a relevância dos últimos 25 anos do século passado em seu país – também essa interpretação apenas uma das possíveis memórias que haverá.

Como afirma Paulo de Medeiros, a obra de Lídia Jorge ecoará esse procedimento ao longo de sua constituição. *O dia dos prodígios* oferta novelo e agulha, mais Branca Volante, a Penélope às avessas, instrutora de bordado cuja sina pode representar a missão do próprio escritor: registrar em imagens algo de que não se quer – ou não se deve - esquecer. Em outras palavras, o fio do bordado de Lídia Jorge resgata o português, sua voz e seu olhar, para formar, no tecido sobre o qual labuta, a representação de seu povo “para não esquecer, apenas para não esquecer”.¹⁸.

¹⁸ DUNDER, Mauro. “Entrevista com Lídia Jorge”. Cf. apêndice.

TRAÇADO: O PERCURSO INICIAL (1980-1988)

O surgimento de Lúdia Jorge no panorama artístico português acontece em concomitância com o processo de transformação pelo qual passa o pensamento lusitano, depois de mais de meio século de regime autoritário. Como muitos dos romancistas contemporâneos, a escritora transpõe para sua obra algumas das questões ligadas à identidade portuguesa, especialmente sob a perspectiva da ressignificação dos conceitos de nação, ainda apegados à tradição e ao imaginário do que teria sido Portugal ao longo de sua história como nação colonizadora. Entretanto, Lúdia Jorge transita pela discussão sociopolítica, sem fazer dela o foco de sua escrita. Ou, em suas próprias palavras,

*O que acontece, depois do 25 de Abril em Portugal, é uma explosão, de facto, de personalidades, umas mais fortes, outras mais fracas, mas são figuras que, muitas vezes, encontram parceiros em sítios longínquos, não propriamente em Portugal, quer dizer, cada um a procurar parceiros anímicos, do ponto de vista da escrita, mais do que propriamente parceiros escolares, de escolas. E a questão de debater a identidade, ninguém usou o que escreveu para debater a identidade, mas eu tinha a questão, eu vinha com a questão de África, porque tinha vivido; vinha com a questão do 25 de Abril, porque aqui nesta terra eu fui testemunha de uma transformação que foi mágica, que foi extraordinária, que foi magnífica, que foi surreal.*¹⁹

¹⁹ DUNDER, Mauro. “Entrevista com Lúdia Jorge”, cf. Apêndice.

De acordo com Fornos (2009), “os romances de Lúdia Jorge são manifestações simbólicas e alegóricas de um Portugal em transformação.”²⁰ Partindo da concepção de romance formulada por Georg Lukács, de acordo com a qual o gênero surge como reflexo da mudança vivida pelo homem no tocante a sua relação com as formas de perceber as verdades no mundo que o cerca²¹, os escritos da autora do Algarve representam, no panorama da literatura portuguesa contemporânea, uma leitura diacrônica das transformações ensejadas pela Revolução dos Cravos (1974), não apenas no que diz respeito às questões sociopolíticas e econômicas que o movimento abraçou, mas, principalmente, nos reflexos que essa nova conjuntura produziu na sociedade lusitana, tanto em grupos inseridos em um cotidiano rural, quanto na realidade citadina. Há, ainda e muito fortemente, questões de caráter eminentemente ontológico que, segundo a própria autora, acabam por resvalar no social.²²

A relação entre sociedade, história e literatura assume, na obra de Lúdia Jorge, capital importância, na medida em que os eventos que antecedem o surgimento da autora no panorama artístico lusitano configuram-se como fatos de grande monta, cujos ecos transparecem claramente na ficção produzida no país no final do século XX. Ao mesmo tempo, essa característica da escrita romanesca da artista encontra precedentes nas manifestações descritas pela história da literatura portuguesa, ao menos desde o século XVI. Assim, Lúdia Jorge representa a voz de uma cultura que, por circunstâncias sócio-históricas, traduz-se por meio de diferentes gêneros literários,

²⁰ FORNOS, José Luís Giovanoni. “Lúdia Jorge: territórios da paixão e da escrita”. In *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, nº 2, Abril de 2009, p. 71.

²¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2000.

²² DUNDER, Mauro. “Entrevista com Lúdia Jorge”, cf. Apêndice.

além de dar voz ao desejo de mudanças que toma conta do país depois de 25 de abril de 1974, ainda que se considerem as questões pessoais que se manifestam em suas personagens.

Não obstante, vale dizer que a ficção da escritora, em seu trajeto inicial, não necessariamente retrata “Portugal em transformação”, mas, de maneira geral, estabelece a ausência de uma consciência em relação à mudança, em confronto com a imagem da evolução estabelecida pelo evento da Revolução dos Cravos. Os lugares e as pessoas que os habitam não experimentam a mesma transformação – nem sequer as mesmas expectativas, as perspectivas de mudança – que uma revolução traria. Lídia Jorge constrói, em suas narrativas, a noção de que o final do período salazarista, e, conseqüentemente, a transformação que teria vindo em seu bojo, não reverberou em todas as camadas sociais, tampouco em todos os cantos de Portugal, seja por causa de uma alienação quase atávica em relação às mudanças da sociedade portuguesa, seja, ainda, pela magnitude que a Insurreição de Abril produz e que, em grande medida, não é imediatamente absorvida pela população.

Essa oposição – o ideal de mudança *versus* a manutenção do estado das coisas – surge em *O dia dos prodígios* (1980), seu romance de estreia, na forma de um vilarejo cuja vida revolve em torno do passado, dos hábitos e das concepções medievalizadas de vida que, grosso modo, habitam o imaginário português desde sua fundação; em *O cais das merendas* (1982), a vida que se estrutura a partir do Hotel Alguergue baseia-se em uma visão fantasiosa a respeito do que seria a vida fora de Portugal, em oposição à realidade que não se transforma, mostrando-se diferente

apenas na fantasia das personagens; em *Notícia da cidade silvestre* (1984), as vidas de Julia Grei e Anabela Cravo, as personagens femininas centrais da narração, distanciam-se à medida que, socioeconomicamente, suas trajetórias se diferenciam: enquanto Julia mantém-se com grande dificuldade, vivendo do irrisório salário que recebe na livraria Assumpção – sinalizando a grande recessão que envolve o país nos primeiros anos do regime democrático pós-1974 –, Anabela ascende socialmente ao envolver-se com o alto escalão do Poder Judiciário português, participando, como advogada, de processos decisórios importantes. Nos três primeiros romances de sua obra, Lídia Jorge sinaliza, com relativa clareza, que o país ainda busca a transformação que se fez necessária ao longo do século XX e que, ao menos no final da década de 70, atribuiu-se à Revolução de Abril.

Constitui cenário distinto – sem ser distanciado, entretanto – a realidade social a partir da qual se constrói a narração de *A costa dos murmúrios* (1988). Eva Lopo, esposa de Luís Alex, militar português em missão na destruída Moçambique, narra ironicamente a rotina de um país em que as sequelas do processo de colonização – e de pós-colonialismo anacrônico e resistente – sobrepõem-se a qualquer possibilidade de transformação, até porque, em certa medida, a apatia alienada que toma conta das personagens de *O dia dos prodígios*, *O cais das merendas* e *Notícia da cidade silvestre* caracteriza tanto a amedrontada população moçambicana, quanto a alta esfera do exército português que lá se encontra em missão, ainda que essa alienação tenha origens e manifestações diferentes nos dois grupos.

Assim, delineia-se, ao longo das quatro primeiras narrativas de Lídia Jorge, a existência de um projeto ideológico, para o qual se constrói um equivalente estético-textual que lhe sirva de veículo. Ainda que a narrativa da autora, em pleno século XX, não seja fruto da mesma concepção que, na visão de Forster, orientou os escritores realistas dos anos de 1800, de acordo com a qual a história tem no romance um instrumento para retratar, vinculados a uma perspectiva com certo rigor cronológico, os mecanismos sociopolíticos e econômicos que movem a sociedade de sua contemporaneidade²³, encontram-se, nos romances de seu percurso inicial, elementos que remetem, diretamente, a uma reflexão sobre a identidade portuguesa ao longo de sua história recente.

A esse respeito, é importante notar que Oliveira (2008), ao discutir algumas concepções de identidade nacional, descreve dois perfis de comunidade, com base nos conceitos de Bauman (2005). De acordo com Oliveira, existem “identidades que se agregam em comunidades de vida e de destino e as que juntam os indivíduos em torno de ideias”²⁴.

Ao olhar com mais cuidado para a obra de Lídia Jorge, pode-se perceber que, nas narrativas que constituem o percurso inicial de sua obra – aquelas em que se estabelece seu projeto estético-ideológico –, surgem exemplos dos dois tipos de identidade: enquanto em *O dia dos prodígios*, *O cais das merendas* e *Notícia da cidade silvestre* a construção do ambiente e das personagens forja comunidades em que o

²³ FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo, Globo, 2008, p. 55.

²⁴ OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda. *As imagens da identidade portuguesa entre milênios, em três ficcionistas atuais*. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

pertencimento é involuntário, fruto de eventualidades circunstanciais e do destino, em *A costa dos murmúrios* ocorre a exposição de Portugal à identidade que se construiu ao longo dos séculos, bem como à necessidade de se reverem as escolhas feitas durante esse tempo, de que as circunstâncias que servem de parâmetro à narrativa são frutos.

Tal “tarefa” – a de revisitar a própria história, a fim de ressignificar a própria identidade – é, na visão de Bauman (2005)²⁵, o aspecto prático que une as comunidades cujos laços se calcam nas “ideias”, mais do que nas circunstâncias. Sob essa perspectiva, a identidade de um povo seria construída ao longo de sua história, não apenas por escolhas de caráter coletivo, mas pelas decisões de cada indivíduo, as quais o colocariam no quadro de pertença ao grupo.

Com frequência, as relações entre história, realidade e narrativa de ficção têm sido objeto de estudos, não apenas no campo das literaturas específicas de cada cultura, mas também como escopo das teorias que procuram deslindar a evolução e, em última instância, a existência ou não do gênero “romance” na contemporaneidade, bem como sua condição de “herdeiro” da epopeia, partindo do pressuposto de que forma e conteúdo do gênero refletem, em grande medida, a visão humana acerca da existência.

Na esteira desse pensamento, ao olhar mais detidamente para a tradição literária portuguesa, não será difícil notar que, nos mais diferentes momentos de sua história, Portugal volta-se para um ponto fixo de seu passado: é do sucesso vivido durante o processo de conquistas ultramarinas do Renascimento que nasce,

²⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores. 2005.

especialmente em momentos de dificuldades políticas, sociais e econômicas, a crença firme em uma verdade ofertada por Deus, a partir da qual o destino assume papel de primeira grandeza na definição do que é “ser português” e na condução do país para o futuro.

Tal perspectiva, transportada para o universo da produção literária, aproxima o pensamento português da postura do homem cuja visão de mundo se reflete na constituição da epopeia – no caso de Portugal, representada pela obra magna *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Assim como o sucesso lusitano nas descobertas ultramarinas está diretamente relacionado com o triunfo de um povo predestinado pelo Deus Católico sobre os desmandos do paganismo, a glória desse povo, representado por aquele que sintetiza em si as qualidades coletivas dos portugueses e vive um destino para ele concebido pelo maravilhoso cristão, Vasco da Gama, estaria garantida por esse mesmo destino, o que se confirma, na epopeia camonianiana, com a revelação por Tétis ao navegador dos mecanismos que fazem funcionar a “máquina do mundo”, privilégio restrito, até então, apenas aos deuses.

Assim, não é despropositado afirmar que a literatura portuguesa pós-medieval carrega, desde o período de sua conformação, uma estreita relação com os valores da epopeia, constatação que desvela, por um lado, a herança das culturas clássicas na construção do pensamento lusitano e, por consequência, de sua autoimagem e, por outro lado, o apego a uma perspectiva de existência, coletiva e individual, pautada pela crença no estabelecimento de **uma verdade** configurada, pronta para ser realizada, de acordo com os ditames do Destino – nesse caso, consubstanciado na imagem do Deus

Católico, tão cara aos portugueses desde sua formação como nação, conforme Real (2008)²⁶ e Lourenço (2009)²⁷.

Mesmo no desenvolvimento, durante o século XIX, do romance português – forma que se adéqua, naquela cultura, às experiências sociais e políticas de um país que assiste à crise de sua monarquia e ao início da desconstrução de seu império colonial e espelha duas grandes correntes de pensamento que, em alguma medida, refletem elementos que compõem a identidade lusitana –, persistem durante algum tempo, ao lado das evidências de fissura no caráter uno da existência, elementos que ligam a maneira como Portugal pensa sua própria trajetória à imagem, relativamente incompatível com o tempo de crise e ruptura, de um grande império, fadado ao sucesso ultramarino, como espécie de *pièce de résistance* de uma visão de um mundo governado pelas determinações “superiores”.

Enquanto o romance romântico, da primeira metade do século, resgata o medieval da cultura portuguesa – não como sinal de anacronismo ideológico na constituição da imagem de sua identidade, mas antes, como exemplo a ser retomado e reimplantado, a fim de resolver as crises política, econômica e identitária que se lhe impõem – e mescla-o aos valores burgueses da sociedade que se constrói então, a tendência realista traduz o conflito entre o pensamento científico que se estabelece na Europa e o apego de Portugal à tradição de um autorretrato colonialista, cujo poderio ainda viria da grande nação ultramarina que se constituíra três séculos antes. São exemplos perfeitos dessas duas correntes a novela passional de Camilo Castelo

²⁶ REAL, Miguel. *A morte de Portugal*. 2ª edição. Porto, Campo das Letras, 2008.

²⁷ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 6ª edição. Lisboa, Gradiva, 2009.

Branco (*Amor de perdição, Amor de salvação*) e Alexandre Herculano (*Eurico, o presbítero*), por um lado, e o romance de tese de Eça de Queirós (*O crime do Padre Amaro, Os Maias, A ilustre casa de Ramires*), no outro extremo.

No tocante à construção da identidade nacional, o elemento épico se manifestou sempre por meio da eleição dos heróis que trazem em si as características superiores do povo português. Não coincidentemente, o imaginário lusitano busca, ao longo dos séculos, seus modelos de comportamento e atitudes no universo das conquistas ultramarinas, período em que, nos séculos XV e XVI, o país viveu seu momento áureo, interna e externamente, baseado na riqueza material e política tributária do movimento expansionista. Prova disso seria, como bem atestam Boaventura de Sousa Santos²⁸ e Miguel Real²⁹, o renitente sebastianismo que pautou, durante quatro centenas de anos, o olhar português para sua própria realidade, em diversos níveis – na política, na cultura e na arte, por exemplo.

Já no século XX, Portugal depara-se com uma série de eventos políticos que culminam com a instauração de um regime ditatorial, em 1932, personificado por António de Oliveira Salazar (1889-1970). Esse regime prolongou-se até 1974, quando o movimento conhecido como *Revolução dos Cravos* depôs o presidente do Conselho de Ministros, Marcello Caetano, sucessor de Salazar.

Previsivelmente, a mudança na condução política de Portugal, ainda que lenta, proporcionou o cenário ideal para que se revissem condutas de ordem social e

²⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 8ª edição. Porto, Afrontamento, 2008.

²⁹ Op. Cit.

econômica – mais visíveis estas, mais profundas e, portanto, mais invisíveis, aquelas. De fato, a transformação que se insinua com o movimento de abril acontece de maneira heterogênea, tanto no tocante à profundidade das transformações, quanto no que diz respeito aos grupos sociais e às regiões geográficas em que as mudanças se dão³⁰.

Esse fenômeno não seria diferente no plano da cultura, mais especificamente no que diz respeito aos caminhos tomados pela literatura portuguesa. A prosa de ficção traduziu, de maneira incontestável, o espírito de desejo de transformação que, desde antes de 1974, já se apoderava de parte da intelectualidade lusitana. Como tradução da heterogeneidade da mudança sociopolítica e econômica, o romance português do final do século XX vê, de maneira crítica, os novos caminhos que surgem diante de si como possibilidades distantes, desvinculadas da vida cotidiana.

Assim, após 1974, a literatura portuguesa vive um período em que o questionamento dos valores representados pelo período político ditatorial significa não apenas uma opção política por resgatar a liberdade de expressão tolhida pelo salazarismo, mas, principalmente, a busca pela reconstrução da identidade nacional, mais uma vez. Em que pese o fato de que, já nos últimos dez anos do regime, a prosa lusitana assiste ao surgimento de uma geração de escritores que dá voz às angústias de uma considerável parcela da população, o final da década de 70 e o início dos anos 80 dão a conhecer uma geração de ficcionistas que se dispõem a repensar Portugal. Nas palavras de Eduardo Lourenço, as “obras representativas das jovens gerações (...)

³⁰ MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

são, ao mesmo tempo que renovação ao nível da escrita, centradas sob a apropriação da nossa própria realidade *enquanto nossa (...)*³¹.

A afirmação de Lourenço sugere, então, que o pensamento português pós-1974 – ou, por outro lado, a tendência que esse pensamento necessitava assumir – aproxima-se da natureza do romance, da qual fazem parte a relação com as rupturas, as fissuras, as impossibilidades de uma totalidade inalcançável, não só na constituição dos elementos estruturais da narrativa, como personagens, ambiente e evolução do enredo, mas, especialmente, na configuração da própria forma, sujeita a um processo perene de reinvenção, uma vez que a constituição ética do sujeito que assiste ao surgimento do romance – e que o tem por testemunha, desde então – é fragmentada, constantemente afligida por crises de identidade, relativas, em grande medida, à busca por aquela totalidade perdida desde os tempos da epopeia.

Sob essa perspectiva, a ficção portuguesa do final do século XX conserva, ainda, fortes ligações com a já mencionada concepção lukacsiana de romance, já que, assim como a própria forma do gênero, o homem português teve roubada de si a crença de que seu destino estaria já traçado, dado a ele pelo Deus Católico e que, precisamente por isso, questionamentos acerca de sua própria evolução seriam absolutamente desnecessários. Em vez disso, o português precisou confrontar-se tanto com a desconstrução de sua identidade – o “ser português” não era mais a verdade de sempre –, como com a fragmentação da identidade coletiva, da própria importância que sempre se atribuiu à história de Portugal, ao contrário do que pautou a tradição épica, desde *Os lusíadas* até os primórdios do Modernismo português.

³¹ Op. Cit., p. 70.

Assim, estabelecem-se na ficção lusitana contemporânea os alicerces para uma literatura que, além de afastar-se da tradição do pensamento português – e de sua visão épica acerca da existência como nação –, utiliza seu fazer literário como instrumento de questionamento da realidade contemporânea – o que, por si só, implica duas mudanças de postura que vão de encontro ao pensamento “épico” que sempre norteou a autoimagem portuguesa: o questionamento da realidade e a busca dos problemas e soluções para eles na própria contemporaneidade e em sua realidade social.

Sob esse aspecto, é possível afirmar que o romance português contemporâneo confirma, em grande medida, a concepção de Bakhtin sobre o gênero, de acordo com a qual o romance seria, por excelência, o gênero da problematização da existência, aquele que, desde a literatura antiga, se tem prestado não apenas a dar vazão aos questionamentos humanos acerca das transformações vividas, mas também a moldar – e ser moldado por – outros gêneros de escrita literária, não obstante o fato de que, para o estudioso, a maior diferença entre o romance e, por exemplo, a epopeia ou o drama, esteja na estrutura discursiva: enquanto épica e drama seriam textos em que a voz e, por conseguinte, o ponto de vista são únicos – monofônicos, por assim dizer –, a narrativa romanesca constitui-se como discurso *polifônico*, em que vozes e pontos de vista distintos articulam-se na representação dos fatos narrados e nas perspectivas apresentadas pelas personagens³².

³² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo, UNESP/Hucitec, 1988, pp. 397-428.

Uma das consequências da mudança de pensamento empreendida pela geração de escritores é a desconstrução da imagem heroica acerca do passado do país. Assim, o renitente apego de Portugal a seu passado é posto em xeque, como uma das possíveis causas do desencontro da nação com as rédeas de seu próprio destino – como comprovam diversas passagens de obras como *Memorial do convento*, de José Saramago, e *O conquistador*, de Almeida Faria. É preciso, portanto, mais do que construir a nova consciência de Portugal sobre si mesmo, analisar, desconstruir e observar mais friamente o passado português e os reflexos que ele traz para a contemporaneidade da nação.

Na esteira desse pensamento, tal fragmentação, aliada a outros traços do pensamento pós-moderno que permeiam a literatura contemporânea, contribui para o surgimento de uma geração de escritores, os quais, mais do que resgatar os sustentáculos históricos da identidade portuguesa, utiliza-os, principalmente, a fim de questionar a aura de verdade absoluta com que sempre fizeram parte do imaginário coletivo. Assim, em grande medida, o grupo de ficcionistas portugueses da contemporaneidade – entre eles, José Saramago, António Lobo Antunes, Almeida Faria e Teolinda Gersão – estabelece sua obra em torno de alguns pressupostos estéticos e ideológicos que constituem, na literatura contemporânea, o aspecto antiépico da nova narrativa portuguesa.

Dessa forma, ao publicar *O dia dos prodígios*, Lídia Jorge surge para o cenário literário português com uma leitura do que teria sido a reação de uma significativa parcela da população à então recém-realizada Revolução dos Cravos (1974) – mais

especificamente, a de um Portugal arcaico, ainda medieval, que apresenta, como parâmetro de leitura do mundo, o universo das experiências pessoais e das crenças em mitos e misticismo.

A esse respeito, em seu artigo "*A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge - inquietação pós-moderna", Maria Manuela Cabral propõe a seguinte questão: "a obra de Lídia Jorge, marcada desde seu início por uma forte componente de lucidez e empenhamento social, obriga a uma reflexão(...): essa lucidez e empenhado envolvimento decorrem de uma matriz de análise social de modernidade?"³³

Ao longo do percurso inicial de sua obra – *O dia dos prodígios* (1980), *O cais das merendas* (1982), *Notícia da cidade silvestre* (1984) e *A costa dos murmúrios* (1988) –, a escritora tece uma cadeia de pontos de vista a respeito das relações entre o “ser português” e o “ser português no mundo”, levando a cabo aquilo que, nas palavras de Mario Vargas Llosa, é “a melhor contribuição da literatura ao progresso humano”:

*(...) recordar-nos (involuntariamente, na maior parte dos casos) de que o mundo se acha mal-acabado, de que mentem os que sustentam o contrário – por exemplo, os poderes que o governam, e de que poderia ser melhor, mais próximo dos mundos que a nossa imaginação e a nossa palavra são capazes de inventar.*³⁴

³³ CABRAL, Maria Manuela. “*A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge – inquietação pós-moderna?”. In *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e literaturas”*. N° 14. Porto, Universidade do Porto, 1997, pp. 265-287.

³⁴ LLOSA, Mario Vargas. “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?”. In MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

Logo, o romance, na concepção de Llosa, funciona como documento dos caminhos adotados pela humanidade, como projeção do que poderia (ou poderá) ser e como alerta para o que o homem faz de si e de seu mundo, deslindando, aos olhos do leitor mais atento, o que o Prêmio Nobel de Literatura de 2010 chama de “verdades ocultas da realidade humana”³⁵

Na obra de Lídia Jorge, ao menos em seu percurso inicial, esse espelhamento que Vargas Llosa identifica como uma das características do fazer literário não necessariamente se dá de maneira direta, sugerindo ou descrevendo o mundo que poderia ocorrer, a partir das ações do próprio homem. De maneira bastante incômoda, a escritora desvela, por meio de um jogo imagético e metafórico, a falta de perspectiva, a inércia que os jogos políticos da história recente de Portugal atribuíram ao povo como herança, da qual esse mesmo povo não se dá conta.

Esse aspecto da atitude lusitana transparece já em elementos da primeira obra da autora. A toponímia do vilarejo em que se desenrola a ação de *O dia dos prodígios*, Vilamaninhos, guarda em sua etimologia a noção de conjunto de bens para o qual não há um herdeiro.³⁶ Essa relação pode, assim, sugerir o fato de que o povo de Portugal, por não se posicionar diante de si mesmo, não tem noção clara a respeito do que se tornou, em pleno final de século XX, tampouco daquilo que terá de administrar a partir do final do governo ditatorial, no tocante a seu próprio destino. Essa perspectiva norteia os quatro primeiros romances da autora e, ainda que de maneiras – e com intensidades – diferentes, aparece no desenrolar de sua obra.

³⁵ Op. Cit., p. 30.

³⁶ DUNDER, Mauro. *Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge* (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 2009.

Ao considerar os aspectos históricos que se revelam na leitura dos romances de Lídia Jorge – e nos da maior parte de seus contemporâneos –, é recorrente a ideia de que, em grande medida, o “ser português” que emerge das narrativas carrega em si traços de comportamento herdados diretamente dos eventos mais importantes da vida portuguesa, desde o surgimento do reino até a Revolução dos Cravos. Em outras palavras, o país que se nos apresenta, em pleno final de século XX, guarda uma mentalidade pautada por um reflexo que Portugal guarda a respeito de si mesmo, mentalidade essa que acumula, por meio da experiência coletiva, marcas que norteiam seu comportamento.

Nesse sentido, *A morte de Portugal* (2008, 1ª edição em 2007), de Miguel Real, e *O labirinto da saudade* (2009, 1ª edição em 1978), de Eduardo Lourenço, podem fornecer arcabouço filosófico e sociológico que encaminhe a compreensão desse pensar e, conseqüentemente, ilumine os caminhos percorridos pelos autores da geração pós-1974, na qual se insere Lídia Jorge.

Publicado em 1978, na esteira da Revolução dos Cravos, *O labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço, discorre sobre o que o autor chama de “psicanálise mítica” de Portugal – termo utilizado pelo filósofo para instituir a discussão a respeito da formação do pensamento português e, especialmente, da autoimagem que o povo lusitano carrega de si mesmo – com base em três momentos cruciais de sua história, aos quais Lourenço atribui o *status* de traumas fundamentais, por carregarem, na visão do estudioso, traços que servirão de base não apenas à identidade de Portugal ao longo de sua história, mas também – e principalmente – por interferirem diretamente na

questão da imagem que os portugueses construíram de si mesmos, em seus aproximadamente nove séculos de existência – turbulenta – como povo.

O primeiro desses três momentos seria o surgimento do estado português, evento caracterizado como “mistura fascinante de fanfarronice e humildade, de imprevidência moura e confiança sebastianista, de “inconsciência alegre” e negro presságio”, um “*acto sem história*”³⁷, fruto de contingências e de ações atribuídas a uma espécie de maravilhoso, certamente de ordem Cristã, que teriam marcado indelevelmente a relação do povo português com sua própria história e, conseqüentemente, a visão lusitana a respeito da condução de seu próprio destino, em uma “convicção mágica de uma protecção absoluta” contra as “oscilações lamentáveis de todo o projecto humano”³⁸.

Para Lourenço, tal crença a respeito de sua origem faz que o povo português sofra de uma espécie de complexo misto, de superioridade e inferioridade, já que, ao mesmo tempo em que seria um povo escolhido, protegido e guiado por Deus – o que, séculos depois, tomou a forma de um sonho profético e lançou Portugal ao mar –, precisa recorrer sempre a essa entidade superior, esperar dela a solução dos problemas mais graves ou a viabilização das maiores conquistas.

O segundo trauma seria, para Lourenço, a União Ibérica (1580-1640), ocorrida em um momento no qual Portugal ainda usufruía das conquistas internas (como a independência, firmada em 1385, na Batalha de Aljubarrota) e ultramarinas, uma espécie de superação do trauma fundador, um *interregno* que seria quebrado pela

³⁷ Op. Cit., p. 25

³⁸ Idem.

perda repentina de Dom Sebastião e, por extensão, da soberania do reino. Tal evento, que para o filósofo representa um trauma “de consequências mais trágicas que o primeiro”³⁹, reforça na identidade portuguesa o traço de inferioridade, de ser um povo “*naturalmente* destinado à *subalternidade*”, já existente em decorrência do primeiro traumatismo. Porém, talvez mais significativo do que o recálque de inferioridade, seja a relação de isolamento que emerge desse evento, um “velho jogo de avestruz”, que leva Portugal a uma mudança de sinal no “ser profundo” português. Segundo o autor,

*Tornou-se então claro que a consciência nacional (nos que a podiam ter), a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, era o termos sido. E dessa ex-vida são Os Lusíadas a prova do fogo. O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópica pela mediação primordial, obsessiva, do passado.*³⁹

O século XIX traz, em seu final, uma das maiores crises identitárias da história de Portugal. A decadência da monarquia lusitana, que tem no *Ultimatum* imposto pela Inglaterra (1890) um de seus momentos mais graves, faz o país voltar os olhos para as relações que estabeleceu – e, principalmente, para as que deixou de estabelecer – com seu componente europeu, do qual os portugueses se afastaram, como reflexo do isolamento, do “jogo de avestruz” que as conquistas marítimas e a necessidade de revisitá-las constantemente apenas fizeram reforçar. Aos olhos de Eduardo Lourenço, o *Ultimatum* “não foi apenas uma peripécia particularmente escandalosa das

³⁹ Op. Cit., pp. 27-28.

contradições do imperialismo europeu, foi o *traumatismo-resumo* de um século de existência nacional traumatizada”⁵.

Vinte e nove anos depois, o filósofo Miguel Real aprofunda a discussão sobre a constituição identitária de Portugal, com a chegada ao mercado editorial de *A morte de Portugal*, ensaio no qual se debruça sobre o que chama de complexos – também no sentido psicanalítico – que orientam o pensar português e dão origem a uma série de – na visão do autor – distorções de interpretação com relação aos destinos do país, à sua história e ao papel dos portugueses diante de sua própria existência como nação.

Segundo Real, quatro são os complexos que interferem no comportamento do povo português, no que tange a sua relação com sua própria realidade e com o universo circundante: o *complexo Viriatino*, inspirado na figura do mitológico Viriato, herói lusitano que teria vencido, em tempos imemoriais, as investidas de Roma, fazendo de Portugal “um país gerado exemplarmente no mais remoto dos tempos e contra as mais difíceis circunstâncias”⁶; o *complexo Vieirino*, fruto do processo dos Descobrimentos, que leva o país a ver-se “como nação superior às demais, sintetizada na majestática arquitectónica do Quinto Império do Padre António Vieira”⁷; o *complexo Pombalino*, sintetizado no que o autor considera uma tentativa, liderada pelo Marquês de Pombal, de elevar Portugal a uma espécie de superioridade europeia, tornando-o “um país que, fracassado o sonho grandiloquente do Império, se lastima e se penitencia, considerando-se nação inferior, passível de máxima humilhação”⁸; e, por fim, o *complexo canibalista*, espécie de síntese dos outros complexos, pensamento diacrônico que se manifesta em um “país mesquinho, venenoso e bárbaro,

permanentemente ansioso de purificação ortodoxa”, de ação política e intelectual baseada na “canibalização das correntes adversárias, negando-as e humilhando-as”⁹, das quais seriam exemplos tanto a presença do Tribunal do Santo Ofício em Portugal, quanto a polícia política do Estado Novo e a guerra colonial.

Assim, tanto Eduardo Lourenço quanto Miguel Real expõem, sob uma perspectiva sociológica, alguns dos traços comportamentais constantemente atribuídos ao “ser português”. É comum, ainda que de maneira estereotipada, pensar no povo português como uma nação exacerbadamente Católica, apegada a um remoto passado de feitos heroicos e dona de uma inércia exemplar diante do que se configura novo ou diferente da tradição. Talvez, de tudo isso, seja o culto ao mito de Dom Sebastião uma das mais eloquentes traduções.

Nela, aparecem os traumas fundadores de Lourenço – o misticismo em que se envolve a história do país desde sua constituição como Condado, no século XII, a perda do próprio Dom Sebastião em Alcácer-Quibir (esse, também, um evento brumoso, envolto em mistério), bem como a consequente espera por um agente externo, que possa vir a sanar dificuldades ou reconquistar glórias perdidas – e os complexos de Real – o herói supra-humano que, movido pelas mãos do maravilhoso Cristão, torna-se o ser superior, conquistador de terras e mares, para, na sequência, descobrir-se demasiadamente atávico, preso a uma condição de atraso gritante, o qual o conduz a repetir, indefinidamente, procedimentos de vigilância e controle medievais.

Segundo Lúcia Jorge,

*O livro O dia dos prodígios é feito com um enigma sobre o ser. De facto, sou uma escritora em que, por mais que não queira, minha parte ontológica é social. E, passado este tempo, eu tenho a ideia de que o mesmo enigma – que nunca nasce do drama individual das pessoas, mas do coletivo, do drama de um indivíduo na trama da relação com os outros –, essa espécie de quarto obscuro, onde eu procuro um sentido para um indivíduo, possivelmente, é para minha própria existência, mas que eu nunca vejo desligada duma totalidade, dum grupo.*⁴⁰

Assim, a leitura de seus romances como manifestações do pensamento de uma sociedade ganha força, na medida em que apresentam diversas situações vividas pelas personagens em que, para além de questionamentos de ordem pessoal, surgem incômodos provocados pela interação de indivíduos com os respectivos grupos em que se inserem, bem como outros, de ordem mais ampla, por meio dos quais se dão a ver diferenças e peculiaridades entre os diversos conjuntos que compõem a sociedade portuguesa. Dessa forma, os romances da escritora dão vazão a uma espécie de *catarse ontológico-social*, em que se entenda o termo “catarse” como a exteriorização epifânica de sentimentos e pensamentos que se guardam, mas que, inevitavelmente, se manifestam de maneira quase natural, incontável mesmo. Note-se, ainda, que já em *O dia dos prodígios* tais manifestações encontram-se presentes.

Nesse romance, são exemplos disso o julgamento que se faz de Carminha Rosa e Carminha Parda, mãe e filha, em torno de cuja vida ronda o fantasma de um pecado – Carminha Parda é fruto de uma relação de sua mãe com um antigo padre de

⁴⁰ DUNDER, Mauro. *Entrevista com Lúcia Jorge*, cf. Anexo 1

Vilamaninhos e, por isso, ambas são hostilizadas por outros moradores do vilarejo – e a senilidade do casal José Jorge Júnior e Esperança Teresa, que vivem de relembrar os filhos, alguns mortos, outros que foram tentar a vida fora do Algarve – em uma alusão contundente ao êxodo vivido por Portugal em meados da década de 60, quando grande parte da população jovem e economicamente ativa deixou o país, não apenas em busca de oportunidades, mas na tentativa de escapar dos reflexos da guerra colonial⁴¹.

(...)O que fa-

zem as velhaquinhas senta-

das em cadeiras, ausentes

de tudo o que se passa com o

destino das pessoas? Igno-

rantes das mudanças? Oh

arrebendita e arrenego. Em

Lisboa. Gente que já tem lu-

zes por todas as paredes das

casas, a toda a hora do dia e

Tem razão a Jesuína Palha.

Fala esta mulher como nin-

guém.

⁴¹ MAXWELL, Kenneth. Op. Cit.

da noite. Gente que basta
fazer assim com o dedo min-
dinho, para que todos os ins-
trumentos comecem a fazer
o serviço por eles mesmos
como se tivessem braços.

Gente. Gente que já tem sí-
tio próprio onde dar de cor-
po sem ser preciso mostrar
a vergonha a ninguém. Gen-
te que come carne todos os
dias da semana, sendo lom-
bo assado pelo menos ao do-
mingo. Gente, oh, gente.

Gente que já tem tudo o que
nem é possível a gente ima-

*ginar. Pois para imaginar
sempre é preciso ver algu-
ma parte da coisa. Gente
dessa fez o golpe de estado.
Oh lazaradas. Com sabres.
Metralhadoras. E outras ar-
mas, brancas e de fogo. Sem
ninguém no entanto ter
morrido. Ninguém ter
morrido, porque toda essa
armaria, oh gente. Dizem.
(...)*

*Assim o dizem. Tido como
ofensa, e prova de alta humi-
lhação, para que os acusa-
dos se acusem a si mesmos.*

*Sim. Dizes bem. Como pode
o ceguinho de nascença ima-
ginar o sol se nunca viu a
luz do dia. Tem razão Jesuí-
na Palha.*

*E essa gente se quisesse nem
precisava calçar sapatos
para andar. Lá todos os dias
as ruas são limpas de ma-*

E jurem a contrição de suas

vidas. Só vocês, oh Carma.

Não sabem que os coxos pu-

seram de lado as muletas.

Que os pitosgas deitaram

fora os óculos. E os feridos

de cancro têm outra espe-

rança no futuro, que até à

data se lhes afigurava curto

e sombrio. Oh senhores. E

vocês metidos em casa, pa-

ra guardarem o rosado das

carnes. Mas tudo o que es-

tava a dizer e que todos di-

zem ser a verdade. Tudo is-

so. Dizem. É feito ao som da

drugada, para não incomo-

dar os passantes. E as luzes.

Dizem. Ficam acesas toda a

noite, para alumiar as casas.

E isso mesmo durante o

sono. E essa gente ainda

não estava conformada com

o destino. Oh gente.

música, e com cheirinho de

flor. As raparigas da cidade

dizem que estão com a cin-

turinha assim. Da grossura

das minhas duas mãos, to-

cadadas pelos dedos duma e

doutra. De tanto bailharem

nas ruas. E a gente aqui à

espera. À espera que um

lastro dessa maravilha che-

gue à nossa terra. Até agora

lá vão dez dias. À espera. E

vocês aqui, mangando-se

dos outros.(...)⁴²

Aqui é uma tristeza. Vejam.

Mesmo as ruas que as donas

queriam ter limpas, cedo ou

tarde parecem um mar de

porqueira em campo de be-

saranha. Vejam. Vejam em

redor.

⁴²JORGE, Lídia. *O dia dos prodígios*. 7ª ed. Lisboa, Dom Quixote, 1995, pp. 166-169.

Ao desenvolver o discurso da personagem Jesuína Palha, espécie de voz coletiva do vilarejo (o que fortemente se insinua pela presença, ao longo de toda a cena, das palavras que representam o que diz, à boca pequena, o grupo de pessoas que a acompanha), a autora constrói uma série de imagens acerca do evento de abril de 1974 em Lisboa as quais, seja pelo exagero, seja pelo absurdo que estabelecem, podem ser vistas como evidência de que, ao menos para esta parcela da população lusitana, mais importantes do que as implicações sociais, políticas ou econômicas de grande porte que pudessem advir da Revolução seria a força milagrosa que lhes viesse transformar a existência, nesse momento, representada pela notícia da insurreição, capaz de fazer instrumentos de limpeza funcionarem sozinhos, os coxos caminharem, as raparigas dançarem até ao extremo da magreza⁴³.

Dessa forma, a relação dos habitantes do vilarejo com sua própria realidade aproxima-se da atitude épica, no plano do comportamento dessas personagens, à medida que reflete uma postura mistificada e mistificadora, que atribui a um evento a capacidade de transformar vidas de modo radical e definitivo. É como se o destino de todas essas pessoas estivesse nas mãos de um “Fado”, que se manifestasse voluntariamente.

Nesse plano, as expectativas pessoais, os sonhos fantasiosos e individuais – em posicionamento discursivo que se relaciona, via de regra, com a construção da memória – sobrepõem-se à concepção da Revolução como evento histórico, de caráter coletivo, nacional. As primeiras palavras de Jesuína Palha, as imagens que, em primeiro momento, são usadas para designar o “milagre” ocorrido em Lisboa, são

⁴³ Op. Cit.

representações de desejos comezinhos, de mudanças de aspectos da vida cotidiana, possivelmente desejadas pela população mais pobre, cuja vida concentra-se na sobrevivência e cujos desejos giram em torno da possibilidade de uma existência materialmente mais confortável, em que haja eletricidade, em que seja possível estar cercado de instrumentos eletrônicos que realizam funções antes manuais, ter a posse da própria terra (e não a ter seria, em certa medida, ter de humilhar-se socialmente, “mostrar a vergonha”), comer carne todos os dias⁴⁴.

Como consequência dessa visão de mundo – e da maneira como conduzem suas vidas –, os habitantes da aldeia vivem em uma espécie de alheamento diante de questões maiores, como os desmandos da ditadura de Salazar, os horrores da guerra colonial na África ou o atraso sociocultural e econômico do país, especialmente em relação aos outros países europeus. Esse alheamento, que muito tem de resignação, já que é aceito pelos habitantes da aldeia como consequência de sua inferioridade, tem como sintoma mais evidente, no contexto da narração de *O dia dos prodígios*, a interpretação que é dada pela população do povoado à chegada de um caminhão de soldados, vindos, provavelmente, de Lisboa, que vêm anunciar a Revolução dos Cravos e a transformação que ela representaria.

Diante de soldados que apresentam a insurreição de 1974 como um tipo de “panaceia universal” para os males nacionais – o que aponta, de certa forma, uma visão também alienada (ainda na acepção hegeliana do termo) do evento –, os moradores de Vilamaninhos mostram-se desiludidos, pois não obtêm dos soldados o que mais desejavam: explicações acerca de um evento insólito que havia ocorrido no

⁴⁴ Op. Cit.

vilarejo, qual tenha sido o surgimento de um réptil alado – narrado por muitos, visto por ninguém – que veio tirar dos habitantes o sossego de suas vidas.

*(...) Todos tinham a certeza que desde o tempo dos reis nunca mais se vira de igual. Ah maravilha. Então o carro parou em frente do grupo, e fez-se um momento de silêncio tão solene que as pessoas pensaram ir morrer. Mas um soldado. **Particularmente bem feito, tendo sem dúvida nascido numa terra muito diferente.** Começou a falar de cima do carro, agora parado no largo. Dizia coisas. Que tinha feito uma re vo lu ção, e que era preciso animar os espíritos. Porque tudo. Tudo. **E abria os braços do salvador.** Tudo iria ser modificado. Falava tão bem, que todos se encontravam encantados no timbre daquela voz. E nas maneiras másculas, sendo contudo delicadas, como se não sentisse o soldado o peso do corpo.(...) os vilamaninhenses só compreenderam que uma grande coisa eles haviam dito, e maiores ainda teriam a dizer no futuro. (...)*

O soldado que havia falado agradeceu com a mão. Todos os outros tinham um ar solene e marcial, não duvidando ninguém que tais homens venceriam as maiores batalhas. Disse também o soldado formosíssimo, com flores a desfolharem-se nas abotoadeiras. Que era preciso que aquela terra se capacitasse que o tempo da li ber da de tinha chegado. As mulheres menos ociosas, e as moças, que haviam

sido as últimas a descer, mas que mais próximas se encontravam agora do carro de guerra, começaram a sentir que não poderiam **reprimir por mais tempo os sentimentos espontâneos**, e porque o espetáculo era o mais arrebatador das suas vidas, puseram-se a gritar todas as palavras de entusiasmo que sabiam. Disseram vivas. Amigos, amores, irmãos. Seres divinos, libertadores da fome e da inveja. Disseram anjos, coisas formosas, filhos do ventre e visitantes. Excelentíssimos. (...) O soldado falou de novo. Dizendo. Agora. **Agora as in jus ti ças vão ser reparadas. O tesouro público distribuído igualmente por todos. Porque nos move um i de al.** Perfilhado por muita gente. E somos capazes de dar a vida pela teoria. Veja. Os vizinhos aproximaram-se para ver, no entanto, um dos soldados brandiu um objecto comprido, e os naturais, e ficados por Vilamaninhos, viram-se obrigados a recuar uns passos.(...) E o primeiro soldado disse (...). **Que aquela era a hora dos humilhados e oprimidos. E quem são esses? Perguntou Manuel Gertrudes. Quem são esses? E o soldado encheu o peito. Vocês. Vocês. São vocês.**(...). (grifos do pesquisador)⁴⁵.

A leitura do trecho acima apresenta, pelo menos, quatro imagens importantes, não apenas no contexto interno da narrativa, mas, principalmente, para a compreensão das relações metonímicas do romance com a história recente de Portugal. O discurso dos soldados, mesmo que imiscuído ao dos moradores, distancia-se deste pelo teor

⁴⁵ Op. Cit., pp.180-182

político e pela elaboração vocabular; entretanto, aproxima-os a alienação que demonstram em relação ao verdadeiro sentido da Revolução dos Cravos – enquanto os soldados supervalorizam-no, atribuindo-lhe a já mencionada condição de “panaceia universal”, os moradores de Vilamaninhos creem que a insurreição de abril de 1974 tenha acontecido para modificar-lhes a vida cotidiana, em seus eventos mais particulares.

De certa forma, a postura oficial diante da Revolução de Abril, representada pelo discurso dos soldados, aproxima-se daquela que sempre foi a “pedra de toque” do discurso e da prática salazaristas, em relação ao que se compreendeu como nação: um evento, articulado por poucos, assume, à maneira do Sebastianismo, um lugar mítico no imaginário português, como uma solução superior aos desígnios humanos para a condição em que o país se encontrava. Lídia Jorge insinua, portanto, que, paradoxalmente, a Revolução é, em grande medida, a continuidade de um pensamento, de acordo com o qual Portugal é a pátria em que o intangível resolve as questões nacionais.

Nessa mesma linha de pensamento, logo no início do trecho, os moradores de Vilamaninhos declaram não ter havido “maravilha” maior do que a visão do carro dos soldados, “desde o tempo dos reis”. Ao formular essa observação, o narrador de *O dia dos prodígios* estabelece, de maneira bastante clara, os limites da evolução da maneira como Portugal se vê – o “tempo dos reis” ainda é o parâmetro para que o povo português julgue a magnitude de um evento, seja ele a chegada de um caminhão de soldados ou o final de um ciclo ditatorial de meio século. Ainda, ao estabelecer essa

comparação, o narrador exclui da vida portuguesa – ao menos no tocante a acontecimentos transformadores – os sessenta e quatro anos da República, dos quais quarenta e oito foram vividos sob regime militar, trinta e seis deles comandados por António de Oliveira Salazar.

Assim, a chegada dos soldados a Vilamaninhos, no contexto do romance, pode representar a oportunidade para que Portugal retome uma história que foi deixada para trás durante todo o século XX, denotando, com clareza, que o período republicano todo (1910-1974) caracterizou-se pela estagnação em várias esferas, todas envolvidas na construção da cena.

No plano político, o salazarismo (1932-1974), a despeito das relações que estabelece com a imagem de um passado glorioso e do uso que faz dessa imagem, representa um posicionamento alienado no que diz respeito às mudanças pelas quais passa o mundo que cerca Portugal; na economia, a adoção de uma política pós-colonialista, em que o poderio viria da manutenção das colônias africanas, alia-se a um conjunto de medidas de contenção de investimentos, de alta de impostos e de prejuízo dos serviços públicos; e na cultura, as manifestações do pensamento moderno – e do pós-moderno – não encontram eco na população, de forma geral, conquistando e impressionando apenas um pequeno círculo intelectualizado e oposicionista⁴⁶. Dessa maneira, a Revolução dos Cravos aparece, ao menos neste momento, como a chance que Portugal tem de substituir o pensamento autoritário e ditatorial que dominou sua vida sociopolítica no século XX, anulando-o como produtor de transformações significativas para o “ser português”.

⁴⁶ MAXWELL, Kenneth. *Op. Cit.*

Indispensável notar, entretanto, que a observação foi feita, ainda que por meio das palavras do narrador, por personagens que não viveram o tempo dos reis, exceção feita a Manuel Gertrudes, soldado português na I Guerra Mundial (1914-1918), José Jorge Júnior e Esperança Teresa, os anciões da aldeia. Tal situação torna anêmica a constatação manifestada pelas personagens do contato com a realidade concreta, afinal, seu julgamento baseia-se em percepções não necessariamente decorrentes da experiência vivida.

Na sequência, ao descrever o soldado que se dirige aos habitantes de Vilamaninhos, o narrador se refere a ele como particularmente “bem feito, tendo sem dúvida nascido numa terra muito diferente”. Tal descrição aponta para um elemento que constitui uma espécie de “sebastianismo”, na acepção do termo formulada por Boaventura de Sousa Santos. Na leitura feita pelos habitantes de Vilamaninhos, apenas um ser superior, um fator externo – valorizado pela superioridade – poderia transformar sua vida. Da mesma maneira como Portugal aguardou a chegada de Dom Sebastião, regressado não da viagem a Alcácer-Quibir, mas do século XVI, em que o país ainda experimentava o (a esta altura, já relativo) sucesso da era das navegações, trazendo consigo o desenvolvimento e a grandeza a que, de acordo com este olhar, o povo português faria jus, alguém que viesse anunciar transformações no modo de vida só poderia sair de um cenário diferente, mais elevado do que aquele em que já se vive – em última instância, Portugal. Assim, na visão do vilamaninhense, se alguém é “bem feito”, bonito, com ares de superioridade, não será português, por certo, e só por isso trará notícias de mudanças.

Além disso, o soldado, a certa altura da cena, abre seus “braços do salvador”, em uma alusão à imagem Católica do Cristo, o Salvador por excelência em uma cultura como a lusitana – estruturada em torno da mitologia e da filosofia Católicas. O uso dessa imagem reforça a ideia de que o Salvador, o que traz a notícia da mudança, do início de um novo tempo, é dono de uma aura divina, sobre-humana, mais importante do que qualquer humano que se conheça.

Ao construir essa situação, Lídia Jorge opta por desvendar, diante dos olhos do leitor, um aspecto da vida portuguesa que não corresponde a um contexto épico, apesar de as personagens ainda pautarem suas ações pela crença de que todos os fenômenos têm origem nos desígnios divinos. Assim, em *O dia dos prodígios*, um dos aspectos da antiépica está na própria construção da narrativa, que descortina o atraso econômico e intelectual em que se encontra Portugal, especialmente a região do Algarve, por meio da construção de heróis que não se enquadram no perfil de portadores das qualidades morais mais elevadas, como se espera de um herói épico. Além de fazer referências à história recente do país, a autora reveste de romanesco sua escrita, colocando em xeque não apenas a tradição literária portuguesa, de caráter épico, mas, muito mais do que isso, o pensar Portugal por um olhar épico, que atribui ao outro, a um elemento externo e supremo, o governo de seu destino.

Outro elemento do trecho que estabelece relações com a história, bem como com o projeto ideológico de Lídia Jorge – discutir, por meio da literatura, a relação de Portugal consigo mesmo, com sua identidade –, está na alusão que se faz ao

socialismo, expressão filosófico-política que se restabelece em Portugal após 1974, chegando, inclusive, ao governo da República ao longo daquela mesma década.

Uma das transformações que o soldado anuncia ao povo da aldeia é a correção de todas as injustiças, “o tesouro público distribuído igualmente por todos”. A ideia de um tesouro de posse coletiva, que fosse entregue a todos, de maneira absolutamente igualitária, remete a uma imagem, em grande medida, inocente a respeito do socialismo. Essa imagem, calcada no estereótipo da divisão literal da riqueza entre os cidadãos de um país, ao ser veiculada por um soldado, sugere que se estabeleça, no pensamento da camada mais humilde da população portuguesa, uma relação entre o futuro governo do país e a imagem idealizada do que seria o socialismo, como se, para aquelas pessoas, a única transformação possível fosse repartir a riqueza, teoricamente acumulada pelos anos de governo de Salazar, cuja imagem está ligada a uma ideia de austeridade nos gastos e, por isso, de acúmulo de grande fortuna.

Vale notar, a partir dessas considerações, que o narrador de *O dia dos prodígios* estabelece, diante de seu leitor, uma imagem do povo português que antagoniza com a imagem que, geralmente, se tem a respeito da insurreição de abril de 1974. Diferentemente do que se espera, a reação do povo de Vilamaninhos evidencia o fato de que, ao menos para eles, a mudança de regime político não representa transformação, menos ainda resolução de seus problemas mais significativos – ainda que essas questões sejam extremamente mezinhas e, em sua quase totalidade, apenas ligadas à sobrevivência no vilarejo. Disso se podem depreender duas ideias centrais: a Revolução dos Cravos não atingiu a todos os portugueses da mesma forma,

bem como não foi – e, certamente, nenhuma mudança desse porte será – a solução de todos os problemas, de todas as ordens, que Portugal acumula desde sempre, já que, acima de todos esses, a grande questão que ainda paira sobre o país, e que o final do regime de Salazar torna ainda mais evidente, é mais profunda e mais essencial: o povo português ainda deve a si mesmo a descoberta e o conhecimento acerca de sua própria identidade. Ser o povo escolhido por Deus para erguer o Quinto Império, o povo desbravador dos mares, ou aquele que vive, mais de uma vez em sua história, momentos de perda da soberania nacional são apenas facetas de uma identidade ainda em descoberta.

Entretanto, Vilamaninhos – e, por extensão, o povo que representa metonimicamente – não dá conta de perceber a realidade que o cerca, tampouco tem consciência de seu próprio papel na construção, ou na transformação, da realidade a seu redor. Em grande medida, isso aparece com nitidez ao final do trecho destacado, quando Manuel Gertrudes, dando voz a uma dúvida que pode ser de todos os seus conterrâneos, pergunta quem são os “miseráveis e humilhados”. A resposta do soldado, “Vocês. Vocês. São vocês”, não deixa dúvida: a população representada por aquele vilarejo sequer reconhece sua condição e, conseqüentemente, não percebe a necessidade de construir – mais do que receber – a mudança de que precisam para alterá-la diante de si e do mundo.

Ainda com relação ao antiépico na obra de Lídia Jorge, merece também destaque, mais uma vez, Carminha Parda, filha de Carminha Rosa. Por ser a personagem central da narrativa – além da própria aldeia, representação metonímica

de Portugal – Carminha, bem como sua mãe, encarna, no contexto de *O dia dos prodígios*, o papel da heroína, sujeita a todo tipo de desafio cotidiano – o mais evidente, a animosidade com que é tratada por outros habitantes de Vilamaninhos.

Apesar do já mencionado caráter judicativo da visão que se tem, em Vilamaninhos, da personagem – ou, antes, exatamente por isso –, reside em Carminha Parda um aspecto heroico, no sentido tradicional do termo, que é o do enfrentamento dos desafios econômicos, sociais e, principalmente, morais, na sua busca pela realização de um sonho amoroso, o qual, por fim, realiza-se não com a figura prenunciada de um soldado do Exército português, mas com Macário, o lunático trovador da aldeia, outro marginalizado em uma aldeia, como um todo, marginalizada.

Pode-se notar, portanto, que *O dia dos prodígios*, ao construir uma de suas representações de herói – entenda-se, aqui, herói como a personagem que sintetiza em si as características morais de um povo –, o faz pela atribuição a essa personagem de traços de caráter que não correspondem à integridade ética e de valores que subjazem no herói tradicional da literatura ligada à tradição épica. Diferentemente, por exemplo, dos heróis românticos de influência medieval, Carminha não busca a regeneração de caráter ou a integralidade da constituição ética de seu ser. Ao contrário, dentro da formação moral que lhe é atribuída pela narrativa, ela tenta sobrepujar as dificuldades e manter-se ligada à vida – uma vida, por sinal, bem distante dos contornos sobre-humanos, quase divinos, que tem um herói de uma narrativa tradicional.

Outra personagem de *O dia dos prodígios* que ajuda a narrativa a afirmar sua vocação antiépica é o Sargento Marinho, militar aposentado após as lutas na África portuguesa, cujo nome, inclusive, remete à herança das conquistas marítimas. O retrato que se faria de um herói – agora, no sentido de participante das lutas e batalhas em que se envolve uma nação – não inclui, via de regra, confissões de violência, espancamentos, assassinatos brutais, como os que o narrador da obra – e a própria personagem – revelam ao leitor. Dessa forma, mesmo ao resgatar a figura do militar que se envolve em lutas pelos interesses de toda a pátria, Lídia Jorge o faz de maneira que o caráter heroico – que se espera, normalmente, de uma personagem como essa – não corresponda à descrição feita.

A partir de todas essas considerações, é possível, então, afirmar que se apresente, com a publicação de *O dia dos prodígios*, o embrião de um projeto estético alinhado tanto com a necessidade de revisitar criticamente a formação e o desenvolvimento da identidade portuguesa e da autoimagem do povo lusitano, quanto com as tendências narrativas contemporâneas, pautadas pela fragmentação das personalidades - de narradores e personagens - e por uma constituição textual que reflita essa desconstrução ética e estética da personagem de ficção. Tal projeto estético-ideológico está, por excelência, ligado à perspectiva antiépica pela qual a literatura portuguesa vem caminhando, a rigor, desde o conjunto de procedimentos literário-ideológicos estabelecido por Fernando Pessoa e a geração de *Orpheu*.

A formulação de um projeto estético que tenha permeado o percurso inicial da obra de Lídia Jorge vem ao encontro da percepção, norteadada pelo pensamento de

Boaventura de Sousa Santos, em *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (2002), e explicitada por Maria Manuela Cabral:

*a sociedade portuguesa é uma sociedade semiperiférica. A especificidade e complexidade das suas condições económicas, sociais, políticas e culturais criam uma dupla exigência: (1) na formulação de alguns dos objectivos de desenvolvimento deve proceder como se o projecto da modernidade não estivesse ainda cumprido ou não tivesse sequer sido posto em causa*⁴⁷.

*[a abertura plena de Portugal para a modernidade, fruto da Revolução de abril de 1974] tornou mais agudas as responsabilidades do escritor e dos intelectuais em geral, na busca do cumprimento sócio-político do projecto de democratização e emancipação moderna*⁴⁸.

A constituição narrativa de *O dia dos prodígios* não apenas corrobora a reflexão de Cabral, como também, a fim de cumprir as "responsabilidades do escritor", lança um olhar minucioso para a dinâmica interna da sociedade portuguesa, procurando, nesse "metaolhar", características do semiperiférico de que fala Santos não mais apenas na relação entre Portugal e os outros países europeus, mas entre dois - ou mais - "Portugais": o urbano, da Revolução e da necessidade de mudança, caracterizado por Lisboa - que, de fato, aparece na narrativa por oposição ao ambiente construído - e sua

⁴⁷ SANTOS, Boaventura de. *Op. Cit.*, p.84

⁴⁸ CABRAL, Maria Manuela A. Lacerda. *Op. Cit.*, pp 265-287

movimentação sociopolítica e econômica, e o rural, medievalizado, semiperiférico em seu próprio contexto nacional, representado por Vilamaninhos, a aldeia algarvia criada por Lúcia Jorge.

Nesse sentido, a constituição espacial e temporal da obra cumpre papel crucial, uma vez que, mais do que dar forma ao ambiente em que a trama se desenvolve, tanto traduz a marca do tempo histórico na narrativa, quanto guarda as marcas da dinâmica da passagem do tempo interno do romance. Por meio das descrições do espaço, a narração caracteriza uma aldeia que não se desenvolve, que pouco - ou nada - se transforma e que, em última instância, guarda traços ideológicos medievalizados, como se ali o passar do tempo fosse diferente do restante do mundo.

Assim, dentro do projeto estético de Lúcia Jorge, o procedimento cronotópico⁴⁹ é uma das ferramentas pelas quais a autora não apenas caracteriza Portugal como um país medievalizado e alienado de si e de sua realidade, mas, como procedimento ideológico, dá voz à parcela da população que quase nunca aparece nos registros históricos oficiais, construindo, assim, uma escrita polifônica e dialógica, no sentido bakhtiniano. Isso ocorre na medida em que outra voz, que não a da História oficial, surge e com ela dialoga, a fim de contestá-la e, assim, complementar a visão que se pode constituir acerca de um dos eventos mais importantes da história recente de Portugal, de como a insurreição de abril de 1974 interferiu na vida da população lusitana e da medida em que a autoimagem de Portugal aproxima-se da visão épica de história nacional, ou dela se distancia.

⁴⁹ DUNDER, Mauro. *Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em O dia dos prodígios, de Lúcia Jorge*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

Encontram-se, pois, na narrativa de *O dia dos prodígios*, elementos que remetem, diretamente, aos complexos formulados por Miguel Real como componentes fundamentais da identidade portuguesa: ao mesmo tempo em que esperam uma intervenção externa, superior (em uma manifestação ligada ao *complexo Viriatino*), não a compreendem, julgam-se inferiores diante de seus supostos salvadores – descritos por alguns moradores como “anjos” e “certamente nascidos em outras terras” (*complexo Pombalino*) e convencem-se de que se bastam para explicar sua própria existência, já que os de fora não os puderam compreender (em um tipo de atitude relacionada ao *complexo Vieirino*).

Tais circunstâncias podem ser vistas, em grande medida, como reflexos dos traumas descritos por Eduardo Lourenço, uma vez que mostram consequências da postura de um povo cujos conceitos de vida cotidiana jazem em uma concepção de existência, de acordo com a qual acontecimentos inexplicáveis rondam o dia-a-dia das pessoas (trauma original), desaguando em um misto de complexos de superioridade e inferioridade latentes (segundo trauma, o da submissão ao destino e a agentes externos) e em uma distância cada vez maior da vida europeia moderna (trauma do *ultimatum*), da qual – ainda que não necessariamente por recusa – sequer reconhecem a existência.

É, no entanto, o *complexo canibalista* que se mostra com maior clareza na vida comezinha de Vilamaninhos: ainda que travestida de uma aura de solidariedade – pretensamente atribuível ao compartilhamento de uma condição de existência pobre e sem grandes perspectivas de transformação –, impera entre os habitantes da aldeota

um dever de vigilância constante, do qual fazem parte as inúmeras reuniões na taberna de Matilde, em que se discutem não apenas os eventos cotidianos, mas o comportamento das pessoas, por meio de uma postura judicativa: decisões e ações individuais passam a ser, involuntariamente, questões discutidas e administradas por todos.

É exemplo disso a já exposta conduta de Jesuína Palha, cujas palavras são altamente consideradas pelos outros moradores e trazem à baila, sempre, uma visão quase paternalista a respeito do que narra. É ela quem, via de regra, insufla a população do povoado a agir, seja na busca do réptil alado que, alegadamente, foi atingido mortalmente por ela, seja na marginalização de Carminha Rosa e Carminha Parda, a quem Jesuína imputa a culpa por todos os eventos – pretensamente – inexplicáveis que assombram Vilamaninhos.

De certa forma, então, pode-se afirmar que Jesuína Palha constitua, em *O dia dos prodígios*, a voz em torno das quais as outras vozes do discurso polifônico orbitarão, uma vez que é uma espécie de síntese, à qual se dá sonoridade, das principais preocupações e reflexões realizadas pelos habitantes do povoado. Assim, institui-se, no romance de estreia de Lídia Jorge, um procedimento discursivo que se estenderá pelos romances subsequentes, a fim de, mais do que relatar um momento, trazer à baila a questão da relatividade de um discurso, seja por suscitar uma descrição que vá de encontro a aspectos de uma história oficial – como em *O dia dos prodígios* –, seja por questionar explicitamente a validade de uma narrativa que seja pretensão de registro de uma “verdade”, como se verá, adiante, em *A costa dos murmúrios*.

Tal proposta se consubstancia não apenas na obra inicial de sua carreira, mas, ao longo da década de 80, na medida em que os romances publicados na sequência de *O dia dos prodígios* carregam, por meio de mecanismos distintos, a “missão” de deslindar Portugal diante de si mesmo. Dessa forma, propõe-se, neste trabalho, que o chamado “percurso inicial” da obra de Lídia Jorge esteja delimitado entre 1980 – ano de sua estreia – e 1988, ano em que é publicado o romance *A costa dos murmúrios*, e inclua, consequentemente, os romances *O cais das merendas* (1982) e *Notícia da cidade silvestre* (1984). É nesse intervalo que surgem e se consolidam como prática as diretrizes que nortearão, por exemplo, *O vale da paixão* (1998), já pertencente ao que aqui se denominará a terceira fase da obra da ficcionista, e que será objeto de análise deste trabalho.

Na esteira desse pensamento, ainda que se mudem as feições das questões abordadas, *O cais das merendas* (1982) apresenta em seu cerne uma constituição e uma discussão similares à do primeiro romance, no que diz respeito não apenas ao ambiente – uma povoação algarvia, a Redonda, em que imperam a dificuldade econômica e uma impossibilidade de interação com outras realidades – mais reconhecidamente às da Europa, em um momento no qual se conformava uma nova feição do Mercado Comum Europeu –, mas principalmente no tocante aos valores que regulam a convivência na aldeia e a visão de mundo de seus habitantes.

A trama do romance gira em torno de uma comunidade pobre, a Redonda, no litoral português, mais uma vez na região do Algarve, cuja humilde configuração denota afastamento da realidade citadina vivida, por exemplo, em Lisboa. Para alguns dos

habitantes da aldeia, a existência passa a ter novo sentido a partir da construção do hotel, no qual passarão a trabalhar Sebastião Guerreiro, um dos protagonistas da obra, sua filha Rosária, além de outras pessoas do vilarejo. Assim, instituem-se, por meio do movimento econômico representado pela abertura do Alguergue, duas realidades que se confrontam e que, em grande medida, podem ser vistas como o processo pelo qual passa Portugal no início da década de 1980.

Em dez capítulos, cada um estruturado em torno de uma *party* – palavra que os aldeões passam a usar para designar encontros festivos, as antes tão portuguesas “merendas” –, a narrativa de Lúcia Jorge relata o processo de mudança pelo qual passam as personagens, não só no tocante a sua vida socioeconômica, mas, principalmente, no que diz respeito às transformações identitárias vividas coletiva e individualmente pelos habitantes da Redonda, configurando o que se pode chamar de desenraizamento cultural.⁵⁰

Percebe-se, desde o primeiro capítulo, uma notável interferência de culturas estrangeiras, que as personagens incorporam a seu cotidiano, em uma tentativa de deixar no passado a realidade vivida até então. Enquanto as “merendas” estariam associadas a um tempo de penúria e trabalho rural árduo, o uso do estrangeirismo “parties” pode representar a tentativa de apagamento da memória de uma tradição rural arcaica, medievalizada, que vem a ser substituída por uma situação pretensamente mais confortável para as personagens – a de trabalhadores do turismo, no hotel inaugurado na fictícia Praia das Devícias.

⁵⁰ BULGER, Laura Fernanda. “O *cais das merendas*, de Lúcia Jorge: uma identidade cultural perdida?”. In *Revista Colóquio*. Número 82. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1984, p. 51

Sebastião Guerreiro, o “Sebastião Cagaça”, – personagem central da trama, cujo nome, visivelmente, alude de maneira irônica ao maior dos mitos portugueses – exerce sobre todos uma espécie de poder superior, como se fosse a figura portuguesa responsável por trazê-los a um mundo novo, completamente de acordo com o que, em certa medida, as personagens creem merecer para suas vidas.

Eis aí uma representação dos *complexos Viriatino e Vieirino*, conforme definidos por Real, uma vez que, *movidos* por ele, o herói, o que primeiro se dispôs a resgatá-los de sua inércia, os habitantes da Redonda enxergam na construção do Hotel Alguergue, na fictícia Praia das Devícias (topônimo que sugere um lugar de “delícias” e, ao mesmo tempo, “servícias”, em um amálgama que pode ajudar a deslindar, diante do leitor, uma ponta da realidade vivida por aquelas personagens, ainda que alienadas de sua condição), uma alentada probabilidade de transformação de suas misérias pessoais, do alcance da abundância e da riqueza, o que transforma o Alguergue em uma espécie de “terra prometida”, a que só os mais fortes, guiados por um Sebastião, conseguiriam aceder.

Além de representar a possibilidade de emprego, podendo, então, resolver a questão da miséria socioeconômica, o surgimento do hotel descortina aos olhos das personagens uma pretensa chance de ascensão a um mundo superior – por contraste, qualquer outro país da Europa –, de pessoas cultas e educadas, todas, notoriamente, não-portuguesas, em um processo de anulação de qualquer traço de identidade nacional em benefício de uma apenas vislumbrada associação a um mundo de riqueza e luxo.

Dessa forma, pode-se perceber mais uma manifestação do que seria o *complexo Pombalino*, apontado por Miguel Real, uma vez que a inferioridade do ser português, para as personagens de *O cais das merendas*, só seria reversível com a aproximação, ainda que forçada, entre elas e representantes, por assim dizer, legítimos da cultura europeia, aqueles que estariam acima e além dos portugueses, não apenas no que diz respeito ao poder econômico (talvez fosse mais adequado falar em “poder de consumo”), mas também no tocante a seus hábitos, considerados mais elegantes, superiores. É preciso que Portugal se transforme em Europa, para que os indivíduos, de acordo com o que acreditam, encontrem uma felicidade plena – ainda que, a rigor, ela nunca se lhes mostre e, por isso, não ultrapasse os limites do imaginário das personagens.

Na esteira dessa questão central do romance – bem como em *O dia dos prodígios* –, o alheamento das pessoas em relação a seu lugar no mundo, ou, em outras palavras, a noção de que seria possível, em nome de um pretenso progresso, anular o “ser português”, firma compromisso para esquecer-se de toda a herança cultural e histórica da nação – para o bem e para o mal – e fazer isso voluntariamente. Personagens como Zulmira Santos, a criada do Alguergue que se responsabiliza por organizar as *parties*, podem ser vistas como representação máxima desse movimento de apagamento dos traços típicos da lusitanidade como maneira de inserção em uma nova realidade continental, não apenas sob o aspecto econômico, mas, especialmente, no tocante à cultura de Portugal, vista pelos habitantes como, ao mesmo tempo, sinônimo e razão para o atraso em que suas vidas se viam mergulhadas.

Chama à atenção, na trama de *O cais das merendas*, o conflito que se instaura entre a tentativa de negar o passado – e toda a cultura que traz em seu bojo – e a inevitabilidade de sua ação sobre o comportamento das personagens. Como consequência, surgem representações fantasiosas – e evidentemente artificiais – do que seria uma versão diferente da vida portuguesa, caso fosse possível transformá-la em algo mais “internacional”. Assim como os habitantes de Vilamaninhos depositam toda possibilidade de transformação em um ente abstrato – mas, certamente, externo ao vilarejo –, os moradores da Redonda veem na chegada dos turistas, em suas maneiras pretensamente mais polidas, em uma vida de prazeres (afinal, as pessoas ali estão em seus momentos de descanso, usufruindo do trabalho dos portugueses), um projeto de vida a se realizar, uma busca a se empreender, ou, mais do que isso, um espelho incômodo da possibilidade não realizada e do passado de miséria e trabalho árduo.

É importante ressaltar, todavia, que, enquanto as personagens de *O dia dos prodígios* encontram-se mergulhadas em um passado que lhes impede qualquer alteração no ponto de vista pelo qual veem o mundo – e essa alienação vem eivada de nostalgia, pessimismo e certa amargura –, em *O cais das merendas* veem-se personagens que se alienam por meio de uma euforia, uma postura festiva e supostamente melhor do que qualquer realidade lhes possa oferecer, de modo que qualquer esforço que se faça tem como objetivo livrar-se de qualquer marca de sofrimento e pobreza que, para elas, estaria ligada ao ser português, por excelência.

Na esteira das reflexões propostas em *O dia dos prodígios* e dentro do projeto estético ensejado por seu primeiro romance, a autora dá vida a um grupo de personagens cujo empenho está em apagar as marcas de um passado sofrido e pobre, o qual, pela simples menção de haver existido, já se revela indelével, e se o torna ainda mais pela interferência que realiza na construção da "nova realidade", pretendida pelas personagens.

Nas palavras de Eduardo Lourenço, em prefácio à obra, o romance foi escrito no momento em que Portugal “abandonava as últimas ilusões épicas”. Tomando por base o ano de publicação, o filósofo português refere-se à vida portuguesa oito anos após a Revolução dos Cravos, o que pode sinalizar a incômoda transformação pela qual a identidade portuguesa passará pelos anos seguintes, e que permeia a produção em prosa da literatura lusitana – sobremaneira, a de Lídia Jorge.

Tutkian (1999) diz, a respeito de *O cais das merendas*:

O cais das merendas, por sua vez, traz em seu substrato a idéia anterior de condição de marginalidade de Portugal em relação à Europa e à própria América. Aí, permanecendo fiel ao seu projeto literário de busca da identidade cultural portuguesa, Lídia Jorge apresenta uma história centrada entre o real e o irreal na experiência de um povo sem memória e sem identidade próprias.

Seu herói é um Sebastião Guerreiro, numa alusão irônica e melancólica ao outro Sebastião, o do mito do sebastianismo, o salvador que

*trará a Portugal o Quinto Império e a nova idade de ouro da humanidade. É a crítica ao processo de aculturação sofrido por um Portugal peninsular e periférico, marginal, na condição de nação abandonada por uma Europa madrasta.*⁵¹

Da mesma maneira que em *O dia dos prodígios*, Lídia Jorge institui um ambiente cuja configuração espacial guarda mais do que as características de um mero cenário. O Hotel Alguergue, da irreal Praia das Devícias, além de referência geográfica para a trama, guarda, na sua irrealidade ficcional, o sonho lusitano de erguer, em suas terras, uma nova civilização, rica, povoada por europeus endinheirados e vindos de outras culturas, de outros países.

*Acordava-se, e as manhãs, mesmo quando encobertas pelo outono que já fazia, sempre traziam ideias amenas e não admirava. O Alguergue era **uma grande máquina de engenharia e arquitectura e encaixava na gente, a gente nela**, todos de alma estendida à beira da Praia das Devícias. **Bastava cada um deitar para trás das costas as lembranças do tempo dos desejos, e pôr-se no seu rosto a entreter as horas, para sentirmos como a vida corria de manso. Por isso as portas do coffee-shop e do milk-bar** abriam à hora aprazada com a placidez e diligência de quem fosse atender os pedidos de please, do. Era assim que pelas onze horas, muito refeito do sono, **Rui Seladinha aparecia enfeitado de laço***

⁵¹TUTKIAN, Jane Fraga. "Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis". *Revista Via Atlântica*, número 2. UFRGS, 1999, pp. 90-97.

de seda, dragona na manga, disposto a desferir as alavancas da máquina gaggia, em rotina. How many? (grifos do pesquisador)⁵²

Com efeito, as referências a uma nova situação, criada em torno da construção do hotel, são, assim como o próprio Alguergue, uma “máquina de engenharia e arquitectura”, algo que só faz sentido sob uma ótica apegada à construção *per si*, alguma coisa pensada, calculada, que se tenha prestado a modificar o que era, por oposição, “natural”, aquilo que se devia “deitar para trás”. Da mesma maneira, o uso de termos como “coffee-shop” e “milk-bar”, ainda que se possa interpretar como indícios prematuros da globalização de que se fala hoje, aumenta a sensação de artificialidade que a descrição feita atribui ao ato de viver em torno dele, bem como a descrição que se faz das roupas de Rui Seladinha – o qual, a despeito do nome lusitaníssimo, fala inglês com os hóspedes e se veste de maneira extremamente elaborada, em formalidade que o alinha mais aos ingleses, turistas, do que aos portugueses.

Pode-se, assim, depreender que *O cais das merendas* segue o procedimento estético-ideológico estipulado em *O dia dos prodígios*, à medida que o incômodo gerado nas personagens com sua condição tem sua possível solução em um fator externo, algo forçadamente incorporado ao cotidiano da aldeia:

A décima nona foi anunciada não como merenda, coisa que lembraria figos, mas já como party, ajuntamento que falava festas, doces gestos, meus amigos. Esse foi o verdadeiro momento. E para tanto não é

⁵² JORGE, Lúcia. *O cais das merendas*. 6ª edição. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p. 39

*preciso deitar o olho para trás, e acontecido, como a espelho retrovisor de carro e dizer. Foi assim.*⁵³

Entretanto, há de se ressaltar que, enquanto em *O dia dos prodígios* o incômodo com a condição leva as personagens a fecharem-se em sua própria realidade – ou na concepção de realidade que enxergam –, esperando apenas a intercessão de um elemento externo de poderes quase divinos, seja esse elemento o soldado que vem namorar Carminha, ou o caminhão de soldados que anuncia a Revolução, mas que é confundido por Jesuína Palha com anjos, em *O cais das merendas* a entrada desse elemento externo se dá pela própria atitude dos moradores que, ao adotarem não apenas vocabulário, mas todo um conjunto de ideais e procedimentos estrangeiros, buscam fechar-se para a realidade, para o pensamento português, para as tradições de sua cultura e, principalmente, para um comportamento que denota, em comparação com outras culturas, inferioridade, atraso, apego ao passado.

Sob esse aspecto, é preciso, ainda, perceber que, apesar de o projeto estético-ideológico de Lídia Jorge propor, tomando por base o texto de *O dia dos prodígios*, que se discuta Portugal diante de si mesmo – ou, como já se disse, os “Portugais” em contraste –, em *O cais das merendas*, o elemento externo que se constitui como contraponto à realidade dos habitantes daquele Portugal – o da Redonda – é a interferência do estereótipo da superioridade dos outros países europeus – especialmente a Inglaterra, de longas e relevantes relações políticas e econômicas com Portugal. Tal discussão traz à baila a inferioridade portuguesa em relação a outras economias da própria Europa, bem como a imaturidade política que caracteriza o país

⁵³ Op. Cit., p. 11

quando da escritura do romance, quase dez anos após a Revolução dos Cravos. Por isso, faz-se mister refletir acerca do olhar lusitano para a realidade europeia que o cerca. Em *O cais das merendas*, a relação do país com a cultura de seus vizinhos aparece representada pela adoção artificial de um comportamento pretensamente mais elevado, inspirado, desde o primeiro capítulo, no estereótipo do que seria o pensamento inglês – moderado, contido, baseado em movimentos, palavras e atitudes delicados e leves.

Levando-se em conta a história das relações de Portugal com a Europa, especialmente com a própria Inglaterra, o padrão de imitação de tendências e comportamentos, na tentativa de se espelhar em um país pretensamente superior, tem raízes que antecedem o período salazarista e remonta, minimamente, aos primórdios do século XIX, quando, devido às invasões napoleônicas, intensifica-se a aproximação entre as coroas portuguesa e inglesa, atendendo a interesses bilaterais – a Inglaterra tinha em Portugal um parceiro comercial que, por conta do grande potencial econômico da colônia mantida na América, oferecia interessantes possibilidades de lucro; Portugal tinha, em tese, na Inglaterra, um aliado forte o suficiente para defender o território luso de Napoleão Bonaparte e seus exércitos.

Dessa forma, em *O cais das merendas*, o comportamento submisso de Zulmirinha Santos e Catrinita Mendes, que enxergam nos “modos” ingleses uma aura de superioridade, é reflexo de uma espécie de “complexo de inferioridade”, historicamente vivido por Portugal em relação não apenas à Inglaterra, mas, também, por exemplo, à própria França, espelho ideal lusitano antes e depois da aliança com a

Inglaterra, no século XIX. A autora, portanto, dá vazão a uma crítica a qual, mais do que retratar de maneira pungente o estado de ânimo cívico português naquele momento, ao menos nas aldeias do interior, resgata questões históricas, sociais e políticas que, em grande medida, podem ser associadas ao *status* lusitano diante de si mesmo, da Europa e do resto do mundo.

Interessante é notar, ainda, que, mesmo por meio de personagens que pensam e agem de maneira antagônica, as narrativas iniciais de Lídia Jorge coincidem no que tange à relação das populações das pequenas aldeias com o “ser português”. Enquanto os habitantes de Vilamaninhos refratam qualquer possibilidade de mudança que os tire da medievalidade – anacrônica até mesmo para Portugal, cujo tradicionalismo é patente – e, para isso, fecham-se, os da Redonda alienam-se de sua condição lusitana por meio da adoção de trejeitos ligados a uma cultura considerada mais “desenvolvida”, ainda que essa adoção seja artificial e não encubra a tradição do pensamento português que perpassa suas palavras e ações, de modo que não se alcance o desejado “desenvolvimento”, e tampouco se defina uma nova cultura portuguesa. Em outras palavras, mudam os procedimentos, opõem-se as perspectivas, mas a finalidade é a mesma: rejeitar a crise de identidade pela qual passa Portugal, tanto imediatamente antes, quanto imediatamente depois de abril de 1974.

Na esteira desse pensamento, é notável ainda a presença, em ambas as obras, de um fenômeno associado à esfera do inexplicável, do intangível, que se revela incompreensível aos olhos e à lógica tradicionais, mas altamente significativo para

deslindar a visão que o povo português – ao menos as parcelas desse povo que estão representadas nos romances – tem a respeito de si mesmo e de seu destino.

Em *O dia dos prodígios*, concorrem para construir essa presença o surgimento do réptil alado (um dos prodígios de que trata o título) e a espécie de clarividência de Branca Volante, uma das figuras femininas mais marcantes da obra. Ambos os fenômenos fazem parte do repertório de que os habitantes do povoado lançam mão para tentar compreender a vida que os cerca, sinalizando a existência de uma mentalidade ainda ligada aos conceitos místicos herdados de uma distante Idade Média, dentro de um ambiente rural e representativo do atraso cultural, intelectual e social em que se encontra boa parte do país.

Já em *O cais das merendas*, a personagem que incorpora à narrativa o elemento sobrenatural é Valentina Palas, cuja obesidade e condição física se devem a uma relação com os alimentos descrita de maneira humanizada. Valentina tem a capacidade de “conversar” com os alimentos, de ouvi-los e falar com eles, de se deixar convencer a consumi-los, como se fossem eles seu comandante, seu manipulador, e não o contrário.

(...) Resiste, resiste. Valentina. Me dizia eu. Pensando no que me contou e me mostrou o Folhas. (...) Vou dormir. Mas não haveria de ser assim tão simples. Contava. Que já no meio do sono tinha começado a sentir-se apanhada pelo nariz como se as duas argolinhas de ouro que trazia nas orelhas estivessem presas das narinas e por aí mesmo a puxassem duas cordas de cheiro, muita força, muita força e ela a ir.

Contava. E agora, Sebastianito, pela calada, nem tinha sido preciso acender a luz. O desmazelado do Leonardo havia deixado a travessa em cima de um balcãozinho, e luzia o rabo do assado como se estivesse a arder uma lâmpada vigia por cima. Sebastianito. Dizia Valentina Palas pondo a vista na herbagem verde que ondulava sob a mão do vento. (...) Mas o peixe era o peixe e chamava-me com a voz dos temperos e das batatas. Até que eu disse, Sebastianito, toda encharcada em suor. É assim que desejas? É. Me disse a espinha a mostrar-se no meio da travessa. É. Abaixei-me por cima da bancada e foi em três tragos. Porque eu resistir resisto. Mas não sei a quem fazer a vontade. Se a mim, Valentina, se ao querer dos mantimentos. Também tenho pena de não lhes obedecer, meus amigos. Ai de mim.(...)⁵⁴

A declaração de Valentina Palas transporta para o universo fantasioso a discussão de questões da realidade instituída pela narrativa. A personagem – obesa – atribui a responsabilidade de seu estado a uma propriedade dos alimentos, que, de acordo com seu relato, comunicam-se com ela. Dessa forma, nos dois primeiros romances de sua carreira, Lídia Jorge constrói, por meio da constituição do espaço e das personagens que nele habitam, as redes de pensamento que caracterizam, mais do que os componentes da trama, um retrato de uma parcela significativa da população portuguesa, bem como o que, de acordo com o ponto de vista da escritora, são os traços caracterizadores de seu pensamento e de seu comportamento.

⁵⁴ Op. Cit., pp. 134-135

Logo, em seus dois primeiros romances, Lídia Jorge lança mão da criação de espaços que, por um lado, guardam marcas do pensamento da época em que se passam as narrativas e, por outro, traduzem, no âmbito da evolução do enredo, os polos ideológicos que se opõem, criando, em cada um dos romances, o contraste necessário ao estabelecimento da discussão acerca da identidade lusitana contemporânea. Enquanto *O dia dos prodígios* estabelece a ladeira empedrada em que moram as personagens principais como o espaço que sintetiza o atraso em que se encontram Vilamaninhos e seus habitantes, em confronto com a estrada pela qual chegam os elementos externos, transformadores em diversos níveis da vida na aldeia (é por ela que vem o namorado de Carminha, bem como o caminhão com os soldados da Revolução dos Cravos), *O cais das merendas* opõe o povoado da Redonda e o Hotel Alguergue; o primeiro representa o resquício de realidade de que os moradores tentam se esquecer, uma vez que, originalmente, é o lugar da pobreza e da história de miséria e trabalho duro das personagens, ao passo que o segundo é a perspectiva de uma transformação milagrosa, que possa guindar os habitantes a uma realidade diferente.

No segundo caso, certa ironia reside, exatamente, na condição em que os moradores da Redonda passam a fazer parte da rotina do Alguergue: são funcionários, explorados, sub-remunerados, mas que veem, no simples fato de estarem vinculados a um lugar habitado por turistas, a chance de passarem a fazer parte dessa “nova realidade”, muito distante da tradição lusitana e visivelmente inspirada na visão elevada que se teria, em Portugal, dos outros países europeus.

Nesse sentido, é fundamental a participação de Zulmira Santos, criada do Alguergue, moradora da Redonda que se responsabiliza pela organização das *parties*. Ao longo do romance, Zulmirinha é caracterizada como a pessoa que mais zela pelo “preceito”, palavra que, no contexto da obra, designa o apego às tradições importadas, consideradas mais elevadas. É ela quem, na maior parte das vezes, cobra de seus pares atitudes vistas como “civilizadas”: quer que as pessoas falem baixo, comam com parcimônia, bebam pouco – principalmente Simão Rosendo, que se embriaga e, invariavelmente, traz à tona o passado da Redonda, do qual a líder das *parties* tanto deseja que as pessoas se esqueçam:

Porque a própria Zulmira Santos se apercebeu do significado desse passo, incansável pelo sucesso do encontro, o rigor das coisas, a combinação dos sortidos, a pontualidade das horas. Que vissem mesmo, vizinhos, o roxo dos seus olhos, tendo dormido apenas três horas e à custa de pastilhas. Mas felizmente que estava tudo bem, tudo tão certo e tão o.k., que ninguém faltava, ninguém se punha a andar adiante, ninguém tossia e ninguém levantava a voz acima de ninguém. (...) Come on, minha gente. Agora se diz assim, e vejam pelas revistas de todo o mundo a moda que nos chega de boeing pelo ar, apenas com dois dias de diferença, das grandes cidades como paris, a de um rio que corre às pontes, ou de londres, com um palácio de relógio certo. Magazines. (...) Party. Digam todos pá e digam ti. Como se estivessem a falar com um gargarejo de água na boca, toda a garganta empenhada no gesto como fazem as fadistas para o canto. (...) Muito aberto e muito cavo o som de party, repitam lá

*agora, só para ver se já vai. Podiam então subir até ao sítio, tudo a acontecer como previsto. Era o primeiro party. (...) Aconteceu quando se chegou à conclusão de que aquele encontro não poderia continuar a ser merenda. Porque merenda, como se disse, sempre lembraria o tempo das ceifas, por exemplo, quando a dor de macaco tanto apertava o rim, que apetecia uma pessoa morder as espigas que segava.*⁵⁵

É importante notar que, ao longo da trama de *O cais das merendas*, uma série de personagens constituem-se como contrapontos ao modelo de alienação representado por Zulmirinha Santos, não por assumirem postura menos alienada, mas por trazerem à tona, espontaneamente, traços característicos do “ser português”, ou, pelo menos, daquilo que se julga como típico da identidade nacional lusitana.

Entre essas personagens, destacam-se Simão Rosendo, Valentina Palas e Pinaira, cujas ações e palavras acabam, por diversos meios e nos mais variados momentos, trazendo à baila mais do que a memória do que se quer esquecer; são eles que, via de regra, despontam nas *parties* como a presença viva das *merendas*, lembrando a Zulmira – e ao leitor – o quanto cada um deles carrega em si os tempos de pobreza, de marginalidade e de universo limitado ao cotidiano da Redonda.

Espécie de fluxo de consciência personificado, essas personagens trazem ao grupo de funcionários do hotel da Praia das Devícias o incômodo (re)encontro com a realidade de que vieram e que lhes construiu identitariamente, qual seja a do Portugal arcaico, excludente e paralisado no tempo.

⁵⁵ Op. Cit., pp. 11-12

Zulmira mantinha a boca atada pelo nozinho de silêncio, tão muda como Pinaira a ver as coisas, e era como se congeminasse uma vingança fina e cheirosa, própria de mulher folheadora das burdas. Porque Sebastião tinha adormecido e continuava a cavalgar a divagação perante as ladies e os gentlemen vindos de Glasgow, estando ele a dizer miss Laura, my dear, my dear. Por isso só os olhos da cara andavam atrás dos gestos dos outros, agora sentados, a cabeça cheia de coisas entrechocadas, enquanto a chuva tinha amainado (...) E ao ver as mesas cheias de copos, e o chão atapetado de migalhas, coisas resíduas, Valentina Palas a falar da luta feroz em que vivia, Sebastião Guerreiro pensava. Que quem apenas se contentava com o presente eram os bácoros no cativeiro, sim, senhor Folhas, esses bichos cevados é que encontram a felicidade na chavasca e na manduca.⁵⁶

Dessa forma, é possível concluir que, assim como em *O dia dos prodígios*, em seu segundo romance, Lídia Jorge tenta dar a ver não apenas um conjunto de eventos, mas um modo de pensar a própria existência, como indivíduos e como nação; neste caso, uma visão de existência baseada na escamoteação de um passado de simplicidade e pobreza por um verniz de “civilidade”, que se traduz pela imitação, pura e simples, absolutamente artificial, de hábitos importados de outras culturas, apenas por serem considerados superiores – e, é importante que se reforce, cuja superioridade, aos olhos das personagens, está em ser estrangeiro, “não-português”.

Vale notar, ainda, que em *O cais das merendas*, Lídia Jorge lança mão, mais uma vez, da construção de um espaço que se constitui em cronotopo, conforme o

⁵⁶ Op. Cit., p. 75

entende Bakhtin. No contexto da obra, o cronotopo do hotel traz a marca do passageiro, do que não se configura como morada definitiva, mas como um local em que o transitório é marca intrínseca de sua existência. Dessa forma, vem à tona a fragilidade das mudanças que as personagens vinculam a seu contato com o Alguergue: assim como a relação dos hóspedes com um hotel – o qual assume, temporariamente e de maneira artificializada, a noção de “lar” –, é falsa, superficial, já que, inexoravelmente, a vida portuguesa continua subjacente a uma carapaça de civilidade superior.

Assim, pela segunda obra consecutiva, Lúcia Jorge descreve o pensamento de uma parcela de Portugal como o de um povo que deseja, ou não consegue evitar, esquecer o que foi, aguardando que o resgate de suas vidas e a (re) descoberta de sua identidade lhes sejam trazidos por elementos externos, como em um milagre de passividade e alheamento. Em consonância com o projeto estético-ideológico da autora, cujo objetivo é o de confrontar Portugal com sua própria essência, a fim de desconstruir-lhe a identidade e trazer à tona o que séculos de mentalidade épica mantiveram escondido, pode-se afirmar que, por meio de suas narrativas, a autora desafia o país a olhar para a camada da população que vinha à margem de seu próprio destino desde os tempos das navegações.

Dois anos depois, em 1984, Lúcia Jorge publica *Notícia da cidade silvestre*, o qual, dos romances que constituem a primeira fase de sua obra, é o único que se passa em Lisboa, o que se pode interpretar como uma tentativa de mostrar o lado que estivera ausente da caracterização do pensamento português que orienta o projeto

estético-ideológico da escritora. Nele, são dadas a conhecer as vidas de Júlia, viúva do artista plástico David Grei, e da advogada Anabela Cravo, espécie de mentora da personagem principal.

Na capital portuguesa pós-Revolução dos Cravos, as duas mulheres percorrem, em um primeiro momento, trajetórias paralelas que se distanciam à medida que a narrativa se encaminha: enquanto Júlia precisa encontrar uma maneira de sobrepor-se às consequências cotidianas da crise econômica que o país enfrenta na década de 80 – da qual, em grande medida, ela torna-se vítima e, simultaneamente, signo –, Anabela surge como uma antípoda de Júlia, já que, diferentemente da viúva de David Grei, revela-se uma mulher de escrúpulos bastante flexíveis, a quem interessa, sobretudo, a solução imediata de problemas de quaisquer ordens, inclusive os de Júlia, que se sustenta – e ao filho, Joia – com o parco salário que recebe como vendedora da Livraria Assumpção.

A vida sentimental de Júlia Grei, narradora do romance, constitui o pano de fundo para a discussão da moral lusitana, especialmente a que rege o comportamento amoroso – o que, talvez, haja de mais íntimo na constituição emocional do ser. Paralelamente, a narração constrói uma imagem do Portugal urbano imediatamente depois de 1974, caracterizando-o como um país de pensamento confuso, dividido entre a rigidez de uma política ditatorial e a liberdade desejada e que, em tese, teria sido propiciada pela Revolução dos Cravos.

Concomitantemente, enquanto Júlia busca, no torvelinho socioeconômico em que se encontra, abrir espaço para resolver questões pessoais, como a sua relação

com o filho e o surgimento de uma paixão (a primeira, depois da morte do marido), Anabela envolve-se com figuras elevadas dos escritórios de advocacia de Lisboa, ascendendo profissionalmente de maneira visível e rápida. Sugere-se, ao longo do romance, que Anabela teria apresentado a Júlia o mundo da prostituição, mesmo que de maneira velada, disfarçada, já que tudo se configura como uma “troca de favores”: estadas na praia em Sesimbra, ajudas financeiras, o uso do velho ateliê de David para os “encontros amorosos” de Anabela, até que a própria Júlia vê-se envolvida em ações da mesma natureza.

Na esteira do trabalho desenvolvido em *O dia dos prodígios* e *O cais das merendas*, a narração de *Notícia da cidade silvestre* traz à baila aspectos da vida cotidiana na Lisboa do início dos anos de 1980, pouco depois da Revolução dos Cravos. A luta de Julia Grei, não apenas para criar e ver crescer seu filho, mas para, principalmente, redescobrir-se e recolocar-se em uma sociedade completamente diferente daquela em que havia vivido os últimos tempos, passa pela resolução de problemas como administrar o salário baixo, conviver com uma cidade em que serviços como transporte público, saneamento básico e conservação do patrimônio público inexistem ou são bastante ineficazes, recorrer a expedientes ilegais, mas culturalmente admitidos, como a enfermeira que realiza abortos – figura que, na literatura portuguesa, aparece com grande destaque já em *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós: são as tecedeiras de anjos, cujo exercício profissional atravessa o século XX. A presença dessa situação, e dessa personagem, de suma importância para o desenrolar do romance, talvez seja uma forte sugestão de que, em grande medida, a vida portuguesa

não acompanhou a história recente, não se transformou como o mundo contemporâneo. De acordo com Botelho:

*O paradoxo presente no título Notícia da cidade silvestre pode desconcertar o leitor dos primeiros capítulos do romance da escritora portuguesa Lídia Jorge. Desde o começo, fica claro que a ação se passará na cidade de Lisboa, nos rescaldos da Revolução dos Cravos, mais concretamente entre os anos de 1975 e 1979. O romance, datado de 1984, exatamente dez anos depois da Revolução, é a crônica de uma Lisboa mutante, em plena crise de identidade, em um momento chave de sua história.*⁵⁷

Adiante, Botelho afirma que:

A narração leva a cabo uma desconstrução da visão tradicional e literária de Lisboa, ao mesmo tempo em que inverte o olhar exclusivamente masculino de Carlos da Maia ou Bernardo Soares. Júlia Grei, a viúva pobre que luta pela sobrevivência, não anda pela cidade, a não ser quando sobe apressadamente ao Chiado, todos os dias, para ir trabalhar em uma pequena livraria, volta à casa de bonde, não frequenta o Martinho da Arcada, nem o A brasileira, apenas um desconhecido “Bar Aviador”, ou os restaurantes medíocres na periferia. A cidade é descrita por uma mulher e é

⁵⁷ AGUSTÍ RANGEL ANTAS BOTELHO, Lilia: “Cidade Silvestre, Ciudad Salvaje: Lisboa en una novela de Lídia Jorge”. Tradução livre. In: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2009. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen0/varia01.htm>>. ISSN: 1989-4015

*vivida por mulheres, gira em torno do universo feminino. Tampouco se segue a tónica da “Lisboa menina e moça”, a cidade castiça das casas de fado e da saudade. A autora dá voz à cidade proletária das classes baixas, cujas ruas cheiram a comida, onde as prostitutas se amontoam à beira do rio, os traficantes de drogas fogem da polícia e a degradação mina os bairros pobres.*⁵⁸

O retrato de Lisboa no romance, ainda que não se sobreponha às trajetórias das personagens, reflete nelas as consequências de um momento traumático, na esteira da teoria de Eduardo Lourenço: da mesma maneira que, após viver o glorioso sonho do Quinto Império, Portugal vê-se destituído de seu rei, de sua soberania e da aura de país conquistador, as esperadas consequências transformadoras, representadas, historicamente, pelo imaginário que se criou em torno da Revolução dos Cravos, não se consubstanciam. Portugal, traumáticamente (no sentido lourenciano do termo), não dá conta, ao menos nos primeiros anos da democracia recém-reimplantada no país, de administrar as questões internas, muitas delas herdadas do período ditatorial. São exemplos dessas questões o estado de penúria em que, de acordo com *O império derrotado*, de Kenneth Maxwell, encontravam-se as finanças do país, o descrédito das instituições governamentais perante a população, as lutas internas entre os partidos políticos, que reivindicavam a paternidade da Revolução dos Cravos e o exercício do poder na República pós-1974¹⁰, e os resquícios do espírito de viligância da vida pessoal dos portugueses, que Miguel Real chamou de *complexo canibalista*.

⁵⁸ Op. Cit.

Tampouco, as relações político-econômicas de Portugal com os outros países europeus encontram caminho facilitado: a luta do país para fazer parte do Mercado Comum Europeu só se resolverá em 1986, o que susteve, ainda por alguns anos, qualquer possibilidade de desenvolvimento econômico mais consistente, dificultando, como consequência, o investimento nas redes públicas de serviços essenciais para as bases da sociedade – como saúde e educação. Assim, os dramas ontológicos das personagens de *Notícia da cidade silvestre* mesclam-se às dificuldades nacionais, instituindo, no romance, ao menos dois planos de discussão temática relacionados à vida cotidiana portuguesa: no primeiro, o reencontro (mais uma vez adiado) de Portugal com sua identidade e com o desenvolvimento político, social, econômico e cultural que o restante da Europa havia vivido nas décadas anteriores; no segundo, a desilusão e a apatia dos portugueses perante suas próprias individualidades, desorientadas tanto na relação com o “ser português”, quanto na solução dos problemas cotidianos, frutos, em grande medida, dos problemas ainda por serem resolvidos que a década de 80 entrega ao país:

Nessa altura tinha conhecido Lisboa duma forma diferente, e assim, os mesmos becos tortuosos e velhos que sempre me tinham evocado uma história poética e antiga pareciam-me agora cárceres com malvas à janela, onde se poderia ficar preso para sempre ao bafio do chão, um só pé assente como os cogumelos no estrume. As roupas brancas que aí tinha visto alvejar, e sempre me tinham parecido lençóis de linho, achava no momento serem ceroulas pardas, coisas macabras de pobreza, mostrando-se da cintura para baixo. Sabia haver entre elas casas restauradas como palácios,

*no entanto as que eu visitava caíam de podridão. Um enredo. (...) Também fui dar a artérias limítrofes. Aí as caves tinham a altura de três andares e os encarregados, à socapa, explicavam de ganâncias, licenças evitadas, elevadores desnecessários, sendo a lei assim.*⁵⁹

O projeto estético-ideológico de Lídia Jorge, desde o lançamento de *O dia dos prodígios*, orienta-se, então, pela revisitação de Portugal em diversas instâncias. Enquanto os dois primeiros romances tratam de uma visão alienada a respeito do que seria o “ser português”, ainda que de maneiras diferentes, sob o ponto de vista de um Portugal arcaico e ruralizado, *Notícia da cidade silvestre* realiza essa mesma análise no ambiente citadino da capital, trasladando para Lisboa uma espécie de desalienação, à medida que Júlia Grei descobre não apenas um lado da cidade que não é descrito com frequência – e guia o leitor nesse conhecimento –, mas acaba por descobrir também seu lugar nessa nova configuração de Portugal.

É inegável que, dentro desse cenário, o mote da relação da nação com as ex-colônias venha a constituir-se em um novo fantasma para a cultura portuguesa, para o pensar Portugal na contemporaneidade. Possivelmente, o desmantelamento da estrutura política colonialista constituir-se-ia em um potencial “quarto trauma fundamental”, dado fosse o direito de prolongar a discussão que propôs Eduardo Lourenço, conforme já dito, em *O labirinto da saudade*. Nesse sentido, a publicação, em 1994, de *A costa dos murmúrios* traz para dentro da obra de Lídia Jorge mais um dos incômodos com que o país precisa lidar, duas décadas depois da insurreição de

⁵⁹ JORGE, Lídia. *Notícia da cidade silvestre*. 10ª edição. Lisboa, Dom Quixote, 1994, p. 31.

abril de 1974, por meio de uma narrativa que, talvez, seja a de maior alcance de público, ao menos entre aquelas que figuram na fase inicial de sua obra. Dessa vez, a linguagem inovadora, carregada de marcas da oralidade e de discursos aparentemente desconexos, dá vida às desventuras de Eva Lopo, esposa do alferes Luís Alex, que serve ao exército português na cidade da Beira, em Moçambique.

Apesar de desenvolver uma temática que, por princípio, pode ensejar uma abordagem épica dos fatos que envolveram a política salazarista para as “províncias ultramarinas” – eufemismo do governo ditatorial para encobrir as relações pós-coloniais com os territórios africanos –, afinal, tudo ocorre em uma ex-colônia portuguesa, fruto remanescente do período das grandes conquistas, cercadas de caráter heroico e patriótico, *A costa dos murmúrios* notabiliza-se exatamente pelo questionamento desse caráter, no que diz respeito à maneira como Portugal conduziu sua política pós-colonialista no final do século XX.

Tal postura crítica constrói-se por meio de uma narrativa intrincada, desenvolvida em torno de memórias da personagem principal, dadas à luz em discurso indireto e, frequentemente, discurso indireto livre. Lídia Jorge, assim, desvenda ao leitor o pensamento do governo português em relação aos territórios na África, ou, em outras palavras, retrata uma mentalidade fria, torpe e inescrupulosa dos portugueses em relação não apenas às riquezas quase exauridas do território moçambicano, mas, principalmente, também à visão retrógrada e castradora que a antiga metrópole ainda mantinha a respeito do povo da então província ultramarina.

Nesse romance, Lídia Jorge propõe ao leitor um retrato do que foram os últimos momentos da presença portuguesa em África, sob a égide de uma decadência que se tenta encobrir – em uma espécie de esquizofrenia, na qual os militares parecem viver alienados da realidade violenta, da instabilidade de sua autoridade na antiga província ultramarina e dos horrores da guerra colonial, instituída pelos próprios portugueses, os quais, ao menos na visão veiculada pelo romance, rejeitam veementemente qualquer alteração de *status quo*.

A primeira das duas partes de *A costa dos murmúrios* narra, em terceira pessoa, as bodas de Evita e do Alferes Luís Alex, um estudante de matemática brilhante, que deixa temporariamente as investigações científicas para envolver-se nas estratégias da guerra colonial. Em uma narração pormenorizada, constrói-se uma das cenas mais significativas do romance, mote para toda a condução da trama: enquanto, tranquilamente, comemora-se o casamento de Evita e Luís Alex, muitos corpos vêm bater à praia, mortos. Imediatamente, ouve-se o som de uma escavadeira, que recolhe os cadáveres e os lança em caçambas, os *dumpsters*. Em meio a reações escandalizadas, mais com o carácter antiestético da cena do que com sua natureza propriamente dita, a celebração segue como se nada estivesse acontecendo, ou, pior, como se fosse algo insignificante diante da grandeza e do poder português em terras moçambicanas.

A segunda, e mais longa, parte da obra dá conta de todos os traumas vividos por Eva Lopo, devidos à participação do marido na carnificina lusitana em Moçambique. Na tentativa de elucidar o que teria acontecido, Eva envolve-se com

Álvaro Sabino, jornalista local, o que traz à tona uma série de eventos esclarecedores, no que diz respeito à gravidade da chacina e da própria presença portuguesa na África. Em uma narrativa extensa, Eva Lopo dá a conhecer pormenores de assassinatos em massa, relações mafiosas e, principalmente, da espécie de torpor que os portugueses vivem em relação a tudo isso.

Dentre vários aspectos que desconstroem a visão tradicional de aventuras épicas, é notável em *A costa dos murmúrios*, nesse sentido, a construção das personagens Luís Alex e Jaime Forza Leal, representantes do militarismo lusitano, de seu pensamento e procedimento no que tange às políticas de ultramar.

No início da narrativa, o leitor descobre que Luís Alex, estudante de Matemática, abandona a vida acadêmica para lutar na guerra colonial em Moçambique. Ao longo do texto, transforma-se no Alferes Luís Alex e, conforme descreve o narrador:

*(...) ninguém podia indicar se era grandiosidade ou mesquinhez o impulso das pessoas que degolavam as cabeças das outras e as espetavam em paus, e as agitavam em cima das habitações dos próprios degolados (...). Desse modo, Luís Alex, nem sequer era insigne – apenas um bravo que cortava cabeças e as enfiava num pau, subia às palhotas e ameaçava a paisagem, como os melhores de entre os Godos, os Árabes, os Hunos.*⁶⁰

A configuração de Luís Alex como “apenas um bravo que cortava cabeças e as enfiava num pau”, apesar de indicar pretensas força física e superioridade bélica, pela escolha vocabular – e dado o contexto do romance –, insinua mais fortemente o caráter

⁶⁰ JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro, Record, 2004, p. 151

animalesco e primitivo das ações do Alferes, as quais, metonimicamente, podem ser vistas como as ações e o pensamento das Forças Armadas portuguesas e, por extensão, da mentalidade do governo de Salazar no tocante à política de dominação das províncias ultramarinas. Dessa forma, a narrativa de Lídia Jorge, ao revelar o “lado B” do movimento militar em África, despe o Alferes Luís Alex de qualquer traço de heroísmo ou superioridade moral, colocando em xeque a imagem do herói tradicional, responsável pelas grandes conquistas e portador de nobreza de atitude.

Na esteira desse procedimento estético-ideológico, a construção da personagem Jaime Forza Leal também representa, em grande medida, o anti-herói épico – ou o herói antiépico –, na medida em que o Capitão é retratado pelo narrador como um truculento militar, cujas ações visam impor, pelo terror, a supremacia portuguesa em território moçambicano. Assim, mais uma vez, em lugar das conquistas nobres e resguardadas pelos desígnios de Deus, aparece a imposição dos desejos humanos de poder e mando, alcançados por meios torpes e violentos, completamente distantes da aura de “semidivindade” que caracteriza o herói épico.

Ao analisar a relação entre Forza Leal e sua esposa, Helena – a quem se referem as outras personagens pelo sugestivo nome de “Helena de Troia”, outro elemento antiépico se estabelece. Helena isola-se do mundo e, metaforicamente, põe-se a tecer à espera do retorno de seu marido, convencida de que o papel da boa esposa de um militar é policiar-se, abster-se, sofrer por aquele que dá o sangue pela superioridade portuguesa. Guardadas as devidas proporções, podemos enxergar na trajetória de Helena uma espécie de Penélope às avessas – enquanto aquela se impõe

o exílio, sofrendo e se desgastando por um assassino cruel e sanguinário, esta atende a um pedido de um marido desvelado, que vai cuidar dos interesses de toda uma nação – assim como Forza Leal, é fato –, mas envolvido em uma atmosfera de elevação de valores e procedimentos que não caracteriza, aos olhos de Lídia Jorge e de historiadores como Kenneth Maxwell, a atuação das forças armadas portuguesas em África, especialmente ao longo do século XX.

Vale lembrar que a utilização do mito de Penélope acontece também, com a mesma configuração antiépica, em *O dia dos prodígios*, por meio da trajetória das personagens Branca e Pássaro Volante, as quais se constituem em meio aos valores arcaicos do Portugal rural retratado na obra. Pássaro, um criador de mulas, impõe à mulher o ofício de bordar a imagem de um dragão alado em uma colcha branca, calcado na crença de que é dever do homem prover à mulher entretenimento para as mãos, a fim de não lhe propiciar momentos de reflexão. Ao contrário de Ulisses e Penélope, a tarefa de Branca Volante não é fruto de um amor, sentimento nobre e superior, mas de opressão e controle absolutos por parte do marido. Prova disso é a razão pela qual Branca desmancha a costura feita a cada dia: quando acabar de bordar a imagem, sabe que sofrerá violência física por parte do marido, especialmente por conta de suas capacidades extrassensoriais, as quais desagradam Pássaro Volante.

Dessa forma, *A costa dos murmúrios*, à semelhança do que ocorre com *O dia dos prodígios*, constitui-se em um romance que, mais do que denunciar, expõe feridas dolorosas, resgata traumas pessoais e nacionais, colocando em perspectiva a fragilidade da visão portuguesa a respeito do que teria sido a manutenção anacrônica

de um império, àquela altura, calcado apenas na aparência. Tal visão expõe o *complexo Vieirino* em sua pior face, qual seja a dos desmandos e desumanidades praticados por um país que, uma vez mais, busca fora de si mesmo a redenção de uma situação decadente, por meio da rejeição da realidade – em uma repetição do alheamento de que, sabidamente, o regime salazarista lança mão para manter-se vigente, apesar de apodrecido.

Com a publicação desse romance, completa-se o escopo do que são as bases do projeto estético-ideológico da autora: em meio a questionamentos de ordem ontológica, as personagens de Lúcia Jorge deambulam sobre os ambientes que constituem, via de regra, as principais faces de Portugal: o país rural, o citadino e o “império colonial”, todos eles submersos em incômodos atávicos, como se, desde o trauma fundador, o destino português estivesse intimamente ligado ao *não-reconhecer* da realidade, ao envolver-se em *brumas* de grandeza conquistada e perdida – como sugerem os *complexos Viriatino* e o *Vieirino* –, bem como à busca de uma superioridade perante os outros países europeus, sempre inalcançável e traduzida em um complexo de inferioridade. A partir de então, os romances seguintes da escritora trazem à baila diferentes questionamentos iniciais, que esbarram, inevitavelmente, nas mazelas dos dramas de identidade coletivos.

PONTO-CRUZ: LINGUAGEM, SUBSTÂNCIA E FIM NO PERCURSO INICIAL

Além – se não mesmo acima – da reflexão sobre a transformação ou não da identidade portuguesa, surge diante dos olhos do leitor de Lúdia Jorge uma discusso que, longe de ser secundria ou acessria, funde-se questo histrica como instrumento de sua consecuio: a narrao, seja ela ficcional ou cientfica (como a histrica), d a ver apenas a parcialidade de uma viso, registrando uma memria de um evento – ou um ponto de vista sobre ele. Na elaborao de um bordado, quase sempre, a linha de que se o faz essencial para a criao de uma imagem crvel, verossmil, significativa, tanto do ponto de vista narrativo, literrio, quanto, no caso de alguns escritores – e Lúdia Jorge, certamente, um deles –, no tocante ao retrato que fazem de sua sociedade e a relevncia que assumem no processo de (re)definio da identidade desse grupo. Da a importncia que assume a j citada frase da prpria escritora, de que era necessrio escrever “para no esquecer, apenas para no esquecer”.⁶¹

Sob a perspectiva da polifonia bakhtiniana, refora-se a ideia de que seja necessrio construir um painel de vozes, um mural de memrias, ligadas umas s outras por um fio condutor, a fim de consubstanciar uma representao caleidoscpica de uma realidade social do que seja a identidade de um pas, especialmente aps um evento de magnitude mpar, como a Revoluo dos Cravos, em uma espcie de trama bordada para, ao mesmo tempo, criar a imagem pensada e revelar o prprio processo de tessitura, como uma espcie de Olavo Bilac s avessas⁶², que v tanto valor nos andaimes com que se escora a obra, quanto no edifcio terminado. Tal procedimento

⁶¹ DUNDER, Mauro. “Entrevista com Lúdia Jorge”. Cf. anexo 1.

⁶² BILAC, Olavo. “A um poeta” (“No se mostre na fbrica o suplcio/ Do mestre. E, natural, o efeito agrade/ Sem lembrar os andaimes do edifcio (...)”)

encontra estofo na reflexão proposta por Linda Hutcheon, em que se apresenta o conceito de *metaficção historiográfica*, segundo o qual

*A metaficção historiográfica sempre afirma que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, negavelmente histórico, e aquilo que os dois domínios têm em comum é sua construção no discurso e como discurso.*⁶³

Em *O dia dos prodígios*, a multiplicidade de vozes revela-se intencional e, por isso, arquitetada para que se obtenham os efeitos desejados diante do leitor, consciência que se anuncia já no preâmbulo à narrativa *per si*:

*Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que creem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve tempo de uma demonstração.*⁶⁴

⁶³ HUTCHEON, Linda. "Historicizando o pós-moderno: a problematização da história e a Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In *Poética do pós-modernismo: teoria, história, ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 120-162.

⁶⁴ JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*. 7ª edição. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 9

O trecho destacado evidencia, sobremaneira, a intencionalidade da constituição discursiva da obra, especialmente no que diz respeito à confusão que se instaura na aldeia de Vilamaninhos – possível representação microcósmica do Portugal rural.

À partida, o narrador que se impõe diante das outras personagens (“levantou-se e disse”) dá à narração que se fará o estatuto de “história”, para, em seguida, caracterizá-la como um conjunto de eventos atribuídos a cada participante, “sem que nada sobrevenha de definitivamente grave”. Não apenas se evidencia nisso o fato de que os eventos constituintes de uma determinada visão da história sejam frutos de “atribuições”, como também se mostra, de maneira evidente, que tudo dependerá do posicionamento adotado diante dos fatos por quem narra e, em última instância, atribui às outras personagens os “eventos previstos”. Lídia Jorge, portanto, inicia seu primeiro romance deixando explícita a tomada de posição de um narrador, cuja interferência na condução da trama é assumida desde o primeiro momento.

Note-se, ainda, que o trecho fala em um “desentendimento” que precisa ficar “bem claro” ao longo do romance, o que se alcançaria, em princípio, com a expressão simultânea de todas as vozes. Tal enunciado pode sugerir que a intenção de *O dia dos prodígios* seja, efetivamente, a de constituir um contraponto à História oficial dos eventos do 25 de Abril, não necessariamente com a finalidade de contestar seu caráter transformador, mas, possivelmente, para revelar que a magnitude do evento possa ter atingido, em intensidade e forma diferentes, porções distintas do povo português. Além disso, a multiplicidade de vozes teria, também, o papel de criar um painel mais rico e variado a respeito de quem seja o povo português, ao menos em sua parcela rural.

Nesse sentido, Bella Josef afirma que

*O discurso da história, que implica uma insurreição dialógica, é um dos discursos conformadores do texto ficcional contemporâneo. Com isto, o imaginário enriquece-se e aprofunda-se ao mergulhar no referente, reescrevendo-o dialeticamente e transgredindo os códigos do realismo tradicional, numa livre recriação do passado.*⁶⁵

A observação de Josef vem ao encontro da afirmação do narrador de *O dia dos prodígios*, quando este afirma que a narrativa será eloquente “para os que creem nas palavras”. A ideia de “livre recriação do passado” põe em xeque a tradicional relação entre ficção e história, com base na qual a primeira é, necessariamente, fantasiosa, enquanto a segunda carrega, por definição, a verdade dos fatos. Ao assumir abertamente a manipulação do discurso do romance, o texto do livro de estreia de Lídia Jorge corrobora a ideia do estudioso, de que a narrativa seja o aprofundamento do imaginário no referente, não se afastando dele, mas, por confronto, dando-lhe novas perspectivas de interpretação, acrescentando-lhe testemunhos e possibilidades de visões. No caso de *O dia dos prodígios*, tudo isso será “uma demonstração”, sem pretensão de substituir a “verdade histórica”, mas de ser uma eloquente contribuição ao deslocamento de sua visão.

Ao discutir a oralidade no romance inicial de Lídia Jorge, Nunes afirma que

⁶⁵ JOSEF, Bella. O romance histórico: do cânone à transgressão. *Anais do 5º Congresso da ABRALIC – Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, v. 1, 1997. p. 75-80

*Grandemente estimulado e, ao mesmo tempo, orientado em suas visões, o leitor é mais um convidado, assim como as personagens, a caminhar pela história que, por seu caráter ficcional, tem seus eventos controlados, apesar de parcialmente, pois se sabe da impossibilidade de prever com exatidão como e em que medida o leitor irá interagir.*⁶⁶

Surge, então, outra questão ligada a este procedimento narrativo: o posicionamento do leitor, mais do que previsto, é, de fato, considerado parte do desenrolar da trama de *O dia dos prodígios*. O narrador, ao estabelecer diálogo com as demais personagens (em procedimento que, genialmente, abre ao leitor a “fresta” nas cortinas do palco em que terá lugar, em breve, um pedaço da história da Revolução dos Cravos), refere-se aos que “creem nas palavras” e espera que fique claro o “desentendimento” entre os atores da cena. Por si só, essa declaração já revela a necessidade e o desejo de haver quem se disponha a ouvir e ver os eventos que se seguirão.

Além disso, fica evidente o projeto de quem vai contar a história: é preciso deixar claro, ainda que por oposição, o quanto qualquer ideia de entendimento – interpessoal, regional, nacional – é tão verossímil e ficcional quanto o desentendimento que, intencionalmente, lhe será mostrado em breve. Contando com a participação do leitor – alguém que, por princípio, está minimamente envolvido com o mundo das palavras e, por isso, teria uma tendência a ser um dos que “creem” –, o narrador pretende, dessa forma, oferecer a possibilidade de multiplicar pontos de vista sobre um evento que,

⁶⁶ NUNES, Élida Jacomini. *A oralidade em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006, p. 62.

conforme se observou ao longo da História de Portugal (e como, de fato, acontece com a maior parte dos eventos que se registram historicamente), terá interpretações fechadas, variando conforme as circunstâncias sociais, políticas e econômicas sob cujas influências um romance – como, de resto, qualquer texto literário – é lido.

Por fim, é preciso afirmar que, desde o primeiro romance, o *narrar*, o *revisitar os fatos* parece emergir como tônica da obra de Lídia Jorge. Assim como o preâmbulo de *O dia dos prodígios*, a oralidade que marca o registro por meio do qual a narrativa se constrói (na fala de narrador e personagens), o contar histórias como modo de transmitir e preservar conhecimento também se faz presente em *O cais das merendas*, nas conversas entre as personagens, por meio das quais o leitor toma conhecimento não apenas das pretensões dos moradores da Redonda, mas, principalmente, do passado que desejam esquecer.

Em ambas as obras, o que consubstancia o fio de bordado instituído para dar vida ao traçado da imagem representativa de Portugal diante de si mesmo é a manutenção da tradição oral de narrativas, mais especificamente as conversas que se instauram nos encontros entre as personagens. Assim como em Vilamaninhos, os habitantes da Redonda, quando se encontram nas *parties*, a despeito da tentativa, já discutida, de distanciarem-se das marcas mais evidentes de sua lusitanidade, ouvem e são ouvidos a respeito de seu cotidiano, de suas impressões sobre si, sobre as coisas e os eventos de sua vida comezinha.

Não apenas essa tradição se mantém, como ainda marca, em grande medida, a impossibilidade de se deixar para trás a prática secular de trocarem-se impressões e

sentimentos em torno de uma mesa, com fartura de comida e de bebida, em prática constantemente associada ao gosto português. É nesses momentos que se revelam as tentações de Valentina Palas e sua relação com o inexplicável, bem como vêm à tona a “incorrigível” lusitanidade de Pinaira ou Rui Seladinha, por exemplo. Esses exemplos sugerem, em alguma medida, que a oralidade na tessitura dos textos de *O dia dos prodígios* e *O cais das merendas* tem o papel anatemático de trazer à tona o pecado de ser português, rural e arcaico. Por outro lado, é a linguagem, o narrar e o dizer, que tem o poder mágico de dar substância à identidade dos grupos. Em *O cais das merendas*, tal relação assume importância vital:

*Valentina Palas, presa do braço de Leonardo, queixava-se com a mudez. Vamos ficar assim? A tarde inteira parados? Feitos parvos? (...) Os segundos dos relógios a fazerem ti ti. Sentamo-nos ou não nos sentamos? E de repente um pássaro de mar subiu e passou rápido junto de todos assim especados, tão grande era o silêncio. Porra. Somos muitos e bastamos. Bastamos ou não bastamos? **Foi como se uma correntinha muito eléctrica lhes tivesse faiscado o espírito e em simultâneo(...).** E nem valia a pena estarmos a perguntar como se chamava aquela festa, que deitassem mas era os cestos ao chão. Para o segundo party. Disse Catrinita lembrando Zulmira no quarto, a aparar as unhas, amuada pelo despeito. **Outro party? E terá mesmo de se chamar assim?** Sem dúvida que tem. **Então iríamos agora voltar para***

trás? Mas houve protestos. (...) Havia meses, amigos, meses que não podíamos falar tão alto (grifos do pesquisador).⁶⁷

Como se percebe pela leitura do fragmento, há um enorme incômodo com o silêncio que ronda o grupo de trabalhadores do Alguergue, que se sentem “feito parvos” por estarem em estado de mudez, dando a entender que, sem o poder da fala, sem a troca que se dá pela palavra, não há *party*, nem festa, nem nenhuma forma de interação que seja de agrado. Assim, evidencia-se o quanto a tradição da oralidade como veículo de vida e conhecimento é parte importante da população, ao menos do Algarve, região em que, assim como em *O dia dos prodígios*, se passa a trama do segundo romance de Lídia Jorge.

Prova dessa relação foi a imagem utilizada na narração, para descrever a reação das pessoas quando saem da mudez letárgica em que se encontravam. Ao dizer que o efeito de recomeçarem a falar – e concluírem que se bastavam, sem a necessidade da presença da afetada Zulmirinha, zeladora dos “bons costumes” (leia-se costumes importados, hábitos de qualquer “civilização” que não seja Portugal) – foi “como se uma correntinha muito eléctrica lhes tivesse faiscado o espírito e em simultâneo”, o texto sugere fortemente que, à feição do que Freud chama de “pulsão de vida”, é por meio da palavra que se constrói a relação de apego daquelas pessoas entre si e com o mundo – a palavra é seu meio “elétrico”, aquele que alimenta a vida.

O outro lado da pulsão, a “de morte”, apareceria na ausência de Zulmira Santos, forma indireta de posicionar-se diante da possibilidade de que as *parties* voltassem a

⁶⁷ JORGE, Lídia. *O cais das merendas*. 6ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 111-112.

ser simples “merendas”. É a isto que Zulmira direciona sua pulsão de *Tanathos*: a *Eros* de fundo lusitano, o passado de merendas e figos secos, o incivilizado, o antigo, exatamente o que impulsiona Valentina Palas, Rui Seladinha, Pinaira a sentirem-se vivos, pela força da palavra, a “correntinha eléctrica” que lhes percorre o corpo quando começam a emitir os primeiros fonemas em grupo.

Em *Notícia da cidade silvestre*, a própria Lídia Jorge assina uma declaração que, à semelhança do que ocorreu em *O dia dos prodígios*, serve como prefácio ou advertência inicial ao leitor, não apenas no âmbito da sequência de eventos prestes a iniciar, mas também, se não for mesmo principalmente, a respeito da natureza da narrativa de ficção, em sua relação com a história e com outras formas de narrativas, como as fábulas, por exemplo.

Intitulado “Sobre M. J. Matos G.”, o texto com que se abre o terceiro romance de Lídia Jorge é assinado pela própria autora, o que, em princípio, pode conduzir o leitor a uma leitura enviesada da obra, já que fica fortemente sugerido que se trata de relato também enviesado (no sentido de apresentar, explicitamente, a interferência de um viés), como se a escritora se apresentasse, honestamente, como a “atravessadora”, a intermediária entre dois relatos: o que se fez a ela e o que se vai ler nas páginas posteriores.

Também à semelhança do que acontece no romance de estreia, põe-se diante do leitor o aspecto que cria a distância entre a narrativa que se lerá e a realidade, à partida: “Júlia Grei é o nome **atribuído** a M. J. Matos G., e esta advertência não tem

outra finalidade que não seja a de chamar a atenção para a **impreterível alteração do real.**” (grifos do pesquisador)⁶⁸.

Evidencia-se, assim, que tudo o que se lerá adiante pode, assim como o nome da personagem que assume a narração, ser atribuído, em clara referência ao próprio ato de criação como ação administrável, conduzida e condutível, como condição *sine qua non* da ficção que ora se apresenta. Dessa maneira, mais uma vez vem à baila a questão da narrativa como retrato de uma sociedade, como um recorte sincrônico desse grupo, bem como a multiplicidade de pontos de vista que a História encerra em si, nas circunstâncias em que se dá a conhecer.

Segue a advertência de Lúcia Jorge ao leitor de *Notícia da cidade silvestre*:

*Júlia porque é o nome de paixão e Grei porque significa gente e povo. Atendendo ao apelido dado, não se pense contudo que constitua uma parábola a história que acompanhará o leitor **neste romance**. A parábola sempre contém uma tal organização das partes que tudo nela se torna económico a caminho do sentido útil e último, como um destino projectado. Ora **o testemunho de Júlia Grei**, aproximando-se da vida com suas eloquentes inutilidades, encaminha o leitor para aquele canto da perplexidade onde nada é majestoso nem simbólico, mas tudo é importante, como os suspiros, as constipações e os banhos de mar.*

*As páginas que se seguem são assim a **reprodução livre de uma espécie de intimidade falada**, com a **consciência plena de que o***

⁶⁸ Idem. *Notícia da cidade silvestre*. 10ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 1994, p. 5.

traslado sempre peca por alteração, porventura uma necessária frieza.

Mas confiante em que o empenhamento posto no seu caso ainda não deixe esmorecer de todo a vivacidade do relato, atrevi-me, por simpatia com M. J. Matos G., a colocar como epígrafe os versos de José Martí a seguir transcritos (grifos do pesquisador).

LÍDIA JORGE⁶⁹

No espírito da declaração de Bella Josef, já mencionada, *Notícia da cidade silvestre*, a despeito do nome que insinua uma relação entre o que se narrará e o compromisso com a verdade, denotado pela ideia de “notícia”, revela-se, à partida, um exercício de contato dialógico entre referente e imaginário, na constituição da narração.

Ainda, sob a perspectiva da metaficção historiográfica, o trecho destacado evidencia uma discussão a respeito da presença da voz da autora, a qual assume como *romance* o texto que se lerá a seguir. Ainda que as palavras assinadas por Lídia Jorge sejam permeadas por uma declaração explícita de inverossimilhança (trata-se de “reprodução livre”, cujo “traslado sempre peca por alteração”), trata-se, declaradamente, de um romance, o qual, pela perspectiva das já citadas palavras de Hutcheon, guarda íntimas relações com a História, sendo, de fato, separada dessa pela construção discursiva, peculiar a cada forma de conhecimento (o romanesco e o histórico).

Mesmo que se leve em conta tal leitura de *Notícia da cidade silvestre*, não deixa de chamar à atenção o fato de que a autora *empreste* sua voz a uma declaração de

⁶⁹ Idem, ibidem.

gênero: ao assumir que dará a ver um romance, Lídia Jorge prepara o leitor para uma representação, uma leitura de aspectos da sociedade portuguesa, assumindo também, consequentemente, a parcialidade inerente a uma visão da verdade histórica vivida por Júlia Grei. Nesse sentido, Lídia Jorge adota, então, uma postura próxima à da concepção de historiador, conforme afirma Hayden White (1995),

*[...] enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar, de maneira lírica ou poética, o 'espírito' de uma época passada, outro pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as 'leis' ou os 'princípios' de que o 'espírito' de uma determinada época é apenas uma manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do 'antiquário'.*⁷⁰

Dessa forma, toma corpo, ao longo de sua escrita romanesca, a ideia de que a obra da autora constitui uma manifestação sócio-histórica, cujas personagens, ainda que em busca de soluções para dramas internos, de caráter ontológico, esbarram na constituição histórica da identidade portuguesa. Ao longo da narrativa, Júlia Grei

⁷⁰ WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2ª edição. Tradução: José L. de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.

desnuda uma Lisboa sofrida, decadente, em que a destruição empobrecedora perpetrada pela ditadura Salazarista ainda ecoa – pobreza essa que serve ao intuito de manter a problemática posse das colônias africanas, ironicamente nomeadas de *províncias ultramarinas*, conforme se vê em *A costa dos murmúrios*.

Some-se a essa representação o comportamento de Anabela Cravo, cujas relações pessoais servem-lhe de meio corrupto para ascender social e economicamente, em forte sugestão de um pensamento que, embora desejavelmente anacrônico, faz parte da cultura que subjaz a procedimentos políticos portugueses – e, por extensão, brasileiros, em que o público e o privado se fundem de maneira insalubre. Assim, a adoção de uma perspectiva histórica para criar a vida e os atos que envolvem o cotidiano de Júlia Grei constitui a linha com que Lídia Jorge tece a gravura apresentada em *Notícia da cidade silvestre*: seus indivíduos inserem-se em um contexto histórico-social, dos quais são atores e consequências, conforme afirma a própria autora:

De facto, sou uma escritora em que, por mais que não queira, minha parte ontológica é social. E, passado este tempo, eu tenho a ideia de que o mesmo enigma – que nunca nasce do drama individual das pessoas, mas do coletivo, do drama de um indivíduo na trama da relação com os outros –, essa espécie de quarto obscuro, onde eu procuro um sentido para um indivíduo, possivelmente, é para minha própria

*existência, mas que eu nunca vejo desligada duma totalidade, dum grupo.*⁷¹

Por fim, chama ainda à atenção na abertura do romance o fato de que, mesmo momentaneamente, Lídia Jorge refira-se à protagonista, inicialmente, de maneira enviesada, dando a conhecer seu nome apenas pelas iniciais das palavras que utilizará ao longo da narrativa. Neste momento, o leitor conhece M.J de Matos G. Ainda que o nome se revele em seguida, o primeiro procedimento pode sugerir que as questões com as quais a personagem vai lidar em *Notícia da cidade silvestre* não dizem respeito apenas a ela, nem somente ao texto com o qual se vai deparar na sequência; Júlia Grei constituiria, dessa forma, a representação de uma mulher, portuguesa e jovem, que enfrenta vicissitudes impostas pelas escolhas políticas, sociais e econômicas que Portugal faz ao longo do quase meio século do governo de Salazar, bem como a desse país inserido em um contexto mais amplo, de crises institucionais, pelas quais passam, entre outros países, a Espanha – que também reconstrói sua trajetória e identidade após um governo ditatorial e violento (é também no final dos anos 70 que o país sai do governo de Francisco Franco). Assim como Júlia Grei, muitas mulheres tiveram de administrar suas angústias e seus questionamentos ontológicos, dos quais muitos têm origem nas dificuldades econômicas com que lidam para criar um filho, conduzir sua família, ter comida na mesa, readaptar-se a uma realidade que não lhes é, em quase nenhuma medida, confortável.

Assim como em *O cais das merendas*, ainda que por outras vias, a relação de Júlia Grei com a palavra, em *Notícia da cidade silvestre*, dá-se de também maneira

⁷¹ DUNDER, Mauro. “Entrevista com Lídia Jorge”. Cf. Apêndice.

dupla: ao mesmo tempo em possui a palavra histórica, por ser a narradora de sua própria trajetória (ainda que mediada por uma autora que se faz presente, logo na abertura do romance), tenta apropriar-se delas, nos livros da Livraria Assumpção, onde trabalha. Nesse sentido, é importante notar que, para Júlia, os poemas oferecidos a ela pelo patrão representam a realidade de maneira muito distorcida, reproduzindo uma sensação popular de que, via de regra, poesia é arte para “iniciados”, cultos, intelectuais.

Essa relação dupla de Júlia com a palavra, com a constituição do discurso, consubstancia metonimicamente o tecido composto por ficção e história, por meio do qual se constrói uma visão da história de uma sociedade, ainda que parcial, com tudo o que implica a adoção de um ponto de vista. Ao tentar penetrar o mundo das palavras poéticas, a protagonista dá voz à problematização central da metaficção historiográfica: por meio das palavras escolhidas da narração ficcional, constrói-se, de maneira crítica, uma visão da sociedade em que se inserem as personagens e a autora, em uma escrita consoante com seu projeto estético-ideológico. É preciso lembrar, mais uma vez, que, no texto de introdução, Lídia Jorge coloca-se explicitamente entre o leitor e as personagens, assumindo as rédeas de sua narrativa, emprestando sua voz a Júlia Grei, em procedimento que traz à tona, mais uma vez, a questão da presença do autor no texto de ficção, conforme já haviam discutido, à altura, Barthes e Foucault.

Surge, então, uma possibilidade interpretativa praticamente inédita – ao menos de forma explícita – na literatura de língua portuguesa: a trajetória, pretensamente vivida, é de Júlia Grei; o ponto de vista, entretanto, será o da autora, aquela que, em

última instância, detém o procedimento discursivo e institui a relação direta com o leitor. Desta forma, é preciso *crer*, à partida, que Lídia Jorge é fiel ao que conta Júlia Grei, em ato quase pueril, ainda mais levando-se em conta que a autora se declara presente, intermediária assumida, mediadora oficial entre os eventos de que trata o romance e a leitura de mundo que se produzirá perante o leitor.

Outro procedimento adotado nesta obra, o qual reforça o caráter historiográfico da narrativa, é alternância entre o enunciado romanesco e os de diários – esses, com ocorrências de interlocução, aproximando-os do gênero carta. Para Bakhtin (1997), os enunciados são frutos de movimentos dialéticos que envolvem elementos como o grupo social, as condições sócio-históricas em que se dá a enunciação, entre outros definidores, que constroem, na superfície do texto, os diferentes gêneros⁷². Na acepção bakhtiniana, os gêneros, exatamente por conta dos movimentos dialéticos entre os elementos que constituem o enunciado – únicos, dentro do contexto em que se estabelecem –, não são fixos, possibilitando o fenômeno da *hibridização discursiva*.

No caso de *Notícia da cidade silvestre*, ocorre a intercalação de capítulos essencialmente narrativos com páginas de diários, assim identificadas pela presença de datas sucessivas e de marcas discursivas típicas desse gênero. Tal intercalação se dá de forma inconstante, aparecendo entre blocos de capítulos e, via de regra, traz o leitor para o presente da personagem, como se fossem momentos em que Júlia Grei para e reflete sobre os eventos que vive no tempo da enunciação, enquanto os capítulos narrativos concentram-se sobre o vivido, sobre o tempo do enunciado.

⁷² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Mais do que a distinção entre os tempos, chama à atenção o fato de que a presença das páginas de diários sugerem a construção de uma narrativa “verdadeira”, que se baseia em fatos e eventos reais. Tal sugestão reforça a leitura de *Notícia da cidade silvestre* como a de um relato que se pretende retrato, imagem do que se passa em Portugal nos anos imediatamente posteriores à Revolução dos Cravos.

A maior parte dessas intervenções discursivas dizem respeito à doença de Joia, filho de Júlia Grei. O câncer que atinge o garoto é um dos eventos transformadores da vida da protagonista e é utilizado, na narrativa, para prender o leitor aos eventos do presente de Júlia. Paralelamente à história dos eventos vividos por ela e que constituem, no romance, o tempo do enunciado, o câncer de Joia aparece como evento relacionado ao tempo da enunciação, como se o leitor precisasse não apenas lembrar que a trajetória da viúva de Davi Grei continua, mas, talvez principalmente, para que se crie a noção de que, enquanto rememora e relata seu passado, a vida de Júlia Grei continua acontecendo, o que dá, em tese, ao leitor o dado da “verdade”, não apenas dessas intervenções, mas de todo o relato. Essa estratégia pode ser considerada como marca de uma concepção de romance relacionada ao conceito de metaficção historiográfica, uma vez que fortalece, no âmbito desta narrativa, a ideia de que as personagens retratam – e não apenas representam – os percalços de uma típica portuguesa na Lisboa pós-1974. A vida de Júlia Grei apresenta, assim, uma perspectiva crítica sobre as questões históricas e sociais vividas pelo país naquele momento de sua história.

Essa relação é apresentada ao leitor não apenas na introdução assinada por Lídia Jorge, mas no texto apócrifo que abre a narrativa, no qual se menciona o contexto sócio-histórico em que se passará o romance:

Espantoso como a vida corria, os jornais eram outros e as pessoas mudavam. Mesmo as que já não engordavam nem cresciam, compravam roupas, cortavam o cabelo e de repente apareciam mudadas à janela dum outro carro. Quando a certa altura começou a pensar que afinal nenhuma metafísica se desprendia dos acontecimentos, pôs-se à beira do rio, um barco branco passou trambolhocando água abaixo (...).

*Depreendi rapidamente que trabalhava numa livraria desde alguns anos atrás. O que mais poderia acrescentar? **Que entre setenta e cinco e setenta e nove por aqui ninguém se lembra de ter passado nenhuma guerra, nenhuma fome, nem sequer nenhuma epidemia, antes a democracia consolidava a sua franjinha radicular dentro de água, as lojas até se encheram de roupas caras e perfumes fatais. Ou melhor, elas nunca chegaram a esvaziar. Contudo, Júlia Grei espantava-se que não tivesse havido uma grande guerra, com bombas, estremeções de alicerces e coisas do género que os horrores fazem, quando falava de Jóia a sair e a entrar de ambulância dum hospital para outro. Era na verdade espantoso e ela disse-me.***⁷³(grifos do pesquisador).

⁷³ JORGE, Lídia. *Notícia da cidade Silvestre*. 10ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

Além do aspecto polifônico, na acepção bakhtiniana, da constituição do romance – minimamente, aparecem a voz de Lídia Jorge, a de um emissor desconhecido e a de Júlia Grei, as quais carregam seus conceitos, preconceitos, vivências sociais e contextos histórico-culturais específicos –, o trecho acima apresenta ao leitor dados temporais cruciais para o estabelecimento da perspectiva histórica pela qual se deve ler o romance. É a partir da sua leitura que se tem a certeza de que se trata de uma narrativa cujos eventos aconteceram “entre setenta e cinco e setenta e nove”. Nesse período, ocorreram eventos decisivos para a sociedade portuguesa e a consolidação de seu Estado democrático: uma nova ameaça de golpe, que se frustrou e resultou na renúncia do Presidente António Spínola, a convocação de eleições por sufrágio universal para a instituição de uma Assembleia Constituinte, a independência oficial das colônias em África, a nomeação de um Primeiro-Ministro de esquerda, Mário Soares, a eleição de Ramalho Eanes como Presidente da República e a escolha, em 1979, de um Presidente de centro-direita, Francisco Sá Carneiro, poucos anos depois de terminada a ditadura de Salazar.

Uma leitura da lista de eventos ocorridos sugere, fortemente, a oscilação entre o desejo de mudança e o apego a uma conformação política ainda apegada às tradições: se, por um lado, o Partido Socialista é o grande vencedor das eleições de 25 de abril de 1975, o que alça Mário Soares ao cargo de Primeiro-Ministro, a eleição de Ramalho Eanes pode ser lida como uma tentativa de barrar uma mudança possivelmente vista como “extrema”, por grande parte do eleitorado português. Essa dualidade, imediatamente, remete ao *Complexo Canibalista*, conforme definido por Miguel Real: é preciso mudar os rumos políticos do país; entretanto, é necessário, também, que haja

vigilância pelos opositores, a fim de manter uma ordem há muito instituída. É nesse contexto, confuso, duplo, que a vida de Júlia Grei se dá a conhecer. Ainda que diga respeito a eventos de caráter ontológico, o espanto da protagonista diante da constatação (parcial, como toda visão de História) de que nada de mais sério havia acontecido em Portugal adquire sentido mais amplo, social.

Entretanto, é em *A costa dos murmúrios* que essa relação entre narração ficcional e História torna-se mais evidente, ocupando posição central na constituição da trama. Nele, a própria divisão da narrativa em duas partes assume função de estabelecimento da crítica, dando ao leitor a possibilidade de contrastar dois pontos de vista sobre os mesmos eventos – em conformidade com o projeto estético-ideológico de Lídia Jorge, dado a ver desde *O dia dos prodígios*: a escrita romanesca deve prover o leitor de uma visão crítica da realidade, em que a dissonância em relação à História oficial seja carro-chefe da leitura.

Em outras palavras, o procedimento adotado por Eva Lopo, ao revisar e comentar a narrativa da primeira parte, “Os gafanhotos”, atribuída a Evita, uma espécie de *alter ego* de Eva, consubstancia não apenas os propósitos apresentados por Lídia Jorge nos romances de seu percurso inicial, como o faz pela perspectiva da metaficção historiográfica: o texto de *A costa dos murmúrios* é “deliberadamente fictício, embora inegavelmente histórico” (HUTCHEON, 1991)⁷⁴. Narrar a História de um povo é narrar uma História, com a consciência crítica de se estar a fazer isso. Evita e Eva Lopo, juntas, mostram que a narrativa da História não contempla todos os lados dos eventos;

⁷⁴ Op. Cit., p. 184

antes, costuma ser, como diz o senso comum, a narrativa dos vitoriosos – ainda que, no caso deste romance, não haja necessariamente uma vitória.

Logo no início da narração da segunda parte do livro, Eva Lopo afirma, com refinada ironia, a Álvaro Sabino, o jornalista responsável pela elaboração de “Os gafanhotos”:

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. (...) Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso.

*Imerso, claro, o que não poderia ser doutro modo. O sentido da sua recordação, atendendo ao que se recorda, mantém-se tão inviolado quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego (...) No pêssego, como em qualquer outro corpo, tudo converge para um caroço inquebrável, que existe dentro e fora de todo o caroço, e que não se vê nem se acha na implosão dos frutos, nem na explosão deles até às coisas siderais. (...) Ora bem, **não será perverso dizer a quem pretender achar o âmago dessa pequena recordação, que não o acha, mesmo que, um a um, persiga os passos de todas as figuras que patinharam nesse Verão secreto, até ao último instante.** Misterioso como o pêssego – uma memória fluida é tudo o que fica de*

*qualquer tempo, por mais intenso que tenha sido o sentimento, e só fica enquanto não se dispersa no ar. **Embora, ao contrário do que se pense, não ignore a História.*** (grifos do pesquisador)⁷⁵.

Eva refere-se ao texto de Álvaro Sabino como um “relato encantador”, denominação que só faz sentido quando lida no diapasão da ironia, o qual, ainda que a narradora negue, é o caminho para se chegar ao “caroço do pêssego”. Ao revisitar a narrativa de “Os gafanhotos”, o leitor se depara com as cenas do casamento de Luís Alex e Evita, as quais, à primeira vista, podem ser encantadoras. Entretanto, um olhar mais atento percebe que há imagens incômodas, que remetem, direta ou indiretamente, a questões políticas e sociais envolvidas na guerra colonial. O fato de haver mais mulheres do que homens na festa, por exemplo, é descrito como evento típico de guerra, ou, como diz o texto, ocorre “porque não se estava em tempo de paz completa”⁷⁶, em detrimento da constatação de que, durante eventos bélicos, os homens estão nos *fronts*, ou morreram durante as batalhas e, por isso, as mulheres veem-se sozinhas com mais frequência. Outro trecho significativo, nesse sentido, é a declaração do Comandante, a respeito da vida na África, em comparação com a vida na Europa, na qual fica evidente o anacronismo da visão portuguesa acerca da questão colonial:

*Temos tudo do século dezoito menos o hediondo fisiocratismo,
tudo do século dezanove à exceção da libertação dos escravos, e tudo do*

⁷⁵ JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004, pp.41-42.

⁷⁶ Idem, p. 9

século vinte à exceção do televisor, esse veneno em forma de écran.

*Com uns vinte arranha-céus, a costa seria perfeita!*⁷⁷

Chama à atenção, no primeiro trecho retirado do romance, o fato de que, nas palavras de Eva Lopo, revela-se ao leitor o fato de que uma narrativa é feita de escolhas sobre o que revelar e o que omitir. Sob a perspectiva da metaficção historiográfica, tal parcialidade é característica do relato, tanto do ficcional, quanto do histórico. Assim, *A costa dos murmúrios* denota, claramente, que é preciso recontar uma história, tantas vezes quantos forem os pontos de vista a respeito, a fim de se obter uma compreensão mais completa, mas nunca verdadeira em absoluto.

Outro aspecto da reflexão de Eva sobre “Os gafanhotos” que ganha dimensão crucial no romance, quando se pensa na narração como instrumento de diálogo com a História, é a imagem que constrói da verdade dos fatos como algo encapsulado no caroço de um pêssago. A ideia de que haja um “caroço inquebrável”, inclusive dentro de “todo o caroço”, remete fortemente à ideia de que, ao fim e ao cabo, a verdade da História é inatingível, uma vez que sempre passará pelo filtro da narração, em que se desvelam parcialmente os eventos relatados. Tal imagem, além de corroborar a perspectiva instituída no romance, a de um relato da verdade, ainda alerta o leitor para que ponha em estado de atenção sua percepção sobre o que se lhe contou – e sobre o que se lhe vai contar, ainda que não se negue a relação entre a ficção e a História neste romance.

⁷⁷ Idem, p. 10

Isa Lopes Coelho⁷⁸ faz referências aos eventos históricos que podem ser relacionados ao cenário criado em *A costa dos murmúrios*, segundo as quais o romance traz à baila a “Operação Nó Górdio”, comandada pelo General Kaúlza de Arriaga, e o “Massacre de Wiriyanu”, ao qual se faz referência nas fotos que Helena mostra a Evita, deslindando-lhe os fatos e eventos da guerra colonial. Assim, Lúcia Jorge proporciona ao leitor duas leituras dos eventos em Moçambique: são históricos, remetem a um ponto de vista sobre a verdade dos fatos, mas são apenas um relato, que, à parte qualquer pretensão, manifestada ou não, jamais conseguirá açambarcar toda a dimensão do que se passou naquele país.

Dessa forma, é aspecto crucial para compreender *A costa dos murmúrios* o procedimento de escrita ficcional, como se faz e como chega a produzir as imagens que carrega, a respeito das personagens, dos lugares e dos eventos históricos a que se pode remeter. Tal constatação enseja a teoria de Mikhail Bakhtin a respeito do trabalho com tempo e espaço na narrativa, já que muitas das cenas do romance adquirem feição cronotópica, registrando, na tessitura da descrição, elementos que descrevam o tempo em que tudo ocorre, bem como a ideologia das personagens, representativas ou não de eventos e pessoas envolvidas diretamente com a História.

Neste romance, talvez o melhor exemplo desse procedimento estético-narrativo seja a maneira como se configura o Hotel Stella Maris, cenário do casamento de Evita e lugar em que se dá a conhecer grande parte das personagens portuguesas do romance. Nele, tudo é luxuoso, embora esse luxo seja antiquado, baseado em padrões

⁷⁸ COELHO, Isa Lopes. “Uma tentativa de afastar as sombras: *A costa dos murmúrios*, de Lúcia Jorge”. In *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Vol. 2, número 3. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2009, pp. 58-65

estéticos europeus, do século XIX e início do século XX. De lá, mais precisamente de seu terraço, os militares, suas mulheres e seus convidados observam, como de um mirante, o que se passa na rua, na praia e, por extensão, na África portuguesa.

O fato de as observações serem feitas do alto do prédio, à distância, denota a relação que se estabelece entre os comandantes da guerra e o povo moçambicano, o qual é visto como inferior e ao qual se nega não somente a posse da terra, mas a constituição política de povo de uma nação. Ao posicionar o olhar dos portugueses, a narração mostra a pretensa superioridade que os portugueses se atribuem, bem como a miopia com que percebem a situação que os cerca: veem de longe, do alto, por isso se lhes escapam detalhes e eventos importantes – os negros que têm seus corpos jogados em *dumpsters* são um emaranhado, um bloco único, em que a individualidade e, portanto, o que há de mais intimamente humano em cada um, perde existência e importância; a nação que se enxerga, do alto de sua festa de casamento, é apequenada e desimportante a seus olhos. Dessa forma, o cronotopo do hotel representa, dentro do romance, o próprio edifício que é Portugal, politicamente, em especial com relação às colônias: anacrônico, de um luxo superficial, o qual, a despeito das agruras e problemas do entorno, tenta manter-se assim, indefinidamente.

Tais reflexões só se tornam mais evidentes quando, ao realizar a leitura da segunda parte do romance, já sob a narrativa de Eva Lopo, o leitor se depara com os comentários que desnudam a estrutura do pensamento narrativo, o “caroço do pêssgo”. Além, portanto, de questionar a incondicionalidade de uma verdade acerca de qualquer evento, esse procedimento adotado na narrativa posiciona “Os gafanhotos”

no campo da paródia, uma vez que ocorre uma modificação premeditada da série de eventos ocorridos na cidade da Beira. Lídia Jorge borda a figura e deixa à vista o avesso, os pontos que a constituem, os quais, nesse contexto, são tão significativos quanto o desenho que se apresenta no anverso.

CASAS EM PONTO- CHEIO: SEGUNDA FASE DOS ROMANCES (1992-1998)

“Em casa de maribondo, não se mexe com vara curta”, “Em casa de ladrão, não fales de força”, “Cada um é senhor em sua casa”, “Na casa do Rei, todo lugar é honrado”. Expressões da cultura popular, as frases acima ilustram algumas das acepções dadas, em português, à palavra “casa”, as quais trazem em seu bojo distintas concepções de mundo. “Casa” pode ser “ninho”, “esconderijo”, “lar”, “reino”, entre outras coisas.

Chama à atenção, nos romances de Lídia Jorge, a presença fundamental de uma casa, seja como representação de uma postura ideológica – como acontece em *O dia dos prodígios*, em que a casa de Carminha Rosa e Carminha Parda representa o lugar do anátema, tanto na acepção portuguesa, moldada pelo caráter da cultura católica, de lugar da excomunhão, da exclusão dos pecadores, quanto na acepção helênica, pagã, de lugar de oferecimento do sacrifício aos deuses⁷⁹ –, seja como símbolo de uma situação socioeconômica, como o ateliê de Davi Grei, em *Notícia da cidade silvestre*, sinal da pobreza em que se insere Júlia Grei, viúva do artista, representação de como Portugal – desta vez, o Portugal urbano, de Lisboa – vive as transformações ensejadas pela Revolução dos Cravos, alguns anos depois de sua ocorrência.

Em seu ensaio “Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita”, José Luiz Fornos discute o *topos*, suas configurações e sentidos, com ênfase na “dimensão histórica e

⁷⁹ DUNDER, Mauro. *Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009, p. 24.

política dos diferentes territórios examinados pela autora”⁸⁰. Nele, o estudioso, a despeito de ter como foco central de sua análise questões territoriais mais extensas, pondera a respeito da significação atribuída à imagem da casa em, pelo menos, três romances da escritora: *A última dona* (1992), *O jardim sem limites* (1995) e *O vale da paixão* (1998), os quais constituem a segunda fase da obra de Lídia Jorge. Nas palavras de Fornos:

O romance A última dona destaca um aspecto que se repete em outras narrativas de Lídia Jorge: a casa como constituição alegórica e simbólica da identidade nacional. Dá sequência às preocupações da autora com o sentido do espaço que acaba por acionar e disseminar valores, ancorados em distintas concepções ideológico-artísticas. A variedade e extensão territoriais concorrem com a presença de espaços menores que, qualificados por objetos múltiplos, sinalizam uma característica significativa da natureza da escrita jorgeana: o estímulo à compreensão da realidade social através da alegoria e do símbolo.

*Diferentes Portugais, representados em etapas históricas específicas, podem ser observados na “Casa do Leborão”, na “Casa da Arara” e na “Casa de Valmares”, respectivamente presentes em A última dona, O jardim sem limites e O vale da paixão.*⁸¹

⁸⁰ FORNOS, José Luiz Giovanoni. “Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita”. In *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Volume 2, número 2. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2009, p. 58

⁸¹ Idem, ibidem, pp.62-63.

Dessa forma, é possível afirmar que, a fim de desdobrar o projeto estético-ideológico proposto nos romances do percurso inicial, a escritora do Algarve tenha, recorridamente, nos romances da segunda fase de sua obra, adotado a configuração de “casa” como instrumento tanto para discutir questões de caráter ontológico – as casas estão sempre associadas aos eventos que moldam a vida pessoal das personagens – quanto, de modo explícito ou subjacente, para trazer à baila questões de ordem sociais, ligadas à discussão da identidade portuguesa no último quartel do século XX, no contexto sociopolítico do pós-1974.

Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin, ao refletir sobre a relação entre temporalidade na ficção e na realidade, na obra de Goethe, discute as marcas que esse elemento traz para a configuração do espaço no texto literário. De acordo com Dunder:

*Às formas que consubstanciam essa relação – em que as marcas da passagem do tempo se imprimem na constituição do espaço da narrativa, criando a visão de mundo que se veicula através da trama e do desenvolvimento das personagens – Bakhtin, em Questões de literatura e de estética: a teoria do romance, dá o nome de cronotopo*⁸².

É importante ressaltar que, por definição, a essas constituições temporais e espaciais subjazem discussões sobre aspectos ideológicos, políticos, sociais e econômicos constituintes do universo das personagens, os quais, em relação

⁸² DUNDER, Mauro. *Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009, p. 33

metonímica, ensejam reflexões sobre a realidade sociopolítica e econômica mais ampla. Na obra de Lídia Jorge, por exemplo, é inegável que seus romances discutam questões ligadas à identidade do povo português, seus posicionamentos políticos, seu cotidiano pautado pelas relações sociais e econômicas em que vive Portugal, especialmente no espectro dos eventos ocorridos depois da Revolução dos Cravos.

Assim, na segunda fase de sua obra romanesca, a escritora lança mão de construções cronotópicas, da mesma forma como fez nos livros de seu percurso inicial, para trazer à tona uma das muitas possíveis leituras acerca do país. Se em *O dia dos prodígios* o foco está no Portugal rural, arcaico e rústico, em *A última dona* e *O jardim sem limites* a discussão se volta a uma realidade mais citadina, urbana, sem, no entanto, perder de vista os eventos mezinhos daqueles que, via de regra, não têm lugar na narrativa da História. Por outro lado, *O vale da paixão* volta a olhar para o Algarve, região em que nasceu e viveu a autora e que, em sua obra, simboliza, também como metonímia, todo o interior do país. Nesse sentido, nos romances citados, as configurações de “casa” adquirem dimensão de grande importância, já que, mais do que simbolizar “lar” ou “esconderijo”, carregam em suas estruturas as marcas da situação portuguesa em cada um dos momentos em que se passam as narrativas.

O narrador de *A última dona*, logo no início do romance, declara peremptoriamente que “A Casa do Leborão é um local da Terra e existe”⁸³. Tal declaração, aparentemente redundante, guarda em si uma chave importante para a compreensão do livro: é preciso manter na lembrança o fato de que, não importa o que se passe ali, terá sido real. À semelhança do que faz em *Notícia da cidade silvestre*,

⁸³ JORGE, Lídia, *A última dona*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p. 13

Lídia Jorge afirma ao leitor que a narrativa se insere na História, em uma realidade factual, o que reforça uma leitura desta obra à luz da teoria da metaficção historiográfica. Sob essa perspectiva, os eventos ocorridos n'A Casa do Leborão adquirem significado mais amplo; a despeito do que afirma Fornos⁸⁴, o cenário principal de *A última dona* carrega uma relação estreita com a realidade portuguesa, objeto recorrente de discussão por parte de Lídia Jorge em seus romances.

Nesse sentido, diz Oliveira que

A Casa do Leborão, a Casa-Nação com “seus vários corpos” e “alas recentes ligando corpos antigos” apresenta-se na sua dupla face, de deleite e perversidade. Como lugar de abrigo, é a imagem da segurança, da tranquilidade. Pensada para ser a sùmula do conforto, não destoa sob esse aspecto do que foi prometido, mas como refúgio secreto surge escondida na noite, entre árvores, atrás de um enorme portão, ao fim de um longo percurso sinuoso entre pinheiros, com múltiplos signos alusivos à caça, ela mesma fantasmática, na medida em que parte desses signos alude a um passado extinto e o Engenheiro suspeita mesmo que algumas das espécies sequer existam e funcionem apenas como atração para turistas ingênuos⁸⁵.

⁸⁴ FORNOS, José Luiz Giovanoni. “Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita”. In *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Volume 2, número 2. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2009, p.62

⁸⁵ OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda. *As imagens da identidade portuguesa entre milênios, em três ficcionistas atuais*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2008, p.114.

Desse modo, a narrativa de *A última dona* apresenta uma imagem da casa que, de acordo com o conceito bakhtiniano de cronotopo, guarda marcas indeléveis do momento histórico – e do pensamento da sociedade em que o romance se insere –, as quais remetem a uma análise de Portugal e, mais especificamente, da maneira como se relaciona com seu passado recente.

Os cômodos da casa em que o Engenheiro Geraldês vive intensos cinco dias com a cantora Anita Starlet (nome artístico de Ana Palma) constituem um cenário escuro, de extrema formalidade, em que pouca coisa se revela ou se expõe. Aqueles que procuram A Casa do Leborão o fazem exatamente por isto, para que se mantenham incógnitos em seus atos, ilícitos ou não, imorais ou não.

(...) De resto, como Anita Palma podia constatar, nenhuma lâmpada especial iluminava a entrada e as árvores que subiam junto da casa raspavam as paredes com volumes negros de escuridão. O acesso exterior não podia ser mais discreto. A segunda chave era precisamente a da portaria. Servia à medida, rodava. Como fora garantido, na recepção não havia ninguém para observar quem chegasse, e no entanto, o ambiente aquecido, apesar da sobriedade, apresentava um luxo forrado de madeiras e tecido que parecia habitado. As paredes confirmavam que deveria ter servido de local de acesso ao antigo pavilhão de caça (...). Também à direita da pequena mesa onde se tinha de preencher uma ficha, como num hotel vulgar mas com nome suposto, sobre uma espécie

de montra coberta de verdura, duas lebres empalhadas, com as grandes orelhas esticadas sobre o lombo, pareciam pastar.

“Que interessante!” – Tinha dito a coquine, distraída, a observar os animais imóveis. “Parecem mesmo vivas! Acha que os olhos são de vidro?”

Por outro lado, também as paredes grossas e dispostas em geometria regular facilitavam a entrada, e tendo preparado com antecipação o percurso, era-lhe fácil empurrar pelo ombro a rapariga, seguindo a seu lado, como se o espaço lhe fosse familiar.⁸⁶

Ao longo do romance, o leitor aprende que os corredores d'A Casa do Leborão tinham monitoramento constante, a fim de que os hóspedes nunca se encontrassem ao caminhar por eles, quando precisassem chegar à sala de refeição ou a outros aposentos. Aliada à descrição feita pelo narrador, essa informação reforça a ideia de que a mansão seja um lugar para eventos obscuros, escondidos, que necessitem permanecer desconhecidos. No trecho dado, a descrição sóbria salta aos olhos, criando uma atmosfera quase lúgubre, em que chama à atenção a referência a *silêncio*, *sombra*, *peso*.

Assim, é inevitável concluir que A Casa do Leborão seja o cronotopo da casa como lugar do obscuro e do secreto, o que pode ser lido como uma alusão ao aspecto sombrio e violento da ditadura de Salazar. Assim como em um regime ditatorial, é fundamental para quem procura a mansão que ela se mantenha escondida, quase um

⁸⁶ JORGE, Lídia, *A última dona*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, pp.26-27

lugar que não exista – daí a necessidade da constatação inicial, de que ela exista e seja um lugar na Terra.

A associação d'A Casa do Leborão a um lugar de caça vem ao encontro dessa leitura, ao considerarmos como “caça” a perseguição a eventuais detratores do regime e o tolhimento tanto da liberdade, quanto da própria vida em si. Os animais empalhados lembram, a todo momento, por sua imobilidade, que foram dominados, capturados e mortos. Sugerem, ainda, que a morte é a maneira definitiva de silenciar qualquer ser vivo. Essa sugestão reforça o ambiente, chamado por Oliveira de “fantasmático”⁸⁷, em que a sombra predomina e pesa sobre as vozes daqueles que, por isso mesmo, nem se atrevem a perguntar o que quer que seja a respeito do lugar e da maneira como tudo ali é conduzido.

A exemplo do que já havia acontecido em *O dia dos prodígios* e *Notícia da cidade silvestre*, o cronotopo da casa em *A última dona* assume o papel de deslindar ao leitor o pensamento que predominou em Portugal durante os vários anos do regime salazarista. Tal leitura é reforçada pelos eventos ocorridos no final do romance, momento em que culmina o processo de tortura de Ana Palma: a cantora se vê submetida aos fantasmas do Engenheiro Geraldês, que, literalmente, ouve vozes e vê sombras onde, depois constata, não existem; além disso, sucumbe ao ambiente lúgubre e soturno da casa. Em decorrência disso, a Starlet morre e tem o corpo carregado para lugar desconhecido, como se nunca houvesse estado ali, nem testemunhado o comportamento de Geraldês.

⁸⁷ OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda. *As imagens da identidade portuguesa entre milênios, em três ficcionistas atuais*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

Nesse contexto, a questão da memória assume importância, na medida em que é, ao mesmo tempo, indesejada e inevitável. Para o Engenheiro, apesar de todas as intercorrências que houve durante sua estada n'O Leborão, lembrar é o mais significativo:

Lembrava-se como se tivesse sido, não no dia anterior, mas naquele mesmo. O Engenheiro não era um homem enfático, como disse, e detestava o drama por inoperante, mas as suas frases eram curtas e entre elas parecia haver uma ligação por vezes inexacta, ou demasiado rápida ou corroída. Mesmo assim, diante da pequena mesa onde conversava, ele tomava o frasco da pimenta e comia o seu ovo quente com perícia de inglês. – Então não se lembrava? O facto de ter guardado aqueles cinco dias só para si, durante tanto tempo, permitira manter sobre eles a memória fresca, como se no interior duma pirâmide. Pois claro que se lembrava. Quando finalmente tinha chegado [de volta à Casa do Leborão, depois de ter fugido de lá com o corpo e os pertences de Ana Palma], havia uma carripa sob a pérgula e dois tipos que nunca tinha visto estavam lá dentro, fingindo não o olharem. Um deles descia pelo outro lado, era ainda moço, escarranchava os sapatos para fora e olhava para dentro do automóvel onde estava a colcha. Tinha uma voz local.

“Porque será que fazem todos o mesmo, pá? Fogem todos da mesma maneira e regressam todos de volta? É ar que lhes dá, mal lhes

cheira a Duas-Pias!” – O rapaz tinha aberto a porta de trás com ar de pirraça e pusera-se a puxar a colcha devagar⁸⁸.

Salta aos olhos, no final do trecho dado, o surgimento de dois homens que, ao que tudo indica, vêm em busca do corpo de Ana Palma, em ação recorrente, conforme fica claro na fala de um deles, “Porque será que todos fazem o mesmo, pá?”. Evidencia-se, então, que a morte de hóspedes e a ocultação de seus cadáveres é evento corriqueiro n’A Casa do Leborão, em clara referência ao tratamento que, via de regra, regimes ditatoriais dão a seus opositores. Tal relação reforça, portanto, a leitura de *A última dona* como um romance em que o Histórico não apenas serve como partida à ficção, mas aparece relido nele, instituindo mais uma visão sobre as ações do governo de Salazar.

A narrativa de *A última dona*, assim como acontece nos romances do percurso inicial da obra de Lídia Jorge, apresenta em sua tessitura elementos que trazem à baila a questão do narrar como forma de posicionamento político. Nela, a maneira como se conta a história é tão importante quanto os eventos *per si*, uma vez que é por meio da compreensão de como o fio das palavras compõem a imagem que se constrói uma apreensão mais profunda da ideologia veiculada pelo romance. Segundo Oliveira,

Um dos elementos principais da construção do texto, a sobreposição ambígua de planos, entre uma percepção realista de mundo e uma ilusão onírica ou ilusória, é indiciada desde a epígrafe de Calderón

⁸⁸ Op. Cit., p.331

de La Barca: “Não me despertes se durmo e, se estou acordado, não me adormeças”⁸⁹.

A leitura da obra apresenta, à partida, uma dificuldade para o leitor que busca um romance linear, em que a clareza com que os eventos se dão paute o desenrolar dos eventos, o que pode ser visto como sinal da dissolução da forma romanesca tradicional, na esteira da busca de uma configuração narrativa que corresponda ao desejo de mudança pelo qual passa Portugal na década de 80⁹⁰. A propósito, o fato de que o romance tenha sido escrito no final da década de 90 pode servir como sinalizador de que, mais de 20 anos depois da Revolução dos Cravos, o país ainda patina entre os desafios da realidade que se lhe apresenta e a falta de uma compreensão completa do que significa, naquela atualidade, viver em Portugal e ser português.

Ao instituir o texto dessa narrativa, Lídia Jorge compõe um jogo de planos entrecruzados, quais sejam o da realidade histórica, feito subjacente por meio de relações metonímicas entre as personagens, suas ações e o ambiente em que se passa a história; o onírico, criado pelas cenas em que se descrevem as dependências d'A Casa do Leborão, os diálogos entre o Engenheiro Geraldês e os funcionários da mansão; e o do ontológico, que se dá a ver pelos questionamentos que povoam a mente do Engenheiro e aparecem nos momentos mais diversos.

⁸⁹ Op. Cit., p. 92

⁹⁰ BRIDI, Marlise Vaz. “Romance: forma e dissolução na década de 80”. BUENO, Aparecida de Fátima *et al.* *Literatura portuguesa: história, memória e perspectiva*. São Paulo, Alameda, 2007, pp 75-83.

Este último, que serve como linha central desse entrelaçamento de planos, confere a *A última dona* seu caráter mais evidente, o de uma narrativa em que, mais que tudo, é preciso esforçar-se para recuperar a memória, não a fim de ordená-la e compreendê-la com clareza, mas, mais fortemente, para que não se perca e reforce o estado de desordem em que se encontra a identidade, tanto do indivíduo, quanto da própria nação, na medida em que, como já se disse, Portugal ainda não teria compreendido completamente a dimensão dos eventos que viveu nos anos finais do século XX.

Em dado momento, logo após chegarem à Casa do Leborão, o narrador – neste momento, em terceira pessoa e lançando mão de uma mescla entre o discurso direto e o indireto livre, afirma:

(...) Também o Engenheiro caminhava leve como não acontecia há muito, nem sabia quanto – Por onde tinham andado o corpo e a alma do Engenheiro, durante todos aqueles anos? – “Por onde? Por onde andaste, perdulário?” – Dizia para si.

Mas aquele não era o momento de se questionar. Ele precisava conferir o que lhe tinha sido prometido – bem pago e por antecipação – com a qualidade das instalações que o clube na realidade proporcionava.⁹¹

A alternância entre discursos, exatamente por difusa, imprime ao discurso do narrador uma oscilação entre o ontológico profundo, por muito inconsciente,

⁹¹ Op. Cit., p. 87

incomodado pelo que as circunstâncias lhe despertam, e a identidade conhecida, por todos e pelo próprio Geraldês, do engenheiro. Ao mesmo tempo em que sente a vida a mover-se por dentro, ele precisa manter a prática de checar, conferir se o projeto proposto se realiza a contento. Entre outros recursos, é pela alternância entre discursos que se criam estes planos, o do inconsciente que aflora no onírico e o da superfície da identidade, que se debaterão entre si até ao final do romance, construindo um texto em que, assim como na coletividade da sociedade portuguesa, não se tem a dimensão exata do que se esteja vivendo naquele momento.

A determinada altura do romance, o narrador nos apresenta um momento de Geraldês que reforça essa oscilação entre planos e o efeito que ela produz na configuração da personagem:

*(...) No caso de ouvir de novo ruídos obscenos, tomaria pela mão a rapariga que havia encontrado na casa do Fausto Maia e, acontecesse o que acontecesse, **levá-la-ia dali** para um lugar diferente. Talvez um hotelzinho branco, à beira-mar, de onde se vissem os barcos e o sol. Na época baixa, **deveria** haver casas de hospedagem sem ninguém, e por certo que os recepcionistas eram gente tão labrega que nem **conheceriam** as pessoas públicas. **Seria** assim tão perigoso? Talvez não. **Sairiam** os dois d'A Casa do Leborão, e em Duas-Pias, ela **tomaria** um táxi e ele **seguiria**, um quilómetro atrás, ou mais distante, sem a perder de vista. **Começava a almoçar no quarto, o prato esfriado, sentado à escrivaninha. Mas o Engenheiro fez a primeira garfada,***

sem suspender o olhar da parede da cabeceira, donde o pano protector pendia, e atrás do qual **deveriam** agora dormir criaturas exaustas de fadiga tão carnal. A paz dum doce acolhimento tinha descido sobre a casa. Desfrutaria dela. Mas se dum momento para o outro os ruídos intoleráveis surgissem, num ápice **recolheria** as suas coisas, **sairia** para o corredor, **bateria** com os nós dos dedos à porta da coquine e **diria** – “Querida, vamos embora, isto não é um local onde você se encontre, meu amor! Enganei-me!” E sério, com seu cabelo grisalho apartado ao alto, caindo sobre o colarinho, **levá-la-ia** pela mão, até ao local onde **tomaria** a viatura para regressar.

Mas a verdade é que dificilmente **poderia** imaginar um ambiente tão envolvente quanto aquele onde se havia recolhido para se aproximar de Anita Starlet. (...)

“Talvez...” – Pensava o amante passageiro. Nunca se sabe o que pode acontecer entre dois quartos ligados por uma porta, estando dum lado um homem e do outro uma mulher, pensava ainda. **Até poderia ser ela quem agora andava dum lado para o outro, pois num sítio impreciso da casa, na verdade, alguma coisa se movia. Talvez até aquilo que se movesse fosse roupa e calçado de mulher. Talvez fossem objectos dela. Pequenos metais e redondas fivelas escorregando pelo soalho.** O Engenheiro suspendeu a respiração para ouvir melhor. **Não era, contudo, do quarto de Ana Palma que os**

ruídos provinham. Era do lado oposto. Era atrás da cabeceira da sua cama, que de novo os objectos se moviam. “Meu Deus! Outra vez aqueles cães!” – O Engenheiro arrumou o tabuleiro e ergueu-se para agir. Sabia que iria tomar uma decisão, mas não estava certo de que antes de ouvir os vizinhos indecentes iniciarem de novo aquela função destemida, não soltasse uma cascata de pancadas e imprecações contra a parede. Devassos! Pegaria na cadeira da escrivaninha e com as quatro pernas alçadas, gritaria – “Cães! Seus cães!” E ficaria esperando. Só depois juntaria as suas coisas, fecharia a mala e sairia.⁹² (grifos do pesquisador)

Os “ruídos obscenos” que o Engenheiro Geraldês ouve – é importante lembrar que A Casa do Leborão é um lugar para encontros furtivos, entre pessoas que não querem, ou não podem, se expor em locais mais públicos – despertam nele um processo de elucubração, o que sugere fortemente a interposição dos planos da realidade, por assim dizer, e do inconsciente. Evidência desse procedimento, do ponto de vista das escolhas lexicais e gramaticais, é o predomínio do futuro do pretérito do indicativo nos verbos que constituem as orações do trecho. Ainda que com menor frequência, as orações condicionais também aparecem, instituindo o discurso da hipótese, que ocorre apenas no pensamento de Geraldês, o qual se desloca, quase instantaneamente, dos ruídos que ouvira para a criação de um cenário imaginado.

Além da própria questão da hipótese em si, o uso recorrente dessas estruturas gramaticais traz ao texto – e à imagem da própria personagem – uma instabilidade característica do onírico, como se Geraldês se perdesse em seus próprios

⁹² Op. Cit., pp.117-120

pensamentos, adentrando um universo que só se realiza na imaginação. Em que pese o fato de que a maior parte do texto se construa pelo discurso indireto livre e, portanto, seja, em grande medida, um discurso filtrado pelo ponto de vista do narrador, evidencia-se uma enorme distância entre o que o Engenheiro sente e as atitudes que, efetivamente, (não) toma.

O cruzamento entre os planos torna-se ainda mais evidente com a interposição, ao longo do trecho, de algumas sentenças que sinalizam o que, de fato, se passava n'A Casa do Leborão. Nelas, os tempos verbais do pretérito (perfeito e imperfeito) do indicativo estabelecem o contraste entre esses planos, reforçando ao leitor a sensação de confusão mental em que se encontra a personagem. Sob a perspectiva cronotópica, a fusão entre o que se apreende do real e os efeitos que essa apreensão causa pode ser compreendida como estratégia discursiva para alegorizar o que acontece com o povo português, diante de sua própria realidade: é um mundo difuso, em que não se consegue compreender com clareza o que ocorre.

Na esteira desse pensamento, é possível, então, considerar que os diferentes planos em que se passa a narrativa de *A última dona* têm correspondência com aqueles em que se dá o “ser português”. Esse paralelo aponta que, se os protagonistas do romance veem-se incapazes de diferenciar o que efetivamente acontece do que seria apenas um delírio, fruto de um contexto de confusão, pressão psicológica e ação do ambiente criado no lugar, o povo português também não conseguiria apreender com clareza o que se passa no país, durante e imediatamente após a ditadura salazarista,

no plano sociopolítico e econômico e em seus reflexos no plano dos eventos cotidianos e no da identidade portuguesa.

Chama também à atenção, no discurso indireto livre pelo qual se tem acesso ao pensamento do Engenheiro Geraldês, o trecho em que, após ouvir novamente ruídos, ele percebe que não vêm do quarto de Ana Palma, especialmente porque, antes de notar isso com mais precisão, aparecem duas sentenças iniciadas pelo advérbio “talvez”, o qual, significativamente, abre o parágrafo em que essa passagem se insere. A repetição do vocábulo traz para o discurso traço de desequilíbrio, obsessão: na busca de compreender o que acontece – já que, como engenheiro, nada pode escapar de seu “projeto” –, Geraldês começa a formular hipóteses, repetidamente, o que sinaliza, também, a angústia que toma conta da personagem, exatamente pela indistinção que se instaura entre os diferentes planos pelos quais se percebem os eventos da narrativa.

Publicado em 1995, *O jardim sem limites* gira em torno de mais uma casa, desta vez a da Arara, situada em Lisboa, a qual abriga uma sociedade cujos

*sonhos coletivos de mudança social transformam-se em fragmentos privados que se revezam em importância conforme o valor de uso e de troca, assediados por corporações financeiras e midiáticas. Aos indivíduos cabe escolher o conteúdo-mercadoria que melhor se adapte ao seu “estado da alma” a fim de alcançar a felicidade pessoal.*⁹³

⁹³ FORNOS, José Luiz Giovanoni. “Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita”. In *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Volume 2, número 2. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2009, p. 62

Aberto pela frase nominal “Ou por outras palavras”, a qual dá a impressão de se tratar de início *in media res*, o romance problematiza, mais uma vez, não apenas as trajetórias de suas personagens – em sua maior parte, jovens que buscam sucesso imediato –, mas, por meio dessas trajetórias, a transformação de uma sociedade que, cerca de dez anos antes, havia vivido a maior mudança de sua História recente. Em lugar de se debaterem contra o estado político letárgico e anacrônico de Portugal, herança da ditadura de Salazar, grande parte das personagens de *O jardim sem limites* parece alheia a quaisquer questionamentos sociais, envolvidas, por assim dizer, em um ambiente imediatista, no qual o sucesso do tempo presente supera largamente toda espécie de necessidade de compreensão mais profunda do “ser português” em tempos de liberdade recém-conquistada.

À semelhança do que se dá em *O dia dos prodígios* e *Notícia da cidade silvestre*, Portugal é um país que, depois de um evento de enorme monta, ainda busca compreender qual o caminho a ser adotado para continuar vivendo. A alienação que envolve Vilamaninhos e a recessão econômica em que vive Júlia Grei dão lugar a outra espécie de alheamento: conquistada a mudança, é hora de realizar sonhos menores, de obter fama por meio de ações pobres de sentido político, como a luta de Leonardo, o *Static Man*, contra si mesmo, a fim de superar seus próprios limites. Em que pese a questão do silêncio e da estaticidade que marcam a atuação da personagem – e que, certamente, podem ler lidos em chave política –, sua meta não é denunciar, transformar, despertar consciências. É, tão somente, registrar no livro dos recordes, sua permanência como estátua viva em praça pública.

Nesse contexto, a Casa da Arara assume contornos cronotópicos, fundamentais para o desenvolvimento da discussão acerca do desalento sociopolítico que permeia a vida em Portugal, aos olhos de Lídia Jorge, no final dos anos 80:

Ou por outras palavras – Durante o Verão de 88, eu era um dos hóspedes da Casa da Arara, uma vasta fachada com dois renques de janelas donde se viam pela manhã os batelões subirem Tejo dentro, arrastando as gigantescas cargas. Se os vidros estivessem lavados, neles se espelharia a sua passagem silenciosa como nas imagens dos sonhos. Mas o que me conduziu, numa determinada manhã de Fevereiro, até um desses quartos semelhantes a casernas abandonadas durante uma operação militar faz parte do mistério da minha própria vida.

(...) Foi essa mistura de opostos que fez a casa tresandar de forma estranha, levando a que todas as janelas fossem abertas sobre a Rua da Tabaqueira e as portas dos quartos sobre o corredor. E a Casa da Arara, completamente escancarada, mostrou à luz do dia a sua entranha.

Era um edifício com dois séculos e um revestimento de azulejos que atestava viagens feitas pelo mundo. Alguém havia conhecido o entrelaçado das trepadeiras tropicais e a sombra esguia das palmeiras, mas o mais importante era aquele pássaro, concebido de memória entre tucano e papagaio, que abria as asas no painel da entrada sobre a legenda de AVIS ARARA. Ao longo da mancha azul que forrava o

*que fora um vestíbulo, havia largos troços donde os azulejos tinham sido retirados ou simplesmente varridos como cacos. Junto à escada, apareciam palmeiras sem copa, jacarandás sem pé. À luz crua do exterior, essas feridas tornaram-se visíveis como se iluminadas por gambiarras. De resto, os **tectos mostraram os caixões quadrangulares rendilhados pelo bicho, e os lambris de madeira permaneciam assinalados pelas marcas dos antigos pregos e suas fendas.** Acrescia que além do **cheiro cruzado de ácido e bolor**, a Casa da Arara era agora invadida, cerca das nove da manhã, pelo barulho dos chinelos e dos gritos da serviçal. Ora entre os hóspedes havia os que dormiam até às três e meia da tarde. Pensei comigo – “Vão embora, vão sair, vão todos abandonar a Rua da Tabaqueira...”*

*Mas não, eles não abandonavam aquela casa. Como eu, apenas aguardavam que fosse possível perder a **sensação de que nos tínhamos alojado sobre o lodo do Tejo.**(...)⁹⁴ (grifos do pesquisador)*

Mais do que a mobília ou os traços arquitetônicos da Casa da Arara, a ênfase da descrição recai sobre as marcas da passagem do tempo e dos eventos que elas carregam, fazendo da construção secular uma espécie de “colcha de retalhos” composta pela decadência: a despeito de qualquer transformação vivida por Portugal, a construção permanece ligada aos dois séculos anteriores, com seus “caixões rectangulares rendilhados pelos bichos”, seu “cheiro cruzado de ácido e bolor”.

⁹⁴ JORGE, Lídia. *O jardim sem limites*. 4ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 2002, pp. 5-15

Por outro lado, chama à atenção, no cronotopo da casa, a presença de marcas de viagem, o que remete à questão, já levantada por Lídia Jorge em romances anteriores, da inadequação de Portugal a sua condição de país europeu. Ao batizar a casa com o nome de um pássaro tropical, o texto de *O jardim sem limites* traz à baila a proximidade do país mais com sua antiga colônia sul-americana, do que com seus vizinhos de continente, uma vez que, assim como a tropicalidade da imagem destoa do restante da casa, Portugal é um país peculiar no contexto da cultura, da economia e da política europeias. Reforça essa leitura o fato de que o elemento tropical é consubstanciado na forma de azulejos, elementos típicos da arquitetura lusitana – em outras palavras, Portugal é *avis rara*, peculiar perante os vizinhos, o que daria margem ao *Complexo Pombalino*, definido por Miguel Real como um dos elementos marcantes da identidade portuguesa.⁹⁵

Outro elemento constituinte do ambiente que remete à História recente de Portugal é a referência a “casernas abandonadas durante uma operação militar”, como forma de caracterizar a primeira impressão do narrador acerca da Casa da Arara. A imagem de um quartel deserto, como se houvesse perdido a função bélica, enseja uma leitura, pelo menos, dupla: ao passo que se trata de um lugar deixado à própria sorte, como se a retirada tivesse sido abrupta, a atmosfera instalada permanece ligada a um passado recente, sem conseguir desvencilhar-se da utilidade para a qual havia sido criada, qual seja ser lugar de opressão, rigidez e constante vigilância.

Essa leitura remete, assim, à leitura que a escritora faz de Portugal naquele momento. Após meio século de ditadura militar, o país ainda tenta encontrar sua nova

⁹⁵ REAL, Miguel. *A morte de Portugal*. 2ª edição. Porto, Campo das Letras, 2008.

identidade, vivendo oprimido por uma atmosfera fantasmagórica, de um passado em que a rotina militar se teria implantado no interior das casas, nos cotidianos das famílias. Assim, a Casa da Arara, além de cronotopo, assume também a função de microcosmo da sociedade portuguesa, caracterizando assim a versão de Lídia Jorge para a História recente de seu país: a despeito de a Revolução dos Cravos ter posto termo à ditadura, as marcas do regime de Salazar ainda se guardam no recôndito dos lares, no comportamento vigilante do povo português.

Na esteira desse pensamento, é relevante o fato de que o dono da casa, Eduardo Lanuit, não habite os aposentos principais da Casa da Arara, mas passe a maior parte de seus dias em uma edícula, distanciado do universo de seus inquilinos. Espécie de historiador, Eduardo passa seus dias isolado em um escritório, no qual organiza suas memórias, consubstanciadas por fotos, recortes de jornais, textos e escritas nas paredes – da mesma maneira como faz o narrador do romance, que, ao passar dos dias, constrói um gráfico com os eventos e os nomes das personagens, em atitude que remete à frase da própria escritora, na qual afirma que escreve “para não esquecer, apenas para não esquecer”.

*Então desviei-me da corda dos lençóis brancos que dividiam o quintal e entrei, atrás de Julieta, na casota de Lanuit. Era um recinto quadrangular, só duma água, encostada a uma parede tão alta que se diria **um pano de muralha**. Em seu redor, alinhavam-se as **alfaias com as quais o resistente** amanhava o precário jardim. Mas lá dentro, aprisionado, existia um mundo intenso, amontoado, exposto por camadas*

como numa **fractura geológica**. Tudo o que não existia na casa cor de marfim encontrava-se naquela casota. **Ali estavam as fotografias de Lanuit com espingarda, as fotografias de Lanuit ao sair da prisão, as fotografias de Lanuit a comemorar alguma coisa numa cervejaria, as fotografias junto do rosto de um inerte Mao do tamanho dum Adamastor.** Palavras indecifráveis encaixilhadas, rostos de pessoas públicas gastas pelo uso e pela idade, com as caras repletas de cores vivas da juventude, notícias de assembleias, pedaços de jornais, rostos, **rostos, rostos, muitos deles desconhecidos, mas todos prenhes de significado como sinais, como astros de ocasião que lhe teriam semeado o percurso.** No meio de tudo isso, uma secretária igual à que Julieta havia levado para cima, e no centro do tampo, uma velha máquina de escrever, embora não fosse Remington. Mas o que mais admirava é que em torno das paredes, discriminando **aquela multidão de fantasmas oriundos do seu país, datada dos idos anos 70,** a mapeação era explícita. Uma coluna ainda estava encimada por uma epígrafe suave – Estes São os Que não Devemos Esquecer. Mas numa outra, bem mais extensa, lia-se – Os Que não Podemos Perdoar. Numa terceira fila, jaziam em coluna horizontal, como heróis do excremento, votados à posição dos vermes, Os verdadeiramente Traidores. E finalmente uma longa lista, a maior, a que dava volta à parede, englobava, de forma melancólica, Aqueles Que não Nos Traíram mas Nos Deixaram Sós. Nomes e factos alinhavam-se sob as suas figuras como destinos

*fechados. Pessoas públicas respeitadas apareciam naquela memória gráfica de Lanuit com o epíteto de absolutos estupores. Outros pareciam fazer o caminho inverso. **Permanecer ali era entrar na memória proibida duma pessoa, aceder a seus escaninhos recônditos.** Enfim, era como se entrasse dentro do coração secreto dum homem. Julieta abriu uma pasta, contendo um monte de folhas dactilografadas, e disse – “Já tem isto escrito, mas agora, quando tiver um emprego, vai interromper. Como vai permanecer tanto tempo longe deste trabalho, acho que **deveria copiar tudo o que está na parede, porque não tarda, vem aí outro Inverno...**”*⁹⁶(grifos do pesquisador).

Com efeito, a passagem que descreve o escritório de Eduardo Lanuit remete, por meio das imagens escolhidas para compor o texto, a uma série de elementos diretamente ligados a algumas das questões fundamentais da obra de Lídia Jorge. Entre elas, chamam à atenção as marcas do passado português, isoladas geograficamente do cotidiano representado, nesse contexto, pela Casa da Arara, especialmente pelos inquilinos e seus projetos de vida, os quais caracterizariam o “novo” pensamento português, imediatista e, em grande medida, despolitizado, sem sinalizar relações com o passado recente do país e as grandes questões sociopolíticas que acarretou.

Espécie de museu, na acepção de lugar dedicado a guardar elementos de grande importância histórica, o escritório de Lanuit constitui, assim, um novo cronotopo, em que uma dimensão temporal diferente toma conta da construção física, na tentativa

⁹⁶ Op. Cit., pp.159-161

de manter vivas ideias ligadas à luta política pré-1974. É importante notar que essa construção cronotópica funciona em duas instâncias, quais sejam a vida pessoal de Eduardo Lanuit e a vida portuguesa, dualidade essa construída pela linguagem por meio da qual se descreve o ambiente, com marcada importância para os epítetos com que a personagem categoriza as pessoas e suas ações.

Nesse sentido, a caracterização do escritório como uma trincheira, um “pano de muralha” construído com “alfaias” que protegem um “resistente” introduz o leitor em um cenário de guerra, de uma batalha que se travou, tanto no plano ontológico, quanto no social, e que ainda se trava, agora contra o esquecimento, a “desmemória”. Dessa forma, volta à baila a frase da escritora, a respeito da motivação inicial de sua obra, “para não esquecer”, de modo que a questão da memória seja fundamental para compreender o papel da narrativa de *O jardim sem limites*, notadamente em sua função de escrita social.

A respeito da relação entre imagens, percepção e memória, afirma Bergson que

*Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo.*⁹⁷

⁹⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 11

De fato, o conjunto de imagens, recortes de notícias e palavras coletados e preservados por Lanuit parece cumprir a função de, mais do que simplesmente preservar a memória, insinuar que ali se encontra a trilha para, compreendendo e conhecendo o passado, possa-se compreender o presente e vislumbrar o futuro de Portugal. Na esteira desse pensamento, é preciso considerar que tais imagens são classificadas, sempre, a partir da ideia de “traição”, seja ela à pátria, ou ao próprio Eduardo Lanuit. Essa relação, estabelecida de modo desconhecido pelo leitor, atende não apenas ao universo da personagem e a seus conceitos de “traição”, mas remete aos laços entre imagens, percepção e memória estabelecidos por Bergson – é preciso perceber as imagens, compreender-lhes a interação e manter vivas as impressões registradas como memória.

É relevante, portanto, que todo esse complexo jogo de relações se construa em espaço apartado do restante da casa. Não há espaço – nem disposição – na contemporaneidade para as questões que, um dia, foram as mais relevantes da dinâmica sociopolítica portuguesa; os tempos são outros e a memória não pode ocupar o espaço da vida que segue, independentemente da história.

Nota-se, pois, que a intenção do texto de *O jardim sem limites*, bem como a da obra de Lídia Jorge, encontra seu equivalente textual na composição do escritório de Eduardo Lanuit: criar o contraponto ao apagamento das razões e dos eventos que trouxeram a realidade portuguesa até ao ponto em que se encontra naquele momento, guardando em si recortes, imagens, acontecimentos de grande monta ideológica e política, os quais, agora, têm sido relegados a segundo plano, empilhados em um

escritório entrincheirado em uma “fractura geológica”, imagem que remete diretamente à relação entre a constituição do solo em que se pisa e as marcas que a passagem do tempo a ele imprimiu. Metonimicamente, é preciso conhecer aquilo que sustenta os passos de Portugal, seu “solo”, para que se compreenda como o país chegou a ser o que – e como – é no presente. O alheamento sociopolítico que toma forma na Rua Augusta, palco das apresentações de Leonardo, e na Casa da Arara, pavimentada e esconde toda uma “multidão de fantasmas oriundos do seu país, datada dos idos anos 70.”

No tocante à construção textual da narrativa, assim como em *Notícia da cidade silvestre* e *A última dona*, assume relevância, em *O jardim sem limites*, a relação da narradora com a palavra como instrumento de registro da História, por meio da narração de diferentes histórias. Escritora em busca de escrever um romance, a voz do texto concilia o trabalho em sua *Remington* com a composição de um gráfico, em forma de árvore, que toma conta de uma das paredes de seu quarto, no qual registra, codificadamente, as vidas das pessoas que habitam a Casa da Arara.

Em que pese o fato de que essa narradora remete diretamente à própria Lídia Jorge, é importante notar que o material de que se faz sua escrita, aparentemente, é o comezinho, o cotidiano, o qual ganha substância dupla pelas mãos dessa escritora: ao mesmo tempo em que as ideias ganham forma de árvore sobre uma parede, elas são transpostas para as páginas datilografadas, nas quais, por certo, registra-se um ponto de vista acerca de tudo o que está acontecendo. Assim, não é temerário dizer que a narradora desta obra personifica um posicionamento metaficcional, na medida em que,

ao mesmo tempo em que narra os eventos, vive e narra o próprio fazer literário, entrelaçando os dois pontos de vista e sugerindo fortemente que, por princípio, a História se constrói em esferas bem menores do que a dos eventos de grande monta; ao contrário, é na vida de todos os dias que se dá a constituição de uma História “viva”, a qual, muitas vezes, desconhece ou despreza as consequências dos grandes eventos da História Social. Essa perspectiva reforça a relação da obra de Lídia Jorge com os fundamentos da metaficção historiográfica: é preciso registrar a História sob pontos de vista diferentes do instituído, ao mesmo tempo em que se reflete sobre a própria importância sociopolítica do ato de escrever.

Outro romance desta fase que lida, inclusive mais diretamente, com a questão da ditadura em Portugal, também se vale do cronotopo da casa como estratégia para isso e apresenta artifícios narrativos relevantes para esta análise, é *O vale da paixão*, publicado no Brasil com o título de *A manta do soldado*, cuja narrativa gira em torno da vida dos Dias, em narrativa que, mais uma vez, volta os olhos para o Algarve. Assim como acontece em *O dia dos prodígios*, Valmares, a região em que está a casa da família de Walter Dias, protagonista da obra, parece mergulhada em uma ausência completa de transformação, em detrimento da personalidade e das ações de Walter, o *soldado*⁹⁸ do título da edição brasileira.

Aqui também os protagonistas desse romance veem-se mergulhados em um pedaço de mundo medievalizado, cujos valores remontam a um patriarcado tradicional, no qual mulheres – e homens insurrectos – não têm direito a vez ou voz, ainda que sua

⁹⁸ Nesta tese, considerar-se-á o romance como obra publicada em 1998, ano em que chegou ao mercado *O vale da paixão*, versão original portuguesa.

insurreição, no caso do desenhista Walter, o “trotamundos”, seja exatamente por isso. Volta à cena o Portugal rural e arcaico do Algarve, no qual mudanças e questionamentos geram mais do que um grande incômodo, provocando a instabilidade de toda uma comunidade – neste caso, a família – e a –propriedade – de Francisco Dias.

*Dizer-lhe que nesta altura era populosa a casa de Francisco Dias. Que nela labutavam seis filhos e três noras, uma filha e um genro, três netos, a filha de Maria Ema e de Custódio Dias e seus dois primeiros filhos. Havia uma serviçal, o seu homem, os respectivos filhos, e **cinco ou seis trabalhadores contratados à jorna, que amanheciam à porta e eram despedidos se não amanheciam**. Que durante as madrugadas desses anos vivia-se um tumulto feito de distribuição de tarefas, mantimentos, rações e fenos, a que se seguiam **movimentos humanos, enredados nos movimentos das bestas, dependentes das necessidades delas, semelhantes a gente, em seus amuos, suas fugas, suas partidas tempestuosas em direcções erradas**, e quando esses acontecimentos sobrevinham, os filhos de Francisco Dias gritavam com as bestas e discutiam entre si. Mas à parte esses confrontos, era **uma irmandade silenciosa, à beira de se separar, embora para Francisco Dias se tratasse duma família unida como nenhuma outra**. O dono de Valmares achava que a sua **casa era uma empresa sólida, uma unidade de produção à semelhança dum estado, dirigindo-a como um governador poupado gere um estado**. Em nome do aforro,*

da economia, da produção, em nome do futuro, **um futuro sério, avarento, unido e indivisível**, do qual havia apenas saído um, havia saído Walter.

A **unidade de produção** dirigida por Francisco Dias acordava duas horas antes do amanhecer. **Como num império onde os ouvidos do imperador estão em toda a parte e a sua energia se transmite pela atmosfera, a cada acordava com o acordar de Francisco Dias – “Levantar!” – bradava ele**, em mangas de camisa, lavando a cara, no escuro do pátio, fazendo retinir pela calçada a bacia de cobre, para que se ouvisse até ao último sótão, dando largos passos pela casa, **com suas botas de cardas**. Ao mesmo tempo, os galos cantavam, a labuta tinha início. À entrada da casa, em frente do mapa-múndi, havia um cartaz com um galo de bico aberto, expelindo uma aurora radiosa. Tudo o que pudesse ser acordado, teria de acordar nas madrugadas de Inverno de cinquenta e três.⁹⁹ (grifos do pesquisador)

A descrição de Valmares e da dinâmica das personagens que ali habitam e trabalham, conforme demonstram os trechos destacados, remete diretamente a uma comunidade na qual prevalecem os valores e o comportamento militarizado, consoante com o momento que Portugal vive na década de 50, tempo em que se passam várias das cenas do romance, em especial as que remetem ao período em que Walter serviu ao Exército português. A forma como o patriarca dos Dias trata seus funcionários “contratados à jorna” já sugere, logo no início do trecho, uma rigidez que mistura uma

⁹⁹ JORGE, Lídia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 43-45.

postura militar, de rotina e ordens a serem cumpridas, a um capitalismo desumanizador. Não importava o que acontecesse, os empregados tinham de estar ali antes do nascer do sol, ou seriam punidos com a demissão. Eram, assim, peças de uma grande máquina, facilmente substituíveis no caso de qualquer descontentamento de seu comandante.

Na sequência dessa passagem, a narrativa de Lídia Jorge traz à baila um aspecto da vida em Valmares que, por analogia, reforça a imagem de que, naquelas terras, sob o comando de Francisco, as pessoas são levadas, pelo ambiente e pelas práticas do patriarca, a um comportamento desumanizado. Ao serem comparadas a “bestas”, os funcionários e a família do pai de Walter são reduzidos à condição de bichos úteis, manipulados conforme a conveniência de quem lhes utiliza o trabalho e incapazes de atitudes pautadas pela razão, movidos pela força bruta que se lhes sobressai nessa situação. Ao contrário do que se espera convencionalmente, são as bestas que detêm traços humanizados, agindo conforme seu desejo e, nesse contexto, subjugando os bichos-homens com que convivem.

Tal estratégia encontra eco em obras como *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, romance da segunda geração do Modernismo brasileiro, cuja produção pautou-se, em grande medida, pela discussão de temas sociopolíticos, como a exploração do trabalho, a manipulação política das comunidades economicamente menos favorecidas e o autoritarismo do governo de Getúlio Vargas, o qual se tornaria explicitamente uma ditadura, em 1937.

Assim como no romance de Graciliano Ramos, as pessoas que trabalham em Valmares encontram-se desprovidas de oportunidade de discernimento crítico acerca da realidade em que se acham, comandadas com mãos de ferro por um déspota, à semelhança de um “império”, exatamente como descreve o texto de *O vale da paixão*. Esse procedimento, se cotejado com o projeto político e de poder arquitetado e posto em prática por António de Oliveira Salazar, pode ser lido como representação dos valores conservadores que grassam pelo país, especialmente em locais predominantemente rurais, nos quais mudanças de pensamento e de atitude demoram a chegar.

Por outro lado, ao olhar mais detidamente para aspectos econômicos da década de 50 em Portugal, é possível concluir que o universo agrário, no qual se insere Valmares, é o menos privilegiado, em termos de políticas de desenvolvimento, pelo governo salazarista. De acordo com Manuela Silva, o período entre 1950 e 1974 constitui a “fase contemporânea” do processo de industrialização no país, com ênfase na valorização dos produtos e do processo de produção, em detrimento do bem estar social. O crescimento econômico não trouxe a erradicação da pobreza e foi mantido o estado de marginalização dos mais pobres¹⁰⁰.

Nesse sentido, a caracterização da fazenda de Francisco Dias e da maneira como são tratados seus funcionários e sua família assume dimensão histórica, na perspectiva da metaficção historiográfica, uma vez que evidencia a condição submissa dos desprovidos de condições financeiras abastadas, cujas vidas estão atreladas a

¹⁰⁰ SILVA, Manuela. “Crescimento económico e pobreza em Portugal (1950-1974). *Análise Social*, volume XVIII. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1982, pp. 1077-1086.

uma atividade econômica desprestigiada. Some-se a isso o ambiente opressor de uma ditadura, o qual institui o poder sustentado pelo terror e pelo exercício exacerbado do poder e se pode concluir que, à semelhança do projeto de poder do governo de Portugal, a atitude do “imperador” Dias reproduz, em escala reduzida, o que acontece ao redor do país.

Na esteira desse pensamento, assume importância na constituição do romance como obra de metaficção historiográfica a descrição de Valmares como uma “empresa” e, principalmente, um “império”, no qual “os ouvidos do imperador estão em toda a parte e a sua energia se transmite pela atmosfera”. A década de 50, momento em que se passa esta cena do romance, é marcada, no âmbito da política de Salazar para as províncias ultramarinas, pelo incentivo à imigração dos portugueses para África, o que pode ser interpretado como uma nova tentativa de colonização dos territórios lusitanos naquele continente, uma maneira de reforçar não apenas o domínio sobre aqueles países, mas também uma forma de aumentar o poder dos “ouvidos do imperador” nas antigas colônias. É importante notar que, exatamente naquele período, têm início manifestações mais politicamente organizadas em prol da independência de Angola, com a criação do MPLA – Movimento pela libertação de Angola – e da FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola, entre outras entidades com caráter libertário, ao passo que, em Moçambique, intensificam-se as políticas de trabalho forçado, a fim de tentar fazer frente ao domínio econômico da África do Sul.

Nesse sentido, não é equivocado inferir que o comportamento de Francisco Dias ecoe a postura do próprio país, com suas políticas de trabalho forçado e a necessidade

de afirmar a autoridade, ainda que ela já demonstre sinais de enfraquecimento. Em sua “unidade de produção”, quem manda são as “botas de cardas”, sinalizadoras de uma rotina militar de trabalho, pautada por uma postura inflexível, que não quer reconhecer a fragmentação de seu “império”, vendo em uma “irmandade silenciosa” não a força castradora de seu autoritarismo anacrônico, mas “uma família unida como nenhuma outra”, em reflexo da mesma dualidade que marca a postura de Salazar, notadamente “um governador poupado”, a respeito de como administra a situação na África.

Assim como o governo em relação às províncias ultramarinas, Francisco Dias não consegue – ou prefere não – admitir que sua família estava “à beira de se separar”; prefere criar e difundir a imagem de uma falsa harmonia, à qual se apegava para, ao mesmo tempo, acreditar e fazer crer. Afinal, a casa de Francisco Dias “era uma empresa sólida, uma unidade de produção à semelhança dum estado”. Nesse caso, um Estado que se apegava a um modelo secular, em processo de esfacelamento, mas que não admite – por não poder, nem querer – qualquer possibilidade de transformação.

Nesse contexto, o cronotopo da casa constitui-se instrumento fundamental para a construção dessa relação, na medida em que consubstancia, no romance, essa forma de pensar e agir. Entre os vários possíveis sentidos atribuídos a “casa”, não é incomum o de “país”, “nação”. No caso de *A manta do soldado*, Valmares, assim como o foi Vilamaninhos, em *O dia dos prodígios*, é um retrato de Portugal, em clara relação microcósmica:

Nessa altura, **a casa de Valmares já havia perdido a maior parte dos seus habitantes, e os compartimentos onde tinham vivido os descendentes de Francisco Dias encontravam-se fechados, ao longo do corredor por onde antigamente todos se cruzavam.** Então era muito difícil distingui-los pelas passadas. Vários filhos e vários netos, três noras e um genro, caminhando sem cessar desde madrugada, forneciam uma multiplicidade de ruídos indestrinçáveis, para quem fosse menor e ficasse à escuta, horas a fio, dentro dum quarto. Porém, naquele Inverno, no início dos anos sessenta, os passos dos que restavam eram tão identificadores quanto as suas caras ou os seus retratos.

Havia os passos soltos e leves dos filhos de Maria Ema, ainda crianças, ainda mal pousados, lembrando fugas de roedores, pela forma como percorriam o corredor em bando rápido. Em contraste, havia os passos pesados de Francisco Dias produzidos por botas onde luziam duas filas de cardas que emprestavam ao som um ruído de ferro, seguindo-o por toda a parte como se transportasse uma coroa nos pés. E havia os de Custódio, mais leves do que os passos do pai, mas ainda assim o protector de metal existia, picando aqui e ali o ladrilho e o cimento, com seu andar assimétrico de coxo.(...)

(...) Eram os passos dela na casa grande de Valmares, **uma casa suficientemente distante do Atlântico para não se ouvir a rebentação**

durante a tempestade, mas não tão longe que o salitre da poeira das ondas não lhe atingisse a fachada.(...)

(...)

*Aliás, a casa está como foi, os filhos de Maria Ema colaboram, **não refazem as paredes, apenas as untam com umas chapadas de tinta, e os dois, agora de mão dada, fazem parte dos muros em todo dos quais existe um plano de conservação prática.** Existe o projecto de que a fachada e o pátio sejam refeitos e pintados e também a ideia de que o bulldozer há de escavar **uma piscina azul, em forma de pegada humana, no sítio onde antigamente Francisco Dias guardava o estrume.** Aí, talvez as **figueiras cinzentas** sejam abatidas, e no lugar dos seus pés se ergam palmeiras adultas donde penderão brancas redes de balanço. **Será necessário apagar da calçada a sombra dos velhos animais e tornar a rua um lugar aprazível. Por dentro, porém, manter-se-ão as traves, o corrimão, a escada, a porta do quarto do primeiro andar, o seu manípulo, o seu limiar e o seu soalho. Talvez a mesma luz e o mesmo som dos passos no tabuado, o mesmo cheiro a sabão e a cera. O mesmo patamar e os mesmos degraus** ¹⁰¹(grifos do pesquisador).*

Ainda que o trecho concentre-se em revelar traços comportamentais das personagens, especialmente Francisco, Maria Ema e Custódio Dias, é de se considerar

¹⁰¹ Op. Cit., pp. 7-13

que a descrição da Casa de Valmares apresente traços substanciais para a caracterização deste cronotopo. Trata-se de uma casa esvaziada, que um dia comportou movimento intenso, tal como se pode enxergar a economia rural portuguesa, na década de 50 em Portugal, a qual, como já se afirmou, assistiu ao traslado da ênfase de sua importância para a atividade industrial. Consequentemente, a casa dos Dias carrega as marcas dessa transformação, constituindo um ambiente em que o passado, ainda que inexoravelmente carregado pelo tempo, permanece, por contraste, nas marcas sonoras deixadas pelos passos cada vez menos numerosos de seus habitantes.

Contribui para essa constituição cronotópica a relação que se estabelece entre os moradores remanescentes e a casa, como se sua (in)ação fosse, por assim dizer, uma *atitude* cronotópica: ao não modificarem a construção, ao apenas encobrirem o passado com “umas chapadas de tinta”, fica a sugestão de que o reconstruir – a casa, sua história e, metonimicamente, Portugal – dá lugar ao disfarçar, ao escamotear a estrutura arcaica que sustenta o prédio de Valmares e, por extensão, o país.

Essa constatação encontra eco nas obras do percurso inicial da escritora, especialmente em *O cais das merendas*, romance no qual é atribuído à construção do Hotel Alguergue o papel de trazer nova possibilidade de vida aos habitantes do lugar, servindo-lhes de instrumento para o processo de apagamento do passado, o qual as personagens tentam, todavia, sem sucesso, executar.

Em que pese a diferença fundamental entre as duas construções – o Alguergue é a novidade que ajuda a apagar o passado, o qual, teimosamente, se mantém em

detrimento do hotel, enquanto a Casa de Valmares é o próprio passado consubstanciado –, a função do espaço como instrumento de marcação do pensar de um recorte diacrônico e sua utilização, pela narradora e pela autora, como símbolo de uma época é procedimento comum às duas obras, em consonância com a ideologia inerente ao projeto estético de Lídia Jorge.

Quanto ao fio utilizado por Lídia Jorge para bordar o quadro composto em *A manta do soldado*, talvez constitua um dos mais instigantes procedimentos narrativos adotados pela escritora. Sobre ele, diz a autora:

[...] quero que seja um livro-síntese de várias experiências, porque eu tenho feito um percurso de busca de sentido para a minha ficção. Queria que este livro fosse um ponto de encontro, porque eu tenho um projecto, e esse projecto é descansar sobre o encontro do meu caminho. Estou na busca desse caminho, não o encontrei ainda definitivamente. [...] Penso que chegou a altura de fazer a síntese disso, de me encontrar. Porque eu não quero abdicar da narratividade, nem de provocar inquietação ou denúncia, mas ao mesmo tempo não quero abdicar da parte narrativa, daquilo a que nós costumamos chamar história. Quero encontrar finalmente um modelo para mim própria, para descansar depois e poder escrever sem esta inquietação de busca permanente de um modelo, de uma forma de expressão¹⁰².

¹⁰² JORGE, Lídia, «A ficção é o mais sério de tudo», entrevista a Luís Almeida Martins, *apud* SOARES, Andréia Azevedo. *A manta intertextual de O vale da paixão*. Dissertação de Mestrado. Porto: Universidade do Porto, 2002, p.5.

Oscilando entre a primeira e a terceira pessoas, a trama do romance toma forma a partir do ponto de vista da filha de Walter Dias e Maria Ema, cuja condição se deve manter em clandestinidade, inclusive diante dela mesma, enquanto criança. Entretanto, com o decorrer da história, descobre-se que a voz que narra é, na verdade, a da própria personagem, cujo nome não aparece em nenhum momento da trama. Essa aparente mudança de foco narrativo – afinal, trata-se de uma terceira pessoa que, de fato, é primeira – suscita algumas considerações a respeito das intenções da autora, não apenas com relação ao tratamento que dá à personagem-narradora, mas, principalmente, a respeito do tratamento que dá ao próprio ato de narrar.

A esse respeito, afirma Soares que

Ao distribuir a responsabilidade do olhar, a narração constitui uma crítica à verdade absoluta. O sujeito enunciator põe em causa as relações de poder que estabeleceram em Valmares uma lógica de oposições binárias: criação intelectual/ trabalho braçal; mundo/Valmares-pátria; pai/tio (e vice-versa); noite/dia; silêncio/voz; mulher/homem e partida/regresso. A voz enunciativa acaba por provocar, assim, um estranhamento daquilo que já se tinha por ordem natural das coisas, por dado adquirido, por bom senso. Ao se colocar dentro dessa lógica, através da utilização da primeira pessoa, e, ao mesmo tempo, como uma observadora exterior, que goza do distanciamento da terceira pessoa, a narradora reconhece a existência, no passado, de um poder patriarcal no mesmo momento em que o desconstrói no presente. Dessa forma, a

*coabitação de tempos trabalha em paralelo com a oscilação da voz narrativa, produzindo um efeito preciso: mostrar a jornada de enunciação como um processo de aprendizagem*¹⁰³.

Em outras palavras: a narrativa de *A manta do soldado* propõe um jogo enunciativo em que a palavra assume minimamente tripla dimensão: é o fio com que se tece a narrativa a respeito de Valmares e das personagens que ali habitam, mas também é o instrumento com que se reflete acerca do próprio fazer narrativo, uma vez que acaba por se constituir em matéria para a relação entre a narradora e seu pai, além de, como é característico do projeto estético-ideológico de Lídia Jorge, trazer à baila questões de caráter sociopolítico, em mais um quadro da tela que compõe a leitura da identidade portuguesa, à luz da obra romanesca da escritora.

Chama à atenção, ainda no tocante à tessitura narrativa, a construção interdiscursiva, na acepção de Hutcheon¹⁰⁴, como estratégia de constituição da linguagem metadiscursiva. A exemplo do que acontece nos romances do percurso inicial da obra de Lídia Jorge, em *A manta do soldado* a linguagem artística transforma-se em meio de caracterização das personagens e de sua visão de mundo, como se o romance comportasse outras obras de arte dentro de si, cada qual compondo, por sua parte, as imagens que constroem a tela bordada pela autora.

¹⁰³ Op.Cit., p.16

¹⁰⁴ HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 169.

PAINEL EM CONSTRUÇÃO: TERCEIRA FASE DOS ROMANCES (2002-2011)

.

Já no século XXI, Lídia Jorge publica, em 2002, *O vento assobiando nas gruas*, narrativa que, a despeito das relações que guarda com os romances da segunda fase, apresenta, segundo palavras da própria autora, mudanças substanciais na relação entre as dimensões ontológica e social que alcança, em relação a sua escrita anterior:

*(...) acho que há um livro – esta é uma apreciação minha, mas... – onde a imagem do coletivo não precisa de lá estar, porque a figura, digamos, humanizada e intensa, se firma, que é a de Milene, de O vento assobiando nas gruas. Quer dizer que houve, portanto, uma espécie de mudança, não é?*¹⁰⁵

As palavras de Lídia Jorge a respeito deste romance sugerem, assim, o início de uma fase em sua obra romanesca, na qual os questionamentos individuais, de ordem ontológica, adquirem nova relevância perante a discussão de eventos sociopolíticos e históricos, os quais ditaram a tônica das obras do percurso inicial da autora e reverberaram nos romances da segunda fase.

Embora a própria escritora postule o predomínio da figura “humanizada e intensa”, é inegável que o tecido narrativo da obra guarde discussões de cunho social e histórico, dando a conhecer a história de Milene Leandro, descendente de uma família poderosa de Valmares, a mesma cidadela em que se passa *A manta do soldado*. A respeito dessa narrativa, Raquel Trentin afirma serem “as relações entre a sociedade

¹⁰⁵ DUNDER, Mauro. “Entrevista com Lídia Jorge”, cf. apêndice.

portuguesa e a população africana pós-colonial que migrou para Portugal”¹⁰⁶ um dos principais assuntos discutidos em *O vento assobiando nas gruas*, o que sinaliza a inegável relação entre a narrativa e a História recente do país, bem como a proposição de uma leitura desses eventos que represente um ponto de vista diferente do que se instituiu ao longo do tempo.

Nesse sentido, é preciso notar que a obra, no tocante à linguagem com que se constrói, não prima pelo experimentalismo linguístico que caracterizou, por exemplo, *O dia dos prodígios* e *O cais das merendas*. A esse respeito, é importante frisar que, à medida que a obra romanesca de Lídia Jorge se vai construindo, a configuração gráfica das páginas, a escolha lexical e as construções sintáticas do texto vão se apresentando menos peculiares, sem que isso represente, no entanto, ter sido o trabalho linguístico colocado em segundo plano.

Se, do ponto de vista estrito do uso da linguagem verbal, a inventividade dá lugar a construções e escolhas vocabulares mais convencionais, os textos ganham uma fluência maior, o que propicia a adoção de estratégias narrativas mais complexas, como o que acontece em *A manta do soldado*, no qual a descoberta de que a filha de Walter Dias, a princípio apenas personagem, é, de fato, a narradora do texto torna mais intrincadas as relações entre ponto de vista, eventos e perspectiva histórica. Para Trentin, a narrativa de *O vento assobiando nas gruas* “apresenta uma história simples e bem contada, sem grandes experimentalismos formais, diferenciando-se da primeira

¹⁰⁶ OLIVEIRA, Raquel Trentin. “O romance português contemporâneo e a representação de conflitos sociais: *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge”. In *Terra Roxa e outras terras: revista de estudos literários*. Volume 21. Universidade Estadual de Londrina, 2011, p.113.

fase da chamada Geração de Abril e de livros anteriores da autora, mais inovadores nesse sentido”¹⁰⁷.

Neste livro, a construção da narrativa gira em torno de duas famílias, os Leandro e os Mata, cujas histórias se entrelaçam a partir do momento em que as matriarcas – Regina Leandro e Ana Mata – têm entre si um acordo: os Mata – cabo-verdianos atraídos a Portugal pela possibilidade vislumbrada de uma vida – passam a morar no que, um dia, foi a Fábrica de Conservas Leandro, propriedade que guarda, além do passado econômico pujante da família, memórias da infância de Milene. Entretanto, com a morte de Regina, os laços entre os núcleos familiares assumem novos contornos: por um lado, os Mata veem-se constantemente assombrados pela possibilidade de um despejo; por outro, Antonino Mata, neto de Ana, envolve-se sentimentalmente com Regina.

A condução da narração é feita em caráter investigativo, por uma das primas da protagonista, a qual procura desvendar os eventos ligados à morte da matriarca dos Leandro, Dona Regina. Para além de compreender o falecimento da avó, a narradora busca entender – e deslindar ao leitor – a dinâmica da vida familiar em Valmares, em algumas dimensões, constituídas ao longo do romance: as relações entre Milene e os tios; o processo de decadência financeira vivido pelos Leandro; a aproximação entre eles e os Mata, não apenas por meio do acordo havido entre Ana Mata e Regina Leandro, mas também da relação amorosa entre Milene Leandro e Antonino Mata. Funciona como eixo a trajetória de Milene, desde o momento em que, logo após a

¹⁰⁷ Idem, p. 114

morte da avó, busca compreender o que havia acontecido, apesar de ser a única pessoa da família a presenciar todos os fatos.

O romance inicia com uma declaração desconcertante: Milene não compreende, ou, por outro lado, não é capaz de narrar, como se deu o falecimento de Regina Leandro, lembrando-se apenas de que viu a avó sair perambulando, fugida de uma ambulância. Encontra seu cadáver na Fábrica de Conservas Leandro, antiga propriedade da família e fonte de toda a riqueza – inclusive do que ainda resta. À partida, intriga o leitor a descrição que se faz das ruínas da fábrica:

*Naquela tarde de quente de Agosto, o longo corpo da Fábrica Velha ainda lá estava estendido ao sol. Não propriamente intacto, pois **nessa altura já o telhado verdoengo abaulava como se a ondulação do mar se prolongasse na cobertura do edifício. Também os parapeitos de algumas janelas ostentavam ramalhetes de ervas finas dispostas em forma de cabeleira, puxando-os para a terra.** A própria inscrição frontal, Fábrica de Conservas Leandro 1908, já havia perdido quase todas as letras, e a **uma certa distância apenas se decifrava servas e 908, configurando uma espécie de sinal cabalístico inscrito na parede branca.** Mas esses factos pouco ou nada interessavam. Milene encontrava-se parada em frente do velho edifício, apenas porque esperava que o portão se abrisse e alguém aparecesse para falar com ela.*¹⁰⁸ (grifos do pesquisador)

¹⁰⁸ JORGE, Lídia. *O vento assobiando nas gruas*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.11.

Ao explorar as marcas do tempo na caracterização do prédio da antiga fábrica de conservas, é possível perceber o processo de deterioração da estrutura física que, por extensão, reflete a decadência econômica por que passa não apenas a família Leandro, mas, sob a perspectiva do conceito bakhtiniano de cronotopo, a sociedade portuguesa, especialmente em seus núcleos mais afastados dos centros urbanos. Em primeira instância, observam-se traços relacionados à passagem do tempo, como o abaulamento do teto, ou o crescimento de vegetação nas paredes. Entretanto, é inevitável relacionar essas características com a ideia de abandono, de impossibilidade de controlar o processo de destruição de ambas, construção e riqueza.

Dentro do projeto estético-ideológico da obra de Lídia Jorge, a decadência dos Leandro assume uma dimensão universalizante, refletindo o difícil processo econômico pelo qual passa Portugal naquele momento. Constrói-se, assim, o cronotopo da fábrica, carregado, nesta obra, de uma contradição marcante: se o sentido primeiro de uma fábrica é produção, criação de elementos, a conotação assumida por esse cronotopo é caracterizada pela marca da decadência, da destruição de uma história. As marcas visíveis desse processo não deixam dúvidas de que, mais do que paredes, o mato e o abaulamento do teto refletem o processo por que passam os Leandro, não apenas na dimensão econômica, mas, principalmente, no tocante aos valores que sempre os nortearam, o que tem seu ponto alto na morte da própria avó Regina: depois de morto o *Diamante*, morre o último símbolo do que haviam sido os Leandro, nos mais diversos aspectos.

Em que pese a ironia das palavras escolhidas para esse procedimento – afinal, das paredes de uma construção em ruínas brota mato, não exatamente “ervas finas”, e o abaulado do teto deve-se ao abandono, mais do que à poética imagem de prolongamento das ondas do mar – o texto de *O vento assobiando nas gruas* traz a imagem de um país envelhecido, decadente, cuja pujança econômica está em ruínas, abandonada à própria sorte, levando de roldão toda a população pobre, cujas vidas se relacionam intimamente com esse mesmo processo e, por isso mesmo, não vê outra possibilidade de existência, a não ser a de continuar apegada ao que resta do que, um dia, teria sido sua fonte de trabalho e sustento.

Nesse sentido, é extremamente significativa a presença, na antiga fábrica, de uma família de imigrantes africanos, de cujo seio sai um artista, o qual constrói uma fama redentora, quase justiceira, como se estivesse nesse evento o resgate de uma injustiça histórica. Janina Mata, neto da matriarca Ana, cantor de modos e repertório norte-americanizados, pode ser visto como o símbolo dessa redenção: da pobreza do Bairro dos Espelhos também pode brotar o sucesso.

Na esteira desse pensamento, não deixa de chamar à atenção o fato de que, a despeito do sucesso do cantor, sua família continue vivendo em um bairro pobre da periferia de Valmares, em uma situação de dependência em relação aos poderosos Leandros. A exemplo da discussão que se empreenderá em *A noite das mulheres cantoras*, a ascensão do filho de Felícia Mata não implica, necessariamente, nenhuma espécie de transformação verdadeira, essencial, na situação da família e, metonimicamente, da parcela mais pobre da população portuguesa, mas sim a

adequação a uma *aparência* de sucesso, forjada a partir de elementos estrangeiros e, por isso, sem eco real na realidade portuguesa. Uma vez mais, está na *mimese* do externo, do estrangeiro, o modelo de realização lusitano, com uma agravante: aos pobres, não resta outra saída, a não ser a de tentar apagar o pensar e o proceder portugueses, substituindo-o por uma *imagem* de riqueza e sucesso. Talvez, por isso, a inscrição que resta à entrada da fábrica velha, “servas 908” tenha, conforme o próprio texto, uma conotação “cabalística”.

Assim, é possível concluir que, para discutir a questão do apagamento forçado da herança cultural, da relação entre Portugal e os povos pós-coloniais, sob o viés duplo do ressentimento do colonizado e da hipervalorização de uma salvação externa, Lídia Jorge lança mão da figura de Janina Mata *King*, para, por meio da forma como a família o vê, refletir sobre essas relações:

*“era a justiça que chegava com cem anos de atraso. Era a justiça feita à família Mata que se estendia a todas as outras famílias iguais. Eram os encarcerados das ilhas pobres do Terceiro Mundo, saindo da fome e da sede, directamente para a televisão. A sua vida a ser difundida até aos confins do mundo e das esferas (...). Domingos, o irmão de Janina, e Heitor, o primo, ficam tão felizes, tão emocionados com a imagem na televisão que pegam a viola e o violão e começam a tocar: “Oh! Janina, Janina, meu irmão. Será que eu sou mesmo teu irmão? Não mereço tanto, caramba...”*¹⁰⁹ (grifos do pesquisador)

¹⁰⁹ Idem, pp 306-308

Ao passo que os donos do *Diamante* (modo como a família se refere à propriedade em que se localiza a antiga fábrica) veem-se obrigados a conviver com as decisões anteriores da matriarca Regina, que preferia ver a fábrica velha habitada por pessoas com as quais mantinha uma relação de dominação, mesmo que disfarçada de benemerência, as “vagas” de pobres e imigrantes que, sucessivamente, habitam as ruínas de Valmares representam, em grande medida, o destino que Portugal dá àqueles que não constituem a tradicional elite socioeconômica do país. É pelas mãos dessas “vagas” que se mantém o que resta da integridade da propriedade, impedindo qualquer tentativa de redistribuição da terra e, conseqüentemente, de poder econômico.

Na esteira desse pensamento, a postura assumida pelos Mata traz à baila a questão do ressentimento do oprimido. Ainda que, em várias passagens do romance, o discurso de Felícia Mata sinalize sua gratidão por Regina Leandro, o sentimento que emerge na passagem em questão é o ressentimento, o desejo de uma vingança não apenas dos Mata, mas de toda uma parcela da sociedade, mantida secularmente em posição subalterna. Assim, a ascensão de Janina Mata, por essa perspectiva, assume uma dimensão mais ampla: é o grito dos excluídos, a redenção dos séculos de dominação.

No tocante à construção do texto, dois procedimentos chamam à atenção, na medida em que pautam a discussão que o romance faz acerca da História e caracterizam a abordagem da própria narrativa: o uso da ironia, da qual as

personagens são veículo e alvo, e o uso do discurso indireto livre, especialmente no tocante às falas de Milene Leandro.

Sobre a primeira, afirma Trentin que

*No caso de O vento Assobiando nas gruas (e de outras narrativas da autora), o exagero é também encontrado nas falas das personagens que são os próprios alvos da ironia. Permanece uma incoerência entre os discursos das personagens, enunciados por elas como grandes verdades, e o contexto em que aparecem; entre a autoridade com que se revestem e a inconsistência do que dizem. A forma exagerada aponta então para o discurso falacioso, que insiste em representar como certa uma versão facilmente contestável dos fatos.*¹¹⁰

Em que pese o fato de que a narradora do romance seja uma Leandro, o que daria a ela o privilégio de observar “de dentro” eventos e procedimentos da família, chama à atenção o modo como são caracterizadas as tias, Ângela Margarida e Gininha, mulheres cujas atitudes diante da vida, ao mesmo tempo em que se distanciam diametralmente, refletem o mesmo fundamento: ambas têm como preocupação maior a manutenção da aparência de seus casamentos e, a qualquer custo, a do *status quo* dos Leandro, ainda que, para isso, tenham de sacrificar não apenas as próprias vidas, mas, especialmente, a da protagonista. Tal posicionamento, por extensão, reflete o pensamento que Lúcia Jorge enxerga na elite econômica portuguesa, de acordo com o qual é necessário preservar, como seja possível, a

¹¹⁰ Op. Cit., p. 114

relação de dominação social que, desde tempos imemoriais, rege o conjunto de valores da nação.

Ironicamente, a título de uma pretensa “preservação”, Milene é sistematicamente desrespeitada pela própria família – o texto, inclusive, dá a entender que a presença da avó Regina, de alguma maneira, poupava a menina dessa intervenção familiar – até ao ponto de sofrer uma histerectomia “preventiva”: ela não poderia gerar descendentes, pelo bem da própria família, que não só a vê como incapaz de cuidar de si mesma, como ainda pretende preservar a herança da avó Regina, impedindo a geração de um herdeiro que ligasse, de maneira indelével, os Leandro e os Mata – metonimicamente, essa ligação simboliza a fusão entre realidades socioeconômicas opostas em, pelo menos, dois sentidos: ricos e pobres, bem como portugueses e africanos, passam a compartilhar um mesmo espaço social, indistintamente. O procedimento cirúrgico é feito às escondidas, sem que a protagonista tenha consciência do que se lhe passou, depois que vem à tona seu relacionamento com Antonino.

À luz desse contexto, o uso do discurso indireto livre para dar a ver as falas de Milene assume fundamental importância. Através das palavras da prima-narradora, o leitor, desde os primeiros momentos de *O vento assobiando nas gruas*, percebe que a protagonista, a despeito da clareza de seus pensamentos, não tem a correspondente clareza na articulação de seu discurso. Ao longo do romance, é possível perceber que Milene não apresenta maturidade compatível com sua idade cronológica, aproximando-se, diversas vezes, da inocência infantil.

Tal quadro, somado às características do discurso da protagonista, sugere um quadro muito próximo da *oligofrenia*, deficiência do comportamento mental que interfere, mais notadamente, no desenvolvimento intelectual do portador. Portanto, Milene Leandro deve ser sempre orientada, mesmo no que tange às decisões que dizem respeito apenas a sua própria vida, ainda que isso implique um grau incompreensível de violência contra a pessoa. Mais que tudo, importa preservar a tradição dos Leandro, nem que, para tanto, seja necessário manter Milene em uma espécie de alheamento de si mesma. Na esteira desse pensamento, suas palavras também não se nos chegam por ela – é necessária a presença de um intermediário, alguém que revele o que a própria neta de Regina Leandro não é capaz de fazer.

Mais uma vez, portanto, o fio que conduz a trama do romance de Lídia Jorge é o do poder da palavra – neste caso, representado por sua ausência. Nesse sentido, chama à atenção a recorrência com que a própria Milene Leandro afirma não ter a palavra para definir certos eventos e sentimentos que vive; tão importante quanto os eventos, é consubstanciá-los por meio do discurso, modo pelo qual adquirem não só significado, mas a própria existência. Sobre isso, a própria escritora declara que *O vento assobiando nas gruas*

é o livro em que a personagem declara que não tem as palavras para o mundo. E já tem sido interpretado, e eu acho que têm razão, a princípio eu não percebi isto, mas ela é uma espécie de simulacro daquilo que é o próprio escritor. Quer dizer, no meio destas figuras todas, ela é aquela que vem dizer assim: “por mais que eu queira, não consigo

explicar o mundo; ele passa-me ao largo porque não tenho as palavras todas".¹¹¹

Depois de um hiato de cinco anos, Lúcia Jorge publica *Combateremos a sombra*, livro em que o fio da palavra assume relevância absoluta, constituindo, talvez, a personagem mais importante do enredo. Nesse sentido, a metanarrativa tem, nesse romance, provavelmente o exemplo mais bem acabado da obra da autora.

Por meio de uma voz narrativa em terceira pessoa, dá-se a conhecer a trajetória de Osvaldo Campos, psicanalista e professor, cujas experiências profissionais, acadêmicas e pessoais entrelaçam-se em uma trama reveladora a respeito do comportamento humano. Chama à atenção, na condução desta narrativa, o papel exercido pelo *contar* uma história – de certa maneira, a condução de *Combateremos a sombra* leva o conceito de metanarrativa às últimas consequências, na medida em que o narrador do romance explicita o mecanismo de narração: ele conta o que lhe contaram Osvaldo Campos e Maria London Loureiro, a “paciente magnífica” do psicanalista.

A fim de dar forma a essa corrente (o narrador conta o que lhe disse Osvaldo, sobre o que viveu e, mais destacadamente, sobre o que lhe contou Maria London, fio que se entrelaça ao relato feito pela própria personagem ao narrador), predomina a utilização do discurso indireto livre, como em outros romances de Lúcia Jorge, a fim de entregar ao leitor um panorama, mapeamento completo, de como agem e pensam as personagens.

¹¹¹ Cf. apêndice.

A certa altura, durante uma palestra aos alunos da Faculdade em que leciona, Osvaldo afirma, acerca de um caso antigo, o *Caso Marlboro*, que “todo aquele que sabe contar, é suposto que também saiba ser”¹¹². Essa afirmação, ainda que pese a intenção primeira, na cena, de se desvencilhar dos questionamentos de um aluno, revela uma concepção clara a respeito da relação entre narrativa e realidade: a palavra não apenas dá o poder do relato; ela traz em si uma espécie de poder profético, transportando, mais do que ideias, a possibilidade de *ser*.

Sob essa perspectiva, o narrar, em *Combateremos a sombra*, adquire o poder de consubstanciar *uma realidade*, o que se alinha ao ponto de vista da metaficção historiográfica. Por meio da narração, dá-se vida a uma das múltiplas possibilidades de realidade, em um jogo de caleidoscópio, do qual se tenha, por vez, acesso a uma imagem apenas, mas que, sabidamente, está relacionada a outras, que constroem a concepção que se carrega dos eventos vividos.

Aspecto fundamental da narrativa, os discursos dos pacientes de Osvaldo Campos inserem-se em um universo pautado pelas experiências individuais, as quais, por sua vez, são guiadas por percepções, em grande medida, problemáticas, do ponto de vista do equilíbrio mental. Partindo-se do pressuposto de que uma pessoa procura um psicanalista a fim de desvelar o que carrega em seu inconsciente – e como isso interfere em sua leitura de mundo –, é possível inferir que se trate de uma série de narrativas desligadas de uma verdade necessária para existir. Medos, recalques, paranoias, entre outros elementos, compõem o conjunto de valores pelos quais se pautam a interpretação da realidade por esses pacientes.

¹¹² JORGE, Lídia. *Combateremos a sombra*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007, p. 151.

Tal constituição relativiza, à partida, o relato que se faça dos aspectos da realidade. Não se pode afirmar, com segurança, que os eventos supostamente vividos pelas personagens tenham sido, de fato, da maneira como são narrados a Osvaldo. Assim, porque o discurso de *Combateremos a sombra* insere-se na esfera do psicanalítico, a consubstanciação das diversas realidades relatadas amplia a percepção de que, sempre, sob qualquer perspectiva, a fragilidade das histórias – e, por extensão, da História – impede uma visão fixa, inquestionável, a respeito dos fatos que as constituem.

Nesse sentido, a narrativa de Lídia Jorge corrobora o conceito de romance formulado por Bakhtin, de acordo com o qual esse gênero é o que mais diretamente se associa à natureza dos eventos humanos, já que a *instabilidade* é o valor a partir do qual se fundam ambos – o romance e a sociedade que representa, ambos em constante transformação e sujeitos ao signo da relatividade das leituras que ensinam.

Ainda na mesma cena, Osvaldo Campos volta a abordar essa possibilidade, ao afirmar, quando inquirido a respeito do desfecho que teria tido a história de sua paciente:

Um outro perguntou ainda – “E recuperou o branco dos dentes? Casou? Teve namorados? Teve filhos? O que lhe aconteceu?” E ele tinha respondido, com a mão rápida a tentar arrumar um pedaço de cabelo cortado com uma tesoura de cozinha – “Não posso responder, uma coisa é a experiência clínica em si, a outra é o acto de reproduzi-la a terceiros. Eu prefiro não matar a invenção que a história de cada um desencadeia,

*quando contada em voz alta. Como se a não tivesse contado. Compreende? Cada pessoa é dona da sua história, e quem a ouve, também. É um trabalho sem fim...*¹¹³

Em um romance no qual o ato de narrar assume capital importância, não apenas no tocante a sua constituição como narrativa, mas, principalmente, por estar ligado à temática da obra, torna-se inevitável refletir a respeito das relações semânticas envolvidas no próprio ato e nas múltiplas possibilidades de leitura que enseja. É senso comum que um enunciado possua, minimamente, duas interfaces, uma vez que os universos dos interlocutores sejam únicos, fundados na peculiaridade de sua formação e de suas experiências anteriores. Dessa forma, é impossível garantir, por exemplo, que a construção semântica enunciada chegue a seu receptor precisamente como o emissor a idealizou, já que, por definição, cabe ao receptor decifrar o conteúdo do enunciado, de acordo com seu cabedal.

A esse respeito, o conceito de “subentendido”, como o formula Ducrot, confere ao receptor de um enunciado o “poder” de concluir coisas, a partir do que lhe foi posto. Por outro lado, ao introduzir “uma ideia sob forma de pressuposto, procedo como se meu interlocutor e eu não pudéssemos deixar de aceitá-lo”¹¹⁴. Na trama formada por esses dois fios, surge à frente de tudo a relação entre *evento* e *leitura*, já que, a rigor, todos os eventos narrados são possibilidades de leitura; nesse sentido, a tessitura de *Combateremos a sombra* traz à tona a fragilidade do ato narrativo como forma de

¹¹³ Idem, p. 153

¹¹⁴ DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução: Eduardo Guimarães. Campinas, Pontes, 1987, p. 20

verdade – como afirma Osvaldo Campos, cabe a cada ouvinte (ou leitor) criar sua história, à medida que toma contato com o que lhe é narrado.

Por meio dessa construção, Lídia Jorge põe em xeque, uma vez mais, a relação, outrora sólida, entre História e romance. Se, em *O dia dos prodígios*, os eventos históricos são claramente lidos à luz das experiências pessoais dos moradores de Vilamaninhos, em *A costa dos murmúrios*, o relato de Evita é desconstruído pela leitura de Eva Lopo, em *O vento assobiando nas gruas*, a leitura de mundo de Milene Leandro é fruto de um distúrbio mental, neste romance, a relatividade da palavra como fio que tece uma tela representativa da verdade vem à tona com ainda mais força. Osvaldo Campos é taxativo: “É um trabalho sem fim...”.

Na construção do discurso narrativo, o aspecto psicanalítico torna-se fator de imbricação das perspectivas pelas quais as personagens e a voz narrativa enxergam e descrevem os eventos. Um dos aspectos por meio dos quais isso se evidenciam está na reflexão de Osvaldo Campos acerca do papel do psicanalista na condução do trabalho com seus pacientes: segundo Campos, a função da psicanálise é levar o paciente a desenvolver sua própria narrativa, a fim de buscar compreender a si mesmo e às razões profundas que desencadeiam determinadas atitudes. Nesse procedimento, o fio da história se entrelaça com o da psicanálise. É preciso que o paciente possa “circunscrever o enigma, enfrentar o seu conflito e desencadear o seu desenlace”¹¹⁵.

A finalidade precípua, segundo Osvaldo Campos, desse processo narrativo é chegar a um momento do processo psicanalítico em que se possa “construir sobre os

¹¹⁵ Op. Cit., p. 156

fundamentos do passado, a essência do seu destino futuro. Sabe? Essa história de tudo estar escrito no passado é uma armadilha muito perigosa”¹¹⁶.

É possível, por extensão, compreender a premissa estabelecida pela personagem por uma perspectiva coletiva. À semelhança do que faz Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade*, que tem como subtítulo “Psicanálise mítica do destino português”, é preciso que o passado português seja o ponto de partida para uma compreensão mais profunda da identidade nacional e dos eventos que a formaram tal como é hoje, em substituição a uma postura mais, por assim dizer, prescritiva, em que os destinos da nação estejam pré-estabelecidos por esses eventos. Ao passo que descreve os traumas fundamentais da História portuguesa, Lourenço propõe que o conhecimento a seu respeito sirva como base para que o país, a partir da assunção da existência de tais traumas, repense sua identidade e adote novas perspectivas para o porvir. Na narrativa, Osvaldo Campos alerta sua paciente, Maria London, para a importância dessa ressignificação: “Essa história de tudo estar escrito no passado é uma armadilha muito perigosa”.

Outro aspecto de *Combateremos a sombra* que chama à atenção é a relação que estabelece com outros romances da autora de modo mais direto – especialmente *O dia dos prodígios* e *A noite das mulheres cantoras*, o que colabora com a ideia de uma obra articulada em torno de um projeto ideológico. Com o primeiro, dialoga a figura de Elísio Passos, jornalista e ex-paciente de Osvaldo, que retorna à vida do psicólogo no último dia de 2000; do romance mais recente de Lídia Jorge até o momento, surge Gisela Baptista, personagem central de *A noite das mulheres*

¹¹⁶ Idem

cantoras, que aparece agora como atriz, paciente de Campos. No caso de Gisela, existem apenas referências a uma personalidade perturbada com seu próprio ofício, o que pode ser visto como prenúncio do que acontecerá no romance seguinte.

Ao procurar o psicanalista, Elísio Campos mostra-se extremamente perturbado por haver ingerido um ovo que, segundo ele, estaria envenenado, a fim de eliminar opositores do regime de Salazar e que, nos dias em que se passa a trama, teria outros alvos e intenções mais amplas:

(...) “Mas talvez desconheça que **toda esta situação ignominiosa que se vive neste país miserável, esta situação de dependência e dissipação, falta de rigor, de critério, e tudo o mais que queira acrescentar, tem origem em determinada casta de ovos que circula por aí e sobre os quais ninguém quer falar...**” E a sua voz ganhou uma nova espessura – “Todos os tipos, que durante a maior parte de suas vidas escreveram ontem e hoje, referindo-se a hoje e amanhã, sabem o que este facto significa, mas estão calados. Pois talvez o senhor não saiba que Salazar tinha um galinheiro em São Bento, há quarenta anos atrás, e que aí criava galinhas, e que as galinhas punham ovos que ele mesmo vendia. Não acredita? Pois acredite – O Presidente do Conselho comerciava-os e não se coíbia de o dizer. Vendia-os como se fosse um merceeiro de esquina. Mas não os vendia todos, professor. Havia ovos que o vígamo punha de parte com destinos especiais e que ele mesmo enumerava. Enchia cestos de cana inteiros, com palha no fundo, de ovos

especiais. Eram ovos envenenados. Estramónio puro. E sabe o que fazia ele, depois, a esses cestos? Não sabe? – Mandava-os entregar no **Supremo Tribunal de Justiça, na Assembleia Nacional, enviava-os à Nunciatura, ao Patriarcado, à Câmara Corporativa, à Câmara Municipal, e por aí adiante, para que os respectivos representantes os comessem e ficassem aí aniquilados. Mas o Juiz do Supremo, tanto quanto o Núncio Apostólico e o Cardeal Patriarca**, e os outros, não eram estúpidos, pelo menos eram tão espertos quanto ele, e não os comeram, reconhecendo o material que tinham entre as mãos. Também os puseram debaixo de galinhas que os chocaram, que deram pintos, galos, galinhas e respectivos ovos, todos eles envenenados com estramónio, e por sua vez **distribuíram-nos posteriormente pelas juntas de freguesia, regedorias, paróquias, grandes e pequenas comarcas, repartições públicas, registos de fazenda e finanças, e esses sim, pobres papalvos, foram-nos comendo também. Mas alguns resistiram, sabiam que ovos dados por essas mãos não eram bons ovos. Muitos como o meu pai, resistiram. Eu resisti desde criança, desde o dia em que o meu pai escarrou para cima do fato da Mocidade Portuguesa que a minha mãe me tinha comprado e eu assisti. Escarrou...**” Os olhos do jornalista estavam vermelhos. O jornalista fez uma pausa, um suspiro – “Mas passado todo este tempo, sabe o que aconteceu, professor? Passado todo este tempo de vigilância, distraí-me e esta noite comi um...” (grifos do pesquisador)¹¹⁷

¹¹⁷ Op. Cit., pp. 37-38

É notável, no trecho dado, a relação que se estabelece entre o pensamento do período salazarista e a constatação de que muito dele ainda persiste em Portugal, como herança espalhada de maneira consciente pelo ditador. Os “tipos, que durante a maior parte de suas vidas escreveram *ontem* e *hoje*, referindo-se a hoje e amanhã” estão, até aquele momento, quase 17 anos depois da Revolução dos Cravos, amordaçados, calados diante de um evento que, no universo de Elísio Passos, são de seu conhecimento e atingem uma proporção gigantesca. Como mencionado em trecho anterior do romance, esses “tipos” seriam os jornalistas, os quais, pela natureza do ofício, antecipam-se aos fatos, estando sempre ligados ao que, por fim, constitui o tempo presente.

Nesse sentido, é importante notar a alusão à narrativa jornalística, a qual, por definição, proporciona uma leitura factual da realidade – ainda que, via de regra, seja, também, apenas mais uma possibilidade de leitura dessa realidade. Também chama à atenção a vinculação promovida pelo texto entre a figura dos jornalistas e a resistência à manipulação pelo regime: eles estão entre os poucos que têm conhecimento do que se passa; apesar disso, veem-se amordaçados, calam-se diante dessa realidade, o que sugere estar a imprensa portuguesa ainda sob o efeito da censura imposta pela ditadura salazarista. Tal leitura tem fundamento naquilo que, como já se disse, Miguel Real, em *A morte de Portugal*, chama de “complexo canibalista”: como herança de sua História, o país carrega o “vício” de perseguir e acuar todo aquele que se posicione contra uma instituição nacional, nesse caso, o governo, seja ele qual for.

Ao descrever a ação de Salazar, em que pese o fato de o universo de Passos ser, *a priori*, passível de uma leitura mais cautelosa, já que se trata de um paciente psicanalítico, Elísio evoca a figura de ovos envenenados por estramônio, os quais eram cuidadosamente distribuídos entre algumas das mais importantes instâncias do poder na sociedade portuguesa: representantes da Justiça, do Poder Legislativo e da Igreja estão entre os “contemplados” com o alimento. O estramônio, também conhecido como “erva-do-diabo” e “figueira-do-demo” é uma erva cujos elementos psicoativos provocam delírios, perda de consciência, amnésia e, em caso de overdose, podem levar à morte.

Fica então estabelecida a simbologia criada por Lídia Jorge por meio desse elemento: é necessário subtrair às mais diversas instâncias de poder – não por acaso, o Legislativo, o Judiciário e a Igreja Católica – qualquer possibilidade de consciência a respeito do que se passa em Portugal. Mais do que isso, é imprescindível disseminar uma espécie de amnésia coletiva, que impeça clareza de compreensão do regime e de suas atitudes.

Em que pese o fato de que a narrativa de Elísio Passos esteja envolvida em uma aura de incoerência – agravada pela ingestão, por ele, de um desses ovos –, fica evidente a leitura que se faz da situação sociopolítica de Portugal no início do século XX: assim como em *O dia dos prodígios*, a imagem do ovo que guarda o meio de dissuasão das pessoas em relação à realidade – em Vilamaninhos, o réptil alado que desvia o olhar das pessoas para uma espécie de mito e os impede, aliado a outros fatores da História do povoado, de visualizar os acontecimentos em dimensão mais alargada – encerra instrumento de manipulação das consciências das pessoas.

Portugal, ainda em 2000, não se dá conta da realidade política em que vive – uma “situação ignominiosa”, “de dependência e dissipação”.

Colabora para isso, na esteira desse pensamento, o poder da Igreja Católica sobre o pensamento das pessoas em um país no qual, somente em 1911, a Constituição Nacional declara a laicidade do Estado. A narração do paciente de Osvaldo Campos evidencia, inclusive, a perversidade dessa relação, ao dizer que, mesmo “reconhecendo o material que tinham entre as mãos”, o Núncio Apostólico e o Cardeal Patriarca, na instância da Igreja, teriam levado adiante o projeto de instituir uma amnésia social, em relação de evidente cumplicidade com o regime.

Some-se a isso a simbologia adquirida pela imagem dos ovos, cuja reprodução se deu em sucessivas etapas, chegando ao final do século XX. É também senso comum que a figura de um ovo guarde relações com a ideia de concepção, de reprodução da vida. No cenário de *Combateremos a sombra*, entretanto, o significado do símbolo se inverte: em vez de serem portadores de vida, os ovos de Salazar carregam a morte da consciência, da clareza sobre a vida em Portugal e implica, necessariamente, a criação de um estado de alienação, a amnésia que se quer implantar a respeito dos feitos da ditadura e de suas consequências para o destino do país. Nesse sentido, tanto a ironia – representada pela inversão do sentido que o ovo adquire – quanto a denúncia de uma visão Histórica alienada são típicas do romance de Lídia Jorge: em seus livros anteriores, essa alienação toma as mais variadas formas e se manifesta por meio das mais diferentes atitudes: são signos desta denúncia, por exemplo, o apagamento da cultura portuguesa em *O cais das merendas*, a visão dos

militares portugueses em Moçambique, descrita em *A costa dos murmúrios*, a compreensão limitada dos fatos que vive o Engenheiro Geraldês em *A última dona*, entre outros.

Com isso, Lúcia Jorge dá sequência ao projeto ideológico iniciado em 1980 e consubstanciado ao longo de seus, até então, nove romances: prover uma leitura profunda da personalidade portuguesa, da História recente do país e da perspectiva que se instaura como consequência do período vivido entre 1932 e 1974. E o mesmo se dá em relação a *A noite das mulheres cantoras*, publicado em 2011.

À semelhança do texto de *Notícia da cidade silvestre*, esta narrativa tem início com um preâmbulo, assinado por Lúcia Jorge (embora se grafem somente as iniciais, LJ), que declara ter recebido trinta e quatro páginas, as quais lhe permitiram escrever o livro, e afirma ser “de minha inteira responsabilidade tudo o resto e a sua imperfeição”¹¹⁸, inclusive o título da obra. Chama à atenção, ainda, o recurso retórico da preterição utilizado pela autora, ao mencionar uma citação da escritora russa Nina Berbérova:

Também convém dizer que numa dessas páginas constava a indicação de uma epígrafe colhida de um livro de Nina Berbérova redigida da seguinte forma – “E aqui terminam as minhas memórias. Mas o meu monólogo, que ninguém ouve, continua.” Menção adequada, tratando-se de uma narração de voz única. Tomei, no entanto, a liberdade de não a utilizar. Em primeiro lugar, porque na história de um bando conta-se

¹¹⁸ JORGE, Lúcia. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2011, p.9

*sempre a história de um povo, sendo esse o caso das páginas que me foram propostas. Em segundo lugar, porque não existem verdadeiros monólogos. Junto-me àqueles que pensam que narrar, seja lá de que modo for, é sempre uma forma de continuar a infância do mundo. E a sua orelha, que não se confunde apenas com a matéria sensível, por certo será infinita.*¹¹⁹

Volta à baila, em *A noite das mulheres cantoras*, a constatação de que toda narrativa consiste na atribuição de características a personagens e eventos, resultante de *uma* leitura do mundo, na medida em que a autora – em detrimento do que escreveram e disseram Barthes e Foucault sobre a pretensa “morte do autor” – assume a responsabilidade pela trama que tece. É importante lembrar que, da mesma forma, os fios com que bordará a tela são frutos de sua escolha, o que reforça a parcialidade de qualquer narrativa, especialmente no tocante à constituição de um painel histórico.

Chama à atenção o teor da epígrafe atribuída a Nina Berbórova, escritora russa, cuja obra teve como tema central a vida dos refugiados do regime socialista na antiga União Soviética. Ao dizer que “terminam as minhas memórias. Mas o meu monólogo, que ninguém ouve, continua”, Lídia Jorge institui a divisão clara entre dois discursos: o que vem à tona, por meio do fio da palavra, e tece as imagens de um quadro que se faz ver ao leitor e aquele que se dá internamente a cada personagem, cuja ocorrência, apenas presumida, é representação do que se dá individualmente; é a assunção do *monólogo interior*, o qual, também por preterição, ocorre ao longo do romance, quando Solange de Matos, personagem-narradora, deslinda o que havia pensado, sobre si

¹¹⁹ Idem.

mesma e sobre as situações que viveu, sem, no entanto, consubstanciá-las em discurso para nenhuma outra personagem.

Tal procedimento coloca o leitor em uma posição privilegiada: pressupondo-se verdadeira a narração realizada – em que pese tudo o que já se disse sobre a narrativa de ficção como representação da realidade –, Solange de Matos revela a quem lê seu relato as duas dimensões apontadas por Berbórova: as “memórias” e o “monólogo, que ninguém ouve”. Entretanto, é necessário apontar que, por definição, a própria Solange certamente experimenta outros “monólogos, que ninguém ouve”, sem, necessariamente, revelá-los ao leitor.

Essa declaração inicial expõe, portanto, a própria natureza do discurso literário de ficção: inalcançável em sua totalidade, depende tanto das escolhas de quem narra – e, por trás disso, daquele que constrói o narrador – quanto dos elementos utilizados por quem lê para apreender o que tem diante de si. De resto, como acontece com qualquer narrativa. É também elemento importante desse prólogo a afirmação de que “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo, sendo esse o caso das páginas que me foram propostas”. Com essa declaração, Lídia Jorge aborda novamente a relação entre as trajetórias de suas personagens (o “bando”) e questões relacionadas à História de Portugal, inserindo *A noite das mulheres cantoras* no universo da metaficção historiográfica.

Nesse sentido, adquire importância na trama a razão pela qual se unem as “mulheres cantoras” de que fala o título do romance, no final dos anos 80. Movidas pelos planos de Gisela Batista, a *maestrina*, as irmãs Alcides, na tentativa de

convencer Solange de Matos a participar do grupo de cantoras que desejavam formar à altura, expõem, por meio de seu discurso, o que pensam a respeito do momento que vive Portugal:

*É que ultimamente sentiam-se definhar, dia após dia, garganteando contos antigos, dramas alheios aos costumes contemporâneos, escutados por pessoas soturnas, embevecidas por histórias e enredos que já não aconteciam. Nada tinha a ver com a questão do canto. Apenas se imaginavam acorrentadas a um mundo passado, e elas queriam ser deste mundo, do mundo da vida presente. Queriam utilizar **uma linguagem compreendida por toda a gente, sem implicar qualquer esforço de decifração**. Desejavam actuar para públicos mais vastos, pessoas que não tivessem vergonha de dançar na cadeira desde que empurradas por uma boa sacudidela de som. Bem sabiam como era. **Em determinadas situações, bastavam duas, três batidas, duas, três explosões, para se fazer mover um mar de gente, um oceano de público. Elas queriam partir para esse novo mundo.** O mundo tal como agora se oferecia, cada vez mais ligeiro, cada vez mais veloz, menos exigente, menos comprometedor. Sobretudo, muito mais rápido, diziam ambas, agitando-se no banco como se tivessem pressa de partir para outro lugar onde amplificadores do tamanho de prédios emprestavam uma nova vida à música, enquanto elas, cantando no meio*

de palcos despidos, se sentiam umas pobres cigarrinhas murchas.

*Diziam.*¹²⁰

À semelhança de *O cais das merendas*, a questão da rejeição aos padrões tradicionais da cultura portuguesa tem, em *A noite das mulheres cantoras*, papel relevante na discussão que a obra da autora estabelece acerca da identidade de seu país. Ao caracterizar as irmãs Maria Luiza e Nani Alcides como cantoras de “contos antigos, dramas alheios aos costumes contemporâneos, escutados por pessoas soturnas, embevecidas por histórias e enredos que já não aconteciam”, a narrativa caracteriza a cultura musical lusitana e a atrela a um passado, o qual as personagens *precisam* esquecer, substituindo-o por uma representação musical mais atualizada, “que não implicasse qualquer esforço de decifração”.

Chama à atenção, também, a relação que se estabelece entre a representação que se faz da contemporaneidade como tempo de busca por um sucesso imediato, em detrimento de qualquer forma de profundidade artística. Em que pese o fato de que tal fenômeno não diga, necessariamente, respeito apenas a Portugal, emerge do texto uma crítica às transformações sofridas pelo olhar português para toda sua herança cultural, da mesma maneira como se fez em *O jardim sem limites*, romance no qual a alienação sociopolítica toma a forma de um artista cuja preocupação única é quebrar o recorde de imobilidade em praça pública, ainda que, para isso, tenha de se submeter a sacrifícios, tanto de ordem física, quanto psicológica. Acima de qualquer forma de representação cultural, o que se busca é atingir “um oceano de público”.

¹²⁰ Idem, p. 45

Adiante, Nani Alcides esclarece exatamente o que pensa quando diz buscar uma forma mais atual de música:

*(...) Uma grande letra que inspire uma grande música. Uma coisa **solta, desprendida**, uma coisa fantástica, como as da Donna Summer. Uma coisa **bem distinta da mediocridade** que nos cerca. Inventa uma história forte **que nos faça correr, voar, explodir no meio de um palco**, tal como um pneu rebentando em andamento. (...) Queremos uma letra contemporânea, escrita para o mundo de hoje. **Nada de igual ou semelhante a ontem, estamos cansadas de amores soturnos**, estamos fartas. **Queremos cantar para as pessoas de agora, as pessoas vivas** que encontramos nas ruas, todos os dias. Pessoas normais, como eu, como tu, como nós. (...)*¹²¹

Ironicamente, o discurso de Nani Alcides apresenta a música em que “três explosões” podem “mover um mar de gente” como uma “coisa solta, desprendida, uma coisa fantástica, como as da Donna Summer”, a qual seria, em sua visão, “bem distinta da mediocridade”, a qual, por oposição, seria a música portuguesa, imagem que se confirma com a caracterização de uma arte que fala de “amores soturnos”, representação tipicamente ligada às letras dos Fados, patrimônio cultural da humanidade e um dos maiores símbolos da cultura e da personalidade portuguesas. Na esteira desse pensamento, é possível inferir, portanto, que a relação de Portugal com o mundo contemporâneo se dê de maneira anacrônica, apegada aos valores seculares sobre os quais, como já se disse, sustenta-se a identidade lusitana, em

¹²¹ Idem, pp. 45-46

oposição à “modernidade”, representada, neste contexto, pelos padrões culturais norte-americanos.

A esse respeito, Barata pondera que a concepção de um suposto complexo de inferioridade de que sofre Portugal diante de outros países, especialmente a Inglaterra e os Estados Unidos, como o formularam Miguel Real e Vítor Bento, entre outros estudiosos, seria uma relação estereotipada, “mais sugerida do que justificada”, para a qual faltariam fundamentos que a comprovassem. Seria uma *imagem representação* do que o autor denomina de “portugalidade”¹²². Por outro lado, é histórica a relação de subordinação sociopolítica de Portugal a outras nações – a Inglaterra, por exemplo –, como a própria Lídia Jorge já discutiu em *O cais das merendas*. Assim, na esteira do pensamento de Eduardo Lourenço, Portugal é representado, nesta obra da autora, como um país cuja cultura pós-1974 encontra-se em crise identitária, buscando nas mais diversas esferas a definição para os valores que, apesar de seculares, encontram-se abalados pelos acontecimentos políticos e sociais da História recente. Em outras palavras, Portugal foi forçado, pelas mudanças que viveu no final do século XX, a olhar-se no espelho, no qual se projeta uma imagem ainda – e eternamente – em construção.

Sob o aspecto da tessitura textual, chama à atenção em *A noite das mulheres cantoras* o procedimento, já adotado em *A costa dos murmúrios*, da divisão da narrativa em duas partes, ambas narradas por Solange de Matos. Intitulada “Noite perfeita”, a primeira parte do romance passa-se em uma noite de agosto de 2009,

¹²² BARATA, André. “A mobilização reemergente do complexo identitário português”. In *Representações da portugalidade*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011, pp. 100-101.

embora seja narrada apenas três meses depois, conforme a notação com que se encerra: “*O conto de Solange*. Lisboa, 16 de novembro de 2009”. Nela, a narradora se reencontra com Gisela Batista, mentora do conjunto musical do qual Solange fez parte no final da década de 80, com as irmãs Alcides e com o coreógrafo João de Lucena, antigo caso amoroso de Solange.

Nesse contexto, a narradora apresenta uma reflexão a respeito da efemeridade e da superficialidade da visão de mundo veiculada pela mídia, caracterizada pelo *império minuto*, expressão com a qual Solange de Matos se refere ao programa de televisão de que participam naquela noite e que guarda uma crítica intensa ao pensamento da contemporaneidade, pautada pelas emoções fáceis e de efeito momentâneo. Nesse sentido, a narrativa de Lídia Jorge retoma a discussão proposta em *O jardim sem limites* a respeito da mudança de valores da sociedade, em que predomina uma espécie de alheamento sociopolítico, uma vez que o foco das ações das personagens está no sucesso fácil e na manutenção das aparências.

Por extensão, pode-se compreender a crítica estabelecida em *A noite das mulheres cantoras* à postura adotada pelo povo português diante dos rumos que o país toma na vida contemporânea. A despeito das dificuldades enfrentadas por Portugal durante os anos que se seguiram à Revolução dos Cravos, tanto na esfera econômica, quanto na definição de um pensamento político norteador dos destinos do país, a nação parece confusa diante de sua própria identidade: entre a indefinição político-econômica que se apresenta em *Notícia da cidade silvestre* e o alheamento diante das questões da coletividade, um dos assuntos de *O jardim sem limites*, Solange de Matos

dá a conhecer uma cultura fragilizada, cuja representação é uma noite completamente forjada, pautada pela direção de um programa de televisão.

Paralelamente a essa discussão, a narrativa, em sua segunda parte, aprofunda-se nos eventos ligados aos tempos em que se formou e existiu o conjunto musical, particularmente aos momentos que a noite do *império minuto* não abordou. Ao longo dos capítulos, também sob o diapasão da memória, Solange de Matos narra a formação do conjunto *Apocalypse* e as transformações pelas quais passa sua vida, em função desse projeto. No tocante à constituição do discurso, é importante notar que ele é composto pelo entrecruzamento de duas linhas narrativas, as quais dão conta do tempo do enunciado e do tempo da enunciação, o que imprime ao texto o referido tom de resgate memorial.

Diferentemente do que acontece em *A costa dos murmúrios*, no qual a narradora, Eva Lopo, desconstrói ironicamente a narrativa de “Os gafanhotos”, escrita pelo jornalista Álvaro, a narração da primeira parte de *A noite das mulheres cantoras* não é escrita por outra pessoa, mas pela própria Solange, que, na segunda parte da narrativa, trata de ressignificar vários dos elementos narrados em “Noite perfeita” sem, entretanto, tratá-la com ironia. Ao contrário, os eventos narrados na primeira parte do livro são revisitados e ampliados pelo discurso da narradora, a qual revela os bastidores do processo que resultou no programa de televisão de anos depois.

Na esteira desse pensamento, é possível realizar uma leitura da obra a partir dos conceitos de *sujeito do enunciado* e de *sujeito da enunciação*, conforme os formula Jacques Lacan, de acordo com quem o *sujeito do enunciado* estaria ligado a uma

manifestação do inconsciente, atribuindo diferentes significados ao significante, representado pelo *sujeito da enunciação*. No caso de *A noite das mulheres cantoras*, o exercício da enunciação é realizado pela mesma personagem que, junto com as outras, foi sujeito do processo enunciado. Esse trânsito psicanalítico imprime ao romance uma perspectiva dualista: ao mesmo tempo em que Solange de Matos foi atora do que narra, tudo se dá no impalpável campo da memória, sujeito a imprecisões com relação ao que teria sido, em uma pretensa verdade, o conjunto de eventos constituintes do enunciado.

Tal procedimento confere à narrativa um elevado grau de parcialidade, não apenas por serem os sujeitos do enunciado e o da enunciação a mesma pessoa, mas pela própria questão da narrativa memorialística, em que o afastamento temporal dá margem à possibilidade de omissões e mudanças haverem ocorrido. De fato, a história de Solange de Matos é, na verdade, *uma* leitura dos eventos de que participou e, como tal, sujeita a outras possibilidades de interpretação.

Assim como em seus romances anteriores, Lídia Jorge lança mão, nesta narrativa, da criação de uma casa, em torno da qual se passa a maior parte das cenas. Nesse sentido, é fundamental a descrição que Solange de Matos faz da *Casa Paralelo*, local em que Gisela Batista reúne as cantoras para reuniões e ensaios:

*Penso nessa vivenda, que ainda hoje se ergue na minha frente
com a nitidez de uma paisagem filmada.*

A Casa Paralelo era uma sólida construção dos anos cinquenta, a única daquele renque semicircular cujas janelas se encontravam trancadas. **A pintura já estava desfeita e a gaiola, onde, porventura, décadas atrás teriam palrado aves vistosas, era apenas uma silhueta de arame enferrujada encostada contra uma pérgola.** Colocada em face do Tejo, há muito que a grande mansão **deveria esperar o momento para ser reparada, ou mesmo demolida,** e no meio desse abandono, só **a garagem fora refeita e modernizada.** Era esse o caso que me fazia parar no passeio. A meus olhos, tornava-se muito claro que a reparação havia sido levada a cabo, de propósito, para albergar aquele piano e aqueles ensaios. A porta verde, pintada de fresco, a calçada recomposta, o cheiro a tinha, tudo indicava que assim fosse. **O pátio ajardinado onde se perfilavam um cedro, uma tília e um grande plátano, num aviso de que a vida continuava, também havia sido recentemente tratado.** Na relva espontânea ainda se encontrava a marca arranhada da gadanha, e uns montes de folhas secas incluíam ramos cortados das mesmas árvores. À medida que eu ia caminhando pelas vias circundantes e unia esses dados, alguém se delineava na minha frente a traço forte. Cada vez mais forte. Não havia dúvida, a ocupação da garagem era por certo obra e resultado das relações e do engenho de Gisela Batista.¹²³

¹²³ Op. Cit., pp. 70-71

Uma leitura dessa descrição sob a perspectiva da teoria bakhtiniana do cronotopo pode elucidar alguns aspectos importantes da trama. Além das marcas mais visíveis da passagem do tempo – desde a década de 50 até o final da década de 80 –, o fato de que a pintura do exterior convive com uma gaiola enferrujada, na qual “décadas atrás teriam palrado aves vistosas” sugerem fortemente o abandono de toda a história guardada pela existência da própria construção. Tomando como verdadeira a relação entre a constituição do espaço e da passagem do tempo na obra literária, conforme a define o conceito de cronotopo, o estado da casa remete ao fato de que, por extensão, está também em crise o Portugal que abriga a mansão. Seus valores, destruídos como a pintura e antiquados como a gaiola de metal, não apenas enfrentam um processo de deterioração, como ainda convivem com a modernização de uma de suas partes.

Assim como a casa, Portugal assiste à reconfiguração de sua identidade, em que pese o fato de que essa remodelação anda a passos lentos e tem início, em certa medida, pelas dependências que não estão diretamente ligadas à própria funcionalidade de uma residência, como se o processo de mudança estivesse mais ligado a uma intenção funcional, do que a questões mais estruturais. O cronotopo da casa, então, assume o significado de lugar em crise, local onde só se reforma o que se utilizará de imediato, para propósitos específicos.

Chama, ainda, à atenção, o fato de que a Casa Paralelo guarda, constantemente, as janelas fechadas. Em uma leitura simbólica, as janelas podem ser compreendidas como o ponto de contato entre dois mundos – o de Gisela Batista,

pautado pelo mistério, que ronda a relação dela com o próprio pai, financiador do projeto do conjunto musical, bem como os próprios eventos que envolvem as cantoras, como a morte de Madalena Micaia, a *Black Lady*, e o da realidade externa, a dos eventos sociopolíticos do final da década de 80.

Dessa forma, a tessitura da obra traz à baila, mais uma vez, um mundo configurado pela busca do sucesso imediato, da mesma maneira como já havia acontecido em *O jardim sem limites*: as questões mais amplas, de ordem política e social, vêm na esteira do desenrolar das relações pessoais, constituindo um romance no qual, em consonância com o projeto ideológico da autora, uma leitura da natureza humana encerra, também, uma visão das relações sociais que a sociedade portuguesa vive, em um tempo no qual as incertezas ainda pautam o pensamento lusitano a respeito de sua própria configuração. Mais do que um romance sobre as consequências da Revolução dos Cravos – embora, em uma leitura mais ampla, ali estejam –, *A noite das mulheres cantoras*, com sua denúncia sobre o *império minuto* e as artimanhas de Gisela Batista, versa sobre a superficialidade e a banalidade com que se constroem as relações humanas na contemporaneidade. Por inclusão, Lídia Jorge problematiza os caminhos que Portugal escolhe – ou, por outro lado, abre mão de escolher – para viver os dias que seguiram o evento de maior magnitude na sua História recente. Fica, então, a pergunta: o que se ganhou, em termos de identidade nacional, com o 25 de abril de 1974?

MNEMÓSINE BORDA PORTUGAL – ROMANCE E MEMÓRIA EM LÍDIA JORGE

Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, afirma que a deusa Mnemósine “é a personificação da “Memória”, irmão de Cronos e de Oceanos, é a mãe das Musas. Ela é onisciente: segundo Hesíodo (*Teogonia*, 32, 38), ela sabe ‘tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será’”¹²⁴. Assim, essa figura mitológica está intrinsecamente relacionada com a ideia de História, a ciência que, a fim de compreender o presente e preparar o futuro, escava as ruínas do passado, em busca de ambos, inspiração e informação. Entretanto, uma das conquistas da contemporaneidade é a noção de que, assim como qualquer forma de conhecimento narrado, a História é condenada a uma visão sempre *parcial* dos eventos: o que ela dá a conhecer é, de fato, *uma* História.

No universo da literatura, o século passado assistiu ao surgimento de uma nova perspectiva para a relação entre História e escrita. Enquanto o século XIX deu vida ao que se configurou e sedimentou como “romance histórico”, o século XX viu nascer o conceito de *metaficção historiográfica*, cuja base está no mesmo reconhecimento conquistado pela História: toda narrativa é representação de *um* ponto de vista sobre os eventos históricos e, por isso, a narração em si, e como ela se constitui, é tão importante quanto a própria História com a qual ela se relaciona.

Ao mesmo tempo, Portugal viveu entre 1901 e 2000, uma série de eventos determinantes não apenas de seu rumo como nação, como também dos contornos de sua identidade, questão com que se debate desde sua fundação como Reino, no século XII: as consequências do *ultimatum* inglês; os eventos brutais que levaram à queda da Monarquia; o início conturbadíssimo do período Republicano; a instauração

¹²⁴ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2011. Coleção Debates, p.108.

de um regime militar; a ascensão de Salazar, misto de Dom Sebastião e Torquemada que dirigiu os destinos do país por quase quarenta anos; a luta desenfreada para manter a condição anacrônica de império colonial; uma revolução ambígua, a qual, ao mesmo tempo em que mudou os destinos da nação, relutou em abrir mão das províncias ultramarinas e reconhecer a violência dessa situação; a busca pelo caminho que Portugal trilharia, após abril de 1974; a luta contra o complexo de inferioridade que, há séculos, caracteriza a relação do país com sua condição de nação europeia.

Essa série de eventos, especialmente os ocorridos a partir de 1932, acabaram por fornecer à literatura portuguesa, especialmente ao romance, um apanágio para discussões acerca do que é o *ser português*, em sua constituição mais íntima e, ao mesmo tempo, coletiva. Pelas mais diversas razões, a literatura de Portugal constitui artefato importantíssimo para compreender o pensamento de seu povo, em que pese a já mencionada relatividade de todo ponto de vista, ainda mais o que se consubstancia em narrativa.

Nesse panorama, a tela bordada por Lídia Jorge, ao longo de seus, até agora, dez romances, constitui uma das muitas representações possíveis do Portugal “que foi” e do “que é”, apontando, conseqüentemente, para uma imagem do Portugal “que será”. Desde 1980, quando publicou *O dia dos prodígios*, a escritora do Algarve faz de sua escrita instrumento de reflexão sobre seu tempo, sem nunca tirar os olhos do passado que o formara e sem perder de vista as possibilidades de como a sociedade lusitana terá de lidar com o que a espera.

Entretanto, é falsa a noção de que a autora escreva livros de cunho unicamente histórico e social. Suas narrativas, tais quais telas bordadas que juntas constituem um quadro maior, podem – e devem – ser lidas em, pelo menos, duas dimensões, já que as personagens mais relevantes de sua obra romanesca são, ao mesmo tempo, objeto e atores dos eventos históricos da sociedade portuguesa.

Mais do que isso, são indivíduos cujas trajetórias compõem o quadro social lusitano. Por meio de romances ambientado em aldeias do Algarve e em Lisboa – exceção feita a *A costa dos murmúrios*, que se passa em Moçambique –, Lúcia Jorge enriquece a leitura da História de Portugal com múltiplos pontos de vista. Convivem no quadro maior os alienados habitantes de Vilamaninhos, presos em sua vida medieval; os da Redonda, desejosos de apagar qualquer traço de lusitanidade de seus cotidianos, em tentativa infrutífera de não serem quem são; lisboetas desorientados com relação ao país que, após a Revolução dos Cravos, ainda não mostrou aonde vai; militares anacrônicos, cuja luta de vida é manter, na África, um império que já se esfacelou.

Somam-se a eles jovens que, alheios à própria História recente do país, vivem em função de projetos individuais – e individualistas – de fama e fortuna; fazendeiros e proprietários de terras que não têm o discernimento para compreender as mudanças que os cercam; mulheres poderosas, não pelos atos masculinizados, mas por deterem a sensibilidade e as palavras para verem além do que se faz visível; fantasmas de tempos imemoriais e de tempos recentes, que fazem de Portugal a nação que, apesar de não querer ser, é.

Assim, as narrativas de Lídia Jorge, como um bordado, trançam os fios das individualidades, com todos os componentes de sua identidade, com os dos eventos coletivos, de modo que as trajetórias constituam tramas indissociáveis: a vida de Carminha Parda não se separa do cotidiano de Vilamaninhos, assim como a de Sebastião Guerreiro não se distancia dos eventos da Redonda e a trajetória de Osvaldo Campos não se compreende fora do entendimento de como pensa e vive Lisboa. Note-se, sobretudo, que, apesar de localizadas temporalmente nas décadas de 70 e 80 do século XX e na virada para o século XXI, respectivamente, todas essas personagens vivem as reverberações de uma História quase milenar, carregando em si todas as marcas, conscientes ou não, do que significou, em cada momento, ser português.

Do ponto de vista da construção do texto narrativo, o desenvolvimento do romance da autora apresenta uma transformação ao longo do tempo, especialmente no que diz respeito às escolhas linguísticas para constituição do discurso literário. Ao passo que, em *O dia dos prodígios*, ocorre uma fusão de um léxico regionalista, cravejado de elementos típicos da oralidade do Algarve, com construções sintáticas incomuns, a fim de caracterizar, pela representação da fala, o pensamento de uma camada específica da sociedade portuguesa, nos romances seguintes essa estratégia dá, paulatinamente, lugar à adoção de uma linguagem mais próxima à corrente nos romances em geral. Em comparação com seu romance de estreia, algumas leituras dão conta de que a percepção predominante acerca da linguagem utilizada pela escritora é a de que tenha havido uma simplificação, uma perda do poder de criação linguística. Entretanto, o que poderia ser interpretado como “banalização” do romance

é, de fato, opção de todo autor, na medida em que a superfície do texto pode ser transformada, sem que, na verdade, haja qualquer espécie de perda na consistência com que as narrativas são desenvolvidas.

Tome-se, por exemplo, o desenvolvimento de *O vento assobiando nas gruas*, romance no qual a personagem central é portadora de oligofrenia. Sem experimentalismos linguísticos, a narrativa é capaz de caracterizar a personalidade de Milene Leandro de modo intrincado, complexo, revelando diversas nuances da personagem por meio de outras estratégias, como o uso recorrente do discurso indireto livre, ou a discussão que se propõe acerca do universo da palavra, na qual se reflete a respeito da impotência desse ente para açambarcar toda a gama de sentimentos que povoam a mente da personagem.

Nesse sentido, segundo a própria autora, “ainda que muitos leitores digam que eu mudei muito, e eu acho que não mudei muito. Acho que mudei só na parte accidental, o essencial está n’*O dia dos prodígios*”¹²⁵. Em outras palavras, o projeto ideológico criado pela escritora nos anos 80 permanece em constante desenvolvimento, ainda que a palavra – veículo para consubstanciá-lo – apareça de forma diferente. Como consequência, passam a chamar mais à atenção as estratégias narrativas criadas por Lídia Jorge para dar forma a suas histórias.

É uma constante no discurso romanesco da autora a utilização de mecanismos pelos quais os narradores de sua obra discutem não apenas eventos – em suas dimensões individuais e sociais – mas o próprio ato de escrever como *ação ideológica*,

¹²⁵ Cf. apêndice

instituidora de um ponto de vista a respeito da História, o qual assume relevância tão grande quanto a própria sucessão de eventos que constituem qualquer narrativa. Para ela, escrever não é estabelecer a História na literatura, mas, ao contrário, dar voz a perspectivas sobre essa História que, via de regra, não seriam vocalizadas. É a voz dos aldeões, das viúvas pobres, dos funcionários públicos, distantes das vozes autorizadas pelos relatos históricos. A autora traz à baila a discussão sobre a natureza e o poder da palavra, como instrumento da construção da identidade de um povo; ao usar a palavra como fio de bordado, Lídia Jorge o faz de modo que o verso da tela, com as marcas dos pontos impingidos ao tecido, proporcione uma leitura tão rica e significativa quanto o anverso – narrar é, portanto, tão Histórico e ideológico quanto cada um dos eventos que são objetos dessa ação.

Assim, os romances de Lídia Jorge revelam *lados* de Portugal por meio da criação de personagens complexas e da ressignificação de eventos basilares na História do país – a Revolução dos Cravos, o desenrolar do avanço político e econômico vivido pelo país, a perspectiva – ou a falta dela – para as novas gerações, dentro do panorama socioeconômico português, ainda que, no tocante à linguagem, tenha se aproximado do que se pode ver como “convencional”.

Ao fim e ao cabo, a intenção primeira desta tese, desde o momento de sua concepção ainda como projeto de pesquisa, é responder duas perguntas: quem é a escritora Lídia Jorge e o que a move a escrever? Embora se esbarre na impossibilidade, *a priori*, de esgotar o assunto sob qualquer perspectiva, a resposta que surge, para ambas as questões, leva à percepção de que, por meio de seu romance,

Lídia Jorge exerce o papel de uma Mnemósine contemporânea: diz ela que concebeu *O dia dos prodígios* como um romance “para não esquecer, apenas para não esquecer”.

Ao longo de sua obra, mais do que simplesmente “não esquecer”, a autora desperta uma reflexão muitas vezes incômodas, mas fundamentais para construir um retrato de seu povo, de sua gente, de si mesma. Como na execução de um bordado, já oferecido ao leitor por Branca Volante, personagem de *O dia dos prodígios*, o fio da memória constitui, no percurso de seus romances, um painel multifocal da História de Portugal, o qual proporciona uma reflexão, ainda em construção, sobre a construção identitária do povo português, sem, entretanto, prescindir do aspecto ontológico dessa busca.

É preciso seguir bordando, para que o quadro, nunca completo, ganhe cada vez mais matizes, criando uma representação cada vez mais complexa do que é Portugal, de quem é o português hoje, com os pés no passado e os olhos em uma possibilidade de futuro.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DA AUTORA

1.1 ROMANCES¹²⁶

O dia dos prodígios. 7ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995. (1980)

O cais das merendas. 6ª edição. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002. (1982)

Notícia da cidade silvestre. 10ª edição. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994. (1984)

A costa dos murmúrios. Rio de Janeiro, Record, 2004. (1988)

A última dona. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. (1992)

O jardim sem limites. 4ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. (1995)

A manta do soldado. Rio de Janeiro: Record, 2003. (1998)

O vento assobiando nas gruas. Rio de Janeiro: Record, 2007. (2002)

Combateremos a sombra. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

A noite das mulheres cantoras. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.

1.2 CONTOS

A Instrumentalina. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

O Conto do Nadador. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

Marido e outros Contos. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

O Belo Adormecido. Lisboa, Leya, 2004.

1.3 LITERATURA INFANTIL

O Grande Voo do Pardal. Ilustrações: Inês de Oliveira. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007.

¹²⁶ A data entre parênteses indica o ano de publicação da versão original do romance, quando tenha sido utilizada, nesta tese, versão publicada posteriormente.

Romance do Grande Gatão. Ilustrações: Danuta Wojciechowska. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010.

1.4 ENSAIO

Contrato Sentimental. Lisboa: Sextante Editora, 2009.

1.5 TEATRO

A Maçon. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

2. FORTUNA CRÍTICA

AGUSTÍ RANGEL ANTAS BOTELHO, Lilia: “Cidade Silvestre, Ciudad Salvaje: Lisboa en uma novela de Lúdia Jorge” [en línea]. Tradução livre. In: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2009. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen0/varia01.htm>>. ISSN: 1989-4015

BERG, Eliana. “O dia dos prodígios: escrita prodigiosa”. In *Colóquio Letras*, número 132-133, 1994, pp.148-156

BEZERRA, Luciana da Silva. *Penélopes do cotidiano na escrita de Juana Ruas e Lúdia Jorge*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras, UFRJ, 2006.

BULGER, Laura F. “O cais das merendas, de Lúdia Jorge – uma identidade cultural perdida?”. In *Revista Colóquio-Letras*, número 82, novembro, 1984.

CABRAL, Maria Manuela. *A história como memória em A costa dos Murmúrios, de Lúdia Jorge*. Porto, Universidade do Porto, 1996.

_____. *A Costa dos Murmúrios, de Lúdia Jorge: uma inquietação pós-moderna*. Porto, Universidade do Porto, 1997.

COELHO, Isa Lopes. “Uma tentativa de afastar as sombras: A costa dos murmúrios, de Lúdia Jorge”. In *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Vol. 2, número 3. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2009, pp. 58-65

DUNDER, Mauro. *Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge* (Dissertação de Mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 2009.

_____. "Entrevista com Lídia Jorge: "A literatura tem um poder lento, mas seguro". In *Revista Desassossego*, volume 8. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

FORNOS, José Luís Giovanoni. "Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita". In *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, nº 2, Abril de 2009.

HORTA, Maria Teresa. "A mulher e a literatura". In "Balanço do ano literário de 1980 em Portugal". *Revista Colóquio-Letras*, número 60, março/1981.

JARDINI, Tereza de Jesus Carrera. *O mito em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge*. (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 2000.

JORDÃO, Ana Paula. "O murmúrio da identidade em dois romances de Lídia Jorge". In *Actas do quinto congresso da Associação Interlusitanistas*. Coimbra, Oxford, 1998, pp. 857-863.

KAUFMAN, Helena Irena. "Reclaiming the margins of history in Lidia Jorge's *A costa dos murmúrios*". In *Luso-Brazilian Review*, número 29, 1992, pp. 41-49.

_____. "Lídia Jorge e a recuperação da história". In *Ficção histórica portuguesa do pós-revolução*. Tese de Doutorado. Universidade de Wisconsin, Madison, 1991.

LEPECKI, Maria Lúcia. "Da *performance* como retórica (e vice-versa): a propósito de Lídia Jorge". In *Uma questão de ouvido: ensaios de retórica e de interpretação literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, pp. 197-216.

LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves. *Das fronteiras da arte e do mundo: O jardim sem limites, de Lídia Jorge*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. "Literatura e revolução". In *Revista Colóquio-Letras*, número 78, março, 1984.

MARQUES, Maria Isabel Gomes. *As cores de Lídia Jorge*. Lisboa, Huguin Editores, 2004.

MEDEIROS, Paulo de. "Memória Infinita". In *Lidia Jorge in other words – Por outras palavras*. Massachussets, Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachussets, Dartmouth, 1999, pp. 61-77.

MOUTINHO, Isabel. "Em África não há bruxas: o estranho, o mágico e o pós-colonial em *O dia dos prodígios* e *Vinte e zinco*." In IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA. Austrália, La Trobe University, 2001.

NUNES, Élda Jacomini. A oralidade em *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge (Tese de doutoramento). São Paulo, FFLCH-USP, 2006.

OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda. *As imagens da identidade portuguesa entre milênios, em três ficcionistas atuais*. Tese de doutoramento. Campinas, IEL-Unicamp, 2008.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. "Os murmúrios de uma vivência: a desmistificação de uma identidade". In *Fragmentum no. 8*. Laboratório Corpus. Universidade Federal de Santa Maria, RS. 2004.

_____. "O romance português contemporâneo e a representação de conflitos sociais: *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge". In *Terra Roxa e outras terras: revista de estudos literários*. Volume 21. Universidade Estadual de Londrina, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 8ª edição. Porto, Edições Afrontamento, 2002.

SILVA, Lúcia. "(Re)Telling History: Lidia Jorge's *O dia dos prodígios*". In *Lidia Jorge in other words – Por outras palavras*. Massachussets, Centre for Portuguese Studies and Culture, University of Massachussets, Dartmouth, 1999.

SOARES, Andréia Azevedo. *A manta intertextual de O vale da paixão*. Dissertação de Mestrado. Porto: Universidade do Porto, 2002.

SOUSA SANTOS, Maria Irene Ramalho de. "Bondoso caos: *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge". In *Colóquio-Letras*, número 107, 1988.

TUTKIAN, Jane Fraga. "Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis". *Revista Via Atlântica*, número 2. UFRGS, 1999, pp. 90-97.

ZILLI, Therezinha de Lourdes Coelho. *O jardim sem limites, de Lídia Jorge: uma arqueologia da narrativa*. (Tese de Doutoramento). São Paulo, FFLCH-USP, 2002.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro, Zahar, s.d.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2006.

_____. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4ª edição. São Paulo, Contexto, 2007

_____. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, Editora da Unicamp, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo, UNESP/ Hucitec, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 4ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BARATA, André *et al* (org.). *Representações da portugalidade*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores. 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 4ª edição. São Paulo, Contexto, 2007.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 7ª edição. Campinas, Editora da Unicamp, s.d.

BRIDI, Marlise Vaz. "Romance: forma e dissolução na década de 80". In BUENO, Aparecida de Fátima *et al*. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectiva*. São Paulo, Alameda, 2007, pp 75-83.

_____. "Cultura e literatura: Portugal e Brasil". In PEREIRA, Helena Bonito Couto e ATIK, Maria Luiza Guarnieri (orgs.). *Língua, literatura e cultura em diálogo*. São Paulo, Editora Mackenzie, 2003, pp. 251-257

_____. "Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea". In UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. *Todas as letras: revista de língua e literatura*. São Paulo, Editora Mackenzie, ano 7, número 7, pp 75-81, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo, Brasiliense, 1980.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, Ática, 2006.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo, Globo, 2008, p. 55.

FOUCAULT, Michel. *Genealogia da moral*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

_____. *Vigiar e punir*. Tradução: Raquel Ramalhete. 22ª edição. Petrópolis, Ed. Vozes, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo, EDUSP, 1993.

HUTCHEON, Linda. "Historicizando o pós-moderno: a problematização da história e a Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In *Poética do pós-modernismo: teoria, história, ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 120-162.

JOSEF, Bella. O romance histórico: do cânone à transgressão. *Anais do 5º Congresso da ABRALIC – Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, v. 1, 1997. p. 75-80

LLOSA, Mario Vargas. "É possível pensar o mundo moderno sem o romance?". In MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. "Literatura e revolução". In *Revista Colóquio-Letras*, número 78, março, 1984.

_____. *O labirinto da saudade*. 6ª edição. Lisboa, Gradiva, 2009.

_____. *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2000.

MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

OLINTO, Heidrum Krieger (org.). *Histórias de literatura – as novas teorias alemãs*. São Paulo, Ática, 1996.

REAL, Miguel. *A morte de Portugal*. 2ª edição. Porto, Campo das Letras, 2008.

SANT'ANNA, Jaime dos Reis. *Literatura e ideologia*. São Paulo, Ed. Novo Século Literário, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 8ª edição. Porto, Edições Afrontamento, 2002.

SECCO, Lincoln. *A revolução dos cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência*. São Paulo, Alameda, 2004.

SILVA, Manuela. "Crescimento económico e pobreza em Portugal (1950-1974). *Análise Social*, volume XVIII. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1982.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. "Saramago e a geração dos Cravos" (ensaio). A Tarde Cultural. Salvador, 1998.

_____. "O 25 de abril revisitado" (ensaio). In *JL – Letras e Idéias*. Lisboa, 27.ago a 7.set.1999, pp. 37-39

_____. "Pra não dizer que não falei dos cravos: 1960-1990, o contexto sócio-histórico português". In FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. *As razões do imaginário*. Salvador, Editus, 1998, anexo 1.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª edição. São Paulo, Perspectiva, 1992.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2ª edição. Tradução: José L. de Melo. São Paulo: Edusp, 1995.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução: Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

APÊNDICE – Entrevista com Lúdia Jorge¹²⁷

¹²⁷ A publicação desta entrevista foi autorizada pela autora.

MD: 32 anos depois de sua publicação, de que maneira *O dia dos prodígios* ainda repercute, em sua vida e em Portugal?

LJ: Na minha vida, de uma forma muito funda, tão profunda que eu tenho a ideia de que foi um livro que abriu o ciclo da publicação para mim, e tenho a ideia de que, enquanto eu não escrever um livro que seja a resposta do tempo a O dia dos prodígios, isto não está completo. Porque O dia dos prodígios foi uma espécie de fascínio interior que eu tive, numa altura em que eu percebia que a literatura tinha campos tão vastos, e eu escolhi um campo que, a princípio, seria uma derrota à partida, porque tinha o aspeto tradicional, que não estava mais na moda, porque era sobre a questão da nacionalidade, que também não estava mais na moda, porque eu utilizava métodos que tinham sido utilizados, nomeadamente os linguísticos, que tinham sido utilizados pelos neo-realistas, e que eu iria outra vez incorporar – mas que também não estavam mais na moda, e, no entanto, com essa consciência de que era uma coisa que, digamos que era uma espécie de badalada sobre o passado, eu tive uma ideia de que era preciso escrever alguma coisa sobre um país que iria mudar, e cuja última visão era aquela, de um passado que tinha sido de uma coerência brutal, terrível, mas que essa coerência iria desaparecer. E eu escrevi esse livro, agora olho para trás e penso que foi o livro mais generoso que eu escrevi, porque escrevi com a ideia de que estava a fazer um livro para não esquecer, apenas para não esquecer.

Poderia, possivelmente, escrever outros, mas a minha ideia era a de um livro para não esquecer um povo, uma pátria, um modo de ser, para não esquecer uma cultura e uma civilização. E fazia isso pondo pazadas de terra sobre uma espécie de cadáver. Ora, o

que aconteceu foi que, ao publicar o livro, os leitores me disseram que era um livro-síntese sobre a cultura portuguesa, com uma proposta de leitura para o futuro. Passaram esses anos todos, foi possível voltar com ele, a (atriz e diretora teatral) Cucha Carvalho pô-lo em teatro, foi uma peça, para mim, muito comovente e penso que foi muito comovente para muitas pessoas. A sensação que muita gente teve e expressou foi que voltava a ser uma leitura do país outra vez. E eu tive essa ideia de que todo o lado críptico e interno e passado do livro, que se tornou apenas poético, transformou-se nalguma coisa que explica porque somos hoje assim, porque não evoluímos o que quisemos, porque mantemos determinadas qualidades ainda e, sobretudo, porque mantemos um traço que nos é próprio, e que deriva desse livro, que é, o português seja um povo com demasiada força no sonhar e demasiada debilidade no agir, e isto voltou outra vez a ser visto e ser falado. Então, eu tenho essa ideia de que houve uma espécie de prenda que a vida me deu, em relação a esse livro, é um livro que me dá gratidão e que, de certa forma, me ajuda a dar uma espécie de coerência a tudo que eu tenho feito, ainda que muitos leitores digam que eu mudei muito, e eu acho que não mudei muito. Acho que mudei só na parte accidental, o essencial está n'O dia dos prodígios.

MD: Você me disse, agora há pouco, que é um livro que provoca em você o desejo de buscar uma resposta. A quê?

LJ: O livro O dia dos prodígios é feito com um enigma sobre o ser. De facto, sou uma escritora em que, por mais que não queira, minha parte ontológica é social. E, passado este tempo, eu tenho a ideia de que o mesmo enigma – que nunca nasce do drama

individual das pessoas, mas do coletivo, do drama de um indivíduo na trama da relação com os outros –, essa espécie de quarto obscuro, onde eu procuro um sentido para um indivíduo, possivelmente, é para minha própria existência, mas que eu nunca vejo desligada duma totalidade, dum grupo. Eu continuo com a mesma dúvida, quer dizer, para que serve isto? Para que serve isto, que rosto está por trás disto? Tenho muito a ideia de que – aliás, aqui neste sítio onde nós estamos a conversar, tenho a ideia, vou até meu trisavô, meu pentavô –, de que cada um de nós fazemos parte duma espécie duma sequência, de onde a onde que se vem um indivíduo, que tem um nome diferente, olhar para a mesma realidade. E esse enigma, que no fundo é da corrente humana, eu mantenho esse mesmo enigma, mas como não sou filósofa, que põe em abstrato, ponho em concreto e no particular, que é a terra onde estou: este país de mar, que, no entanto, é fortemente rural, com todo este complexo de que, no passado, dominamos o mar e, no presente, somos dominados por todos, inclusive, por nosso próprio sonho amarfanhado. Então, eu tenho, digamos, a ideia de que preciso de continuar a responder a esta pergunta que eu faço n’O dia dos prodígios, que é “que destino é este? Para que este destino?”. E acho que eu tenho tentado fazer isso em todos os livros desde aí, de uma forma fragmentada e eu acho que precisava – não sei se serei capaz, se não for, é, enfim, porque não sou – mas tenho essa ambição de escrever um livro, digamos, onde eu volte a fazer a mesma interrogação. Não digo que tenha a resposta, mas consiga fazer a interrogação bem articulada com todas as teclas do meu piano.

MD: Muito se fala sobre a crise do gênero romance na contemporaneidade. Considera o romance um gênero extinto, ou em via de extinção?

LJ: Não. Sou sincera, não o considero em vias de extinção. Considero que continua a ser o género maior, mas que ele está num ambiente de grande adversidade, porque é feito para aquilo que nós podemos chamar de “o nosso cérebro lento” e tudo hoje está organizado de forma a nós exercitarmos, sobretudo, “o nosso cérebro rápido”. Além disso, o mundo de hoje continua a ser poético, mas em pequenas doses, como se só se conseguisse absorver a poética parcelada; por isso, a poesia, inclusive, parece até ser um género que pode vir a ter, nos próximos momentos, mais resposta e mais acolhimento do que propriamente o romance. E, portanto, até neste ponto de vista fragmentário, o romance tem essa adversidade, sua estrutura é pouco compaginada com a poética do momento, não é? A poética do momento, eu diria, é a poética da canção, da letra da canção, aquela que não se basta só a si, que precisa de ter atrás de si a música, outra música, a dança, toda a parafernália, e que, portanto, a poética da palavra é um ingrediente para o resto.

Inclusive, existe hoje, digamos, um grande desejo de ficar à meia haste com o romance histórico, que é, digamos, um género muito importante, mas é um género híbrido, que falseia o que é o romance, porque vive de uma outra realidade, enquanto o romance tem de se bastar por si próprio, não é? Tem de criar sua própria transfiguração, a sua própria poética. E ele tem de ser, mesmo quando vai à história, ou é muito contemporâneo, que corre a actualidade, mas tem de se bastar a si próprio, quer dizer, a poética que tem tem de ser mais forte do que aquilo que é, digamos, o seu contexto, não é?

MD: Há, ao longo da sua obra, algumas referências, alguns debates históricos bastante fortes. Especificamente sobre *A costa dos murmúrios*, parece-me que ali se ilumina um anacronismo do pensamento português em relação à manutenção das colônias, da maneira como aconteceu pouco antes e pouco depois do 25 de Abril. Isso se discute em Portugal hoje? Portugal ainda se ressentido da independência das suas colônias, administra alguma mágoa em relação a isso, ou não, hoje convive com o fato de que não é mais “o império das colônias”?

LJ: Olha, é uma questão que se discute muito, e discute-se sobre a ideia de que estamos no divã do psicanalista e ainda não demos, ele ainda não nos deu, a resposta sobre se ainda nos dói ou já não nos dói, não é? Mas a verdade é que, olhando para a população, eu acho que há sentimentos mistos. Haverá pessoas que ainda estão muito ressentidas com o que aconteceu, que consideram que os males de Portugal radicam nessa perda e, portanto, ainda estão equacionando a questão olhando para trás. Penso, por aí, que não é a maior parte dos portugueses, que convive com uma nova realidade, a de que os países estão bem e que estão independentes, e de que é preciso manter laços, novos laços, digamos, de relações normais, com países que se entendem muito mais do que como colonizados e colonizadores. E eu acho que isto é uma das facetas positivas da actualidade, as novas gerações falarem descomplexadamente dessa situação, mesmo as pessoas da minha idade, que desejaram a descolonização, ou melhor, perceberam que era um anacronismo, que era alguma coisa que Portugal mantinha fora da história. Portanto, passado este tempo todo, o que nós temos pena é de Portugal não ser um país mais próspero do que é, e de que as ex-colônias tivessem se envolvido, como países autônomos, em guerras, em

disputas e em simulacros, ou não, verdadeiros estados que são ainda muito próximos dos ditatoriais, que os povos não sejam ainda povos desenvolvidos como queremos, mas parece que a situação está praticamente debelada.

Acho que caminhamos no sentido em que o ressentimento é muito menor do que o sentimento, que é positivo, e isso, na arte, está perfeitamente patente, na música, na ligação que Portugal faz hoje em dia com o Brasil, naturalmente, mas o Brasil faz ligação com todo mundo, não é? Mas, digamos, a forma como aqui se recebe e se junta, acho que os portugueses têm muitos defeitos, mas acho que não têm o defeito de não querer receber de volta essa espécie de regresso de caravelas. Acho que os portugueses o fazem, hoje em dia, de uma forma bem, moderna. É aquilo para que a humanidade do futuro tende, não é? Acho isso. E acho que a literatura tem um poder lento, não é, mas é um poder seguro. A literatura vai criando... Veja, eu nunca me esqueci da história da Lindinalva e do negro Balduíno, não é? Quer dizer, essa história ficou para toda a vida, não penso todos os dias, mas foi uma história tão marcante, de quando era miúda, que a história me mantém, como uma história de ternura, de amor, que me tocou, e eu acho que a literatura é isso, literatura faz esse caminho lento, demorado, na alma das pessoas.

MD: Você me perdoe se essa pergunta já tiver sido feita a você infinitas vezes, mas...

LI: (Risos)... Mas a resposta nunca é igual ,sabe, e não sei se não será contraditória...

MD: (Risos) Julga que a geração de escritores que surgiu depois do 25 de Abril tinha conscientemente o papel de retomar a identidade portuguesa e tentar debatê-la?

LJ: Não... Não, não tinha, não. Acho que cada um começou a gritar para o seu lado. Quer dizer, cada um começou a escrever para o seu lado. Aliás, lembro muito bem, alguns dos debates foram até feitos no Brasil sobre isso, cada um tinha a sua história, tinha a sua visão, aquilo que lhe ia na alma, e é a primeira vez que, digamos assim, cada escritor aparece com a sua personalidade, despedado de escolas, porque até aí, inclusive por circunstâncias, e não só em Portugal, um pouco por toda a parte, os escritores inscreviam-se em grupos, e depois, quando não se inscreviam, respondiam contrariamente a um grupo, mas havia sempre a referência, era como se houvesse o rebanho e as suas ovelhas ranhosas, mas organizavam-se dessa forma.

O que acontece, depois do 25 de Abril em Portugal, é uma explosão, de facto, de personalidades, umas mais fortes, outras mais fracas, mas são figuras que, muitas vezes, encontram parceiros em sítios longínquos, não propriamente em Portugal, quer dizer, cada um a procurar parceiros anímicos, do ponto de vista da escrita, mais do que propriamente parceiros de escolas. E a questão de debater a identidade, ninguém usou o que escreveu para debater a identidade, mas eu vinha com a questão de África, porque tinha vivido; vinha com a questão do 25 de Abril, porque aqui nesta terra eu fui testemunha de uma transformação que foi mágica, que foi extraordinária, que foi magnífica, que foi surreal. Tinha, digamos, uma visão da mudança do estatuto das mulheres, pela minha própria história, quer dizer, o que eu queria contar era a minha história, sem a contar e, portanto, escolhi o romance para fazer isso, mas, no fundo, era pressionada pelo que eu tinha cá dentro e aquilo que me apareceu aqui, na altura, que era o Lobo Antunes, o José Saramago, o Cardoso Pires, o João Melo, ou a Teolinda Gersão, ou a Hélia Correia, ou o Almeida Faria, o Mário de Carvalho.

Quer dizer, o que nós pretendíamos, na altura, era cada um dar vazão a uma visão, só que agora, olhando para trás, nós pensávamos que não estávamos inscritos numa [escola], mas estávamos, não é? Estávamos inscritos numa geração, quer dizer, fazíamos parte duma geração; portanto, a transfiguração era pessoal, mas as nossas raízes eram dum tempo determinado. Então volta-se para trás e percebe-se que nós pertencemos a um período em que a questão do país – e a questão da mudança do país – acabou por ter uma importância muito grande, e vê-se isso, sobretudo, quando se percebe qual é o imaginário dos mais jovens hoje, não é, quando se percebe que seu imaginário vai noutra direção, não é, e então, percebe-se que nós estamos num tempo que corre, no nosso tempo, não é?

MD: No ensaio *A morte de Portugal* Miguel Real faz duas afirmações importantes: a primeira, ao discutir a conjuntura político-econômica atual de Portugal, é que os governos recentes têm dado cabo do que a Revolução conquistou para grande parte da população portuguesa, que muitas vezes não tinha acesso ao mínimo básico de saúde, ou de educação, e que essas foram conquistas que vieram com os governos pós-25 de Abril. A segunda é a seguinte: ele diz que, para que Portugal se reencontre, mais uma vez, é preciso, de novo, matar Dom Sebastião. Portugal não matou Dom Sebastião ainda? Ou Portugal precisa mesmo matar Dom Sebastião?

LJ: Não concordo com a primeira, é muito simplista a primeira visão, mas a segunda, acho que sim, acho que não matou ainda Dom Sebastião. Ainda, Dom Sebastião foi transferido, no nosso caso, para as instâncias europeias, isto é, dissemos “Nós, sozinhos, não somos capazes”. E isso, fizemo-lo duma forma legal, legal “à

portuguesa”, isto é, aceitando, como outros países, uma ajuda, obrigando-nos a cumprir prazos, obrigando-nos a uma espécie de “cadernos de encargos de seriedade”, e, sobretudo, de horários e de agenda, de que nós, em geral, dilatamos muito tempo, e, portanto, não cumprimos, e a Europa obrigou-nos a uma espécie de seriedade nesse domínio.

Portanto, era uma espécie de Dom Sebastião, salvador, mas que nós víamos de uma forma legal, duma forma como um compromisso internacional, político. O que acontece é que a degradação das contas públicas levou-nos a que nós, agora, tivéssemos Dom Sebastião outra vez cá dentro, o que é uma grande dor, e isso eu acho que é talvez o que mais custa aos portugueses neste momento, conscientes da situação, é percebermos que somos um território ocupado, mentalmente ocupado, a ideia de minoridade mental que nos foi passada, a ideia de que Dom Sebastião, pois, veio sim, quer dizer, que só nos conseguimos libertar, salvar, porque ele está aqui com as botas de cortiça, compreende? E isso, portanto, é alguma coisa que nos custa muito. Agora, a minha ideia é esta: há uma mudança muito grande no mundo neste momento, tão grande, tão grande, tão grande que não sei até quando é que vamos pensar nestes termos, até quando é que as administrações, até quando estes parâmetros, que são os da minha fala, os de Miguel Real, ou talvez ainda as suas, eles vão servir de ligação; esta nossa linguagem, estas nossas categorias mentais, elas vão sobreviver a uma coisa que está sendo vasta, uma nova cultura a que nós estamos a assistir nascer sobre os nossos olhos, não é?

É incrível, as culturas locais, as culturas nacionais são alguma coisa que tem de caminhar ao lado de culturas económicas globais, muito mais vastas. E nós estamos numa luta entre uma espécie de incapacidade de compaginar aquilo que queremos ser, como herdeiros de uma cultura, de uma língua própria, de um espaço próprio, daquilo que nós chamamos nações, e, por outro lado, interesses que a economia global obriga a desmembrar. Aqui, portanto, estamos a viver dois momentos, em simultâneo, e, não sei, sou franca, não sei como se vão ultrapassar. Sei é que têm de viver com aquilo que ele tem dentro, vendo que eu não quero perder aquilo que nos caracteriza, e quero que o que nos caracteriza, de forma positiva, como é o caso da convivialidade portuguesa, que é uma coisa muito positiva no mundo de hoje.

MD: Uma das passagens de *O dia dos prodígios* que mais me impressionaram quando li o livro pela primeira vez, e pela segunda, e pela terceira, é a cena em que os soldados de Lisboa falam o que foi a revolução, ou o que se pretende com ela, e em que, para os habitantes da aldeia, tudo gira em torno da solução do grande enigma do réptil alado. Uma primeira leitura pode sugerir que tenha sido uma maneira de dizer, “olha, primeiro, a revolução não chegou aqui; segundo, ela está chegando agora para nós não é importante. A gente precisa de coisas mais imediatas e básicas”. Depois de ouvi-la, vem-me à cabeça a ideia de que essa cena, na verdade, tenha sido escrita no diapasão oposto, ou seja, “foi mágico, sim, e foi tão providencial, que nós ainda não nos demos conta disso”. Pode ser assim?

LJ: Pode ser, sim, pode ser, sim. Que não nos demos conta disso, claro. Eles vêm dar uma explicação política, dizem “a partir de agora, vai ser ...”. E, de facto, eles dizem

“não, espera... Nós queremos mais alguma coisa”, não é? Eles queriam do domínio do ontológico, do sobrenatural, há um desencontro de linguagens, não é? Quando eles mostram as figuras do Marx, do Lenine, eles veem as figuras dos santos, e quando eles saem, eles dizem, “nós tivemos uma visão, gente”. Quer dizer, é essa mesma a visão, eles têm a ideia de que alguma coisa os transcendeu, mas não sabem o que os transcendeu, não é? Há, portanto, uma apreciação imperfeita do que aconteceu, quer dizer, eles foram actores de uma acção que não são capazes nem na menor medida de interpretar.

MD: Pensando no conjunto dos seus romances, desde *O dia dos prodígios* até *A noite das mulheres cantoras*, julga que as questões de fundo estejam ali sempre e tenham tomado novas formas, ou foram foram sendo resolvidas e substituídas por outras? Minha pergunta, basicamente, é: é possível dizer que a sua obra de romance discuta, toda ela, questões ligadas à sua perspectiva do que foi o 25 de Abril ou não?

LJ: Não, é mais vasto do que isto. É mais vasto. Acho que o que une, deste ponto de vista, todos, inclusive este último, é mais a questão da mudança que se verificou no país e no mundo, mas como a mudança do país se repercute no mundo e de que maneira nós somos agentes dessa mudança, somos agentes ativos e agentes passivos desta mudança. Acho que nada está resolvido em nenhum dos meus livros, nenhum dos problemas que foram levantados desde o princípio, eles estão resolvidos, não estão resolvidos. Há uma dissincronia entre aquilo que é posição problemática que os livros levantam e a sua realização na prática, na história, não é? É que eu escrevo sabendo que tenho este problema de ser, sobretudo, digamos, uma escritora envolvida

com o social. Encanta-me. Eu começo por ser ontológica, mas quando dou por mim, o meu ontológico passa para o social. Mas a verdade é que meu único parâmetro de conduta é este: como é que eu escolho os temas, como é que eles me vêm parar, apenas isto, numa ambição de ser testemunha do tempo, compreende? Por isso que eu nunca escrevo nada histórico, eu escrevo, posso escrever sobre aquilo que se torna história, o que é bastante diferente, não é? Porque o que me interessa é isso, é ser testemunha de um tempo. Portanto, na verdade, minha ambição é ser o escritor que, para o seu país, ajudasse a criar, não digo eu, mas que ajudasse a criar, que pertencesse a uma geração de escritores que deixassem uma marca, no domínio da fantasia e da arte, dissesse “essa gente, na altura, viveu assim e sonhou que poderia ser assim”, compreende? Como o Kundera faz em relação ao seu país, em relação à República Tcheca, como, enfim, como a Margerite Yourcenar o fez em relação à Europa, porque ela foi mais global, não é? Ou a Marguerite Duras fez em relação à França, a ideia, que é aquilo de que eu gosto nos outros escritores, quer dizer, os escritores que me interessam são aqueles que são profundas testemunhas do seu tempo, que não fugiram do seu tempo, compreende?

MD: Em *O dia dos prodígios* e *O caos das merendas*, apresentam-se duas situações em que o individual se funde ao coletivo de uma maneira quase inseparável, ainda que sejam os indivíduos muito bem caracterizados, com seus dramas, dores e alegrias, a vida do conjunto parece sobrepor-se à vida do indivíduo; por outro lado, *Notícia da cidade silvestre*, por exemplo, apresenta Júlia Grei mais envolvida com seus dramas do que consciente da vida de grupo, da mesma maneira que acontece em *O jardim sem limites*, em que pessoas envolvidas em projetos das mais variadas ordens participam

de um grupo, de uma geração de pessoas que vivem ali as contingências políticas, econômicas, sociais, mas floresce o individual a partir desse momento, o que é ainda mais evidente em *O vale da paixão*. A certa altura dessa conversa, você falava sobre o fato de “sim, a motivação é ontológica, e quando eu vou ver, esse ontológico, vai esbarrar no social, não é?” Ou “sim, a minha necessidade quando eu pensei, lá no começo, em *O dia dos prodígios*, era falar do que eu trazia e sentia e via no mundo ao meu redor”. Pode-se pensar nessa questão assim?

LJ: Pode pensar, sim, pode pensar. O social nunca desaparece, a forma de ele entrar é que é diferente, não é? Foi uma espécie de escolha, a partir da Notícia da cidade silvestre, que eu fiz, que muita gente lamenta que eu tenha feito, mas, assim, nesses dois primeiros livros, eu foquei uma realidade onde o colectivo era fácil de tratar daquela forma, que era uma realidade rural, porque havia um poético do colectivo, porque, como hei de dizer, eu estava lá por amor, mas não estava como personagem, compreende? Só que, a certa altura, interessante, quando eu escrevi estes dois livros, muito bem aceitos, foi uma questão de coerência, sabe? Houve quem pensasse, ainda hoje há quem pense, que eu criei uma espécie de oportunidade, mas eu percebi, não foi oportunidade que eu criei, foi uma questão de coerência absoluta, eu percebi que eu tinha uma outra linguagem, urbana, a linguagem da minha própria vida, que não era só a da vivência rural, grupal, dos grande grupos que falam, todos por uma voz, digamos, em que a matriz bíblica estava muito presente. Eu tinha uma outra visão, moderna, no fundo, contemporânea, da voz do homem isolado que interpreta o colectivo, que sabe pelo seu produto, também, e que age pelo colectivo, mas que age pela dor forte e sua esperança forte estão sempre a dizer “sim”. Eu, a partir daí, enveredei por esse campo,

em que o colectivo aparece, aliás, A costa dos murmúrios tem esse colectivo. Agora, há uma coisa que acontece: eu gosto, e há os meus livros que eu prefiro mais, os que eu prefiro menos, não é, mas eu diria que, do ponto de vista do tratamento colectivo, aquele em que eu consegui melhor fazer isso foi O dia dos prodígios, aquele colectivo, eu consegui, penso que consegui, tratá-lo, depois a fusão entre o colectivo e o individual, parece-me que está bem feito, e que está, que é orgânico, em A costa dos murmúrios, e acho que há um livro – esta é uma apreciação minha, mas... – onde a imagem do colectivo não precisa de lá estar, porque a figura, digamos, humanizada e intensa, se firma, que é a de Milene, de O vento assobiando nas ruas. Quer dizer que houve, portanto, uma espécie de mudança, não é? Eu gosto de muitas, talvez já não volte àquele individual, grupal em o indivíduo não existe, como é o caso de O dia dos prodígios, existem indivíduos, mas as figuras estão esbatidas em grupos, talvez não volte mais assim, porque as realidades são outras, mas nunca me sinto satisfeita quando escrevo um livro, chego ao fim e, como hei de dizer, as figuras não trouxeram um remanescente suficientemente forte do grupo que as envolve.

MD: De um lado, Branca Volante, as Carminhas [personagens de *O dia dos prodígios*], a Miss Laura, a Santanita Trigal, a Rosária, a Valentina Palas [personagens de *O cais das merendas*], a Júlia Grei [de *Notícia da cidade silvestre*], a Evita [de *A costa dos murmúrios*], a Maria Ema [personagem de *O vale da paixão*] e a Susana [de *O jardim sem limites*]. Do outro, eu tenho a Jesuína Palha [de *O dia dos prodígios*], a Pinaira, a Zulmira Santos [personagens de *O cais das merendas*], a Anabela Cravo [de *Notícia da cidade silvestre*], a Eva Lopo, a Helena [ambas de *A costa dos murmúrios*], a narradora de *O vale da paixão*, cujo nome não está, e a Paulina, de *O jardim sem limites*. Pelo

menos em um dos lados desta tabela, aparecem mulheres cuja palavra é poderosa demais. Por exemplo, toda a movimentação de Vilamaninhos, em grande parte, gira em torno do que diz Jesuína Palha. Ela é a voz coletiva mais forte, ali. Da mesma maneira, há momentos de tensão em *O cais das merendas* em que é Pinaira quem está lá suscitando a briga, a discussão, o desconforto; é Eva Lopo quem retoma uma narrativa muito diferente daquela que Evita apresenta na primeira parte de *A costa dos murmúrios*; a vida de Júlia Grei é orientada por Anabela Cravo por meio de tudo o que ela diz, e aí, eu escrevi quatro palavras aqui, que sintetizam, para mim, essa relação: mulheres, palavras, bálsamo e veneno.

LJ: Risos...

MD: Essa relação entre mulheres e palavras na sua obra me fascina. Mais do que simplesmente a questão da mulher, mulheres e palavras...

LJ: Aquela que diz. Aquela que vê e que diz, não é? A que profere o discurso. A que desencadeia. Isso faz-me lembrar o seguinte: (aqui, a voz de Lídia Jorge assume um tom grave, quase solene) nesse momento, não sei se sabe que Agustina Bessa-Luís está muito doente em casa, e eu tenho muita saudade dela, porque ela era uma figura com a qual eu contrastava imenso, imenso, tínhamos poucos pontos de contacto, mas estar com ela, para mim, era um fascínio, eu adorava estar com ela. E para ela era também, porque ela tinha a ilusão, penso que é uma ilusão, de que eu era uma pessoa muito doce, muito conduzível, e que ela me conduzia. E ela gostava imenso desse papel. Não era verdade, quer dizer, eu deixava-me conduzir no que eu queria, não é? Pois então, ela uma vez disse uma coisa e acho que o disse no Brasil. Perguntaram-lhe

– eu tinha acabado de aparecer, penso que tinha dois ou três livros ainda publicados – o que é que ela achava e ela disse: ah, sabe, a ela, para ser uma grande escritora, falta-lhe perversidade (risos). E isso ecoou, tivemos grandes embates públicos, de ponto de vista, quer dizer, e ela sempre me dizia que as minhas personagens eram frágeis, que as mulheres eram frágeis, e eu dizia-lhe, não, eu dizia, mais frágeis eram as dela, “mais frágeis são as suas, as suas aparecem como figuras do poder, já as minhas aparecem como figuras do olhar, aquelas que observam, e que observam o poder, também, e observam o poder das outras, quer dizer, não lhes interessa o poder das suas, as suas são mulheres poderosas que querem derrubar os homens, que derrubam os homens”. Ora, eu estou num outro patamar, são mulheres que podem derrubar, ou não derrubar, não é isso que interessa, o que interessa é que elas são sagazes do ponto de vista do olhar, elas veem tudo à volta, elas aparecem nos livros porque elas são porta-vozes dum saber que vai muito para além delas. Portanto, como hei de dizer, não estou a reivindicar melhor literatura, nem pior literatura, estou a reivindicar diferenças de olhar sobre, de papel, diferenças de papel no interior do livro. A Agustina tem uma escrita poderosa, as figuras parece que são levadas por ela, são prolongamentos dela, digamos, do poder, são mulheres que vencem, são vinheteiras, mulheres do mundo do Norte, que vêm e dominam, que sabem, que conseguem dominar os outros no ter, no haver, no domínio da família, no domínio do amor etc. E a divisão que faz aí é uma divisão que, a princípio, pensei “é aleatória”, quer dizer, estão umas, estão outras, mas não é aleatória, umas suscitam de uma forma, outras doutra, umas são centro, que vê, que irradia um saber, um conhecimento à volta, e outras vêm a suscitar, vêm àquele lugar dizer “não, isto não é assim”, vêm contrapor, vêm colocar

uma outra forma de questionamento às primeiras, não é? De forma que eu agradeço essa visão, porque é uma visão que se compagina muito mais comigo do ponto de vista do papel da mulher. Tem gente que diz, “ah, mas tu não és feminista”. Quando eu comecei, veio uma jornalista francesa e disse-me “sabe, as feministas dizem que a escrita da Lídia não tem sexo”. Eu disse “Mentira! Tem! O que tem é no olhar. Eu não preciso de estar a explicar como é que as mulheres dormem e o que sentem, isso não me interessa. Me interessa é o saber que elas têm, como elas encaram os outros, as outras figuras. E O vento assobiando nas gruas considero, deste ponto de vista, é o livro mais importante. Porque é o livro em que a figura feminina... Sei que ele é maçador de ler, para alguns leitores, porque é lento, demasiado lento, e assim. Mas é o livro em que a personagem declara que não tem as palavras para o mundo. E já tem sido interpretado, e eu acho que têm razão, a princípio eu não percebi isto, mas ela é uma espécie de simulacro daquilo que é o próprio escritor. Quer dizer, no meio destas figuras todas, ela é aquela que vem dizer assim: “por mais que eu queira, não consigo explicar o mundo; ele passa-me ao largo porque não tenho as palavras todas”.

Quer dizer, é a própria personagem a ver o poder, a falar sobre o poder da palavra, compreende, a declarar que não tem as palavras todas, mas mesmo que as tivesse não usaria para determinadas situações, porque elas inauguram coisas, a palavra dita, proferida, ela inaugura alguma coisa, então, eu tenho a ideia de que, interessando-lhe essa perspectiva, era bom dar uma olhada nessa passagem, que é fulcral para isso, quer dizer, a figura feminina que põe em si a questão da linguagem, do pensamento que não abarca a realidade e, portanto, aquela que nasce para dizer “eu não tenho as palavras”, compreende?

MD: Duas mulheres destas que eu listei me vêm à cabeça, quando você me diz isso, as duas do mesmo romance, inclusive, são a Julieta Lanuit e a Paulina [de *O jardim sem limites*], que tomam ali algumas atitudes que muitas vezes vão contra determinados valores que elas mesmas apresentam, especialmente a Julieta que tem de vencer uma barreira própria em nome do que ela julga ser o bem que ela faz para o Eduardo, e a Paulina, que em um primeiro momento parece ser uma mente manipuladora e que tem um interesse muito concreto, muito específico na atuação do Leonardo, mas que também deixa transparecer que, de fato, existe ali uma preocupação genuína dela em relação a ele, “eu tenho de ajudá-lo, eu tenho de fazer por ele”, por mais que ela também seja a mulher que vá correr atrás dos patrocinadores e que, de certa forma, institua todo o palco para o espetáculo grandioso do Leonardo. E, a meu ver, ela vem ao encontro disso que você está dizendo, não é, quer dizer, não são anjos, nem demônios, não há bálsamo, nem veneno na Paulina, isso fica muito visível nessas personagens...

LJ: A cena em que a Julieta se resolve pôr à mesa, como vítima... Isso, do seu ponto de vista, quando ela diz “agora, comam-me”, não é, “eu não consigo mais trabalhar”, pois seu marido não consegue, não é, então, ela põe-se, oferece-se como refeição. E como têm dito que é um momento operático e assim, mas incluiria no bálsamo ou no veneno?

MD: Eu acho que eu incluiria no bálsamo... Com uma pitada de veneno (risos)

LJ: Com uma pitada de veneno... (risos) Porque, no fundo, ela é uma oferta, é uma oferta, uma paixão crística, não é?

MD: Para mim, foi o elemento que ficou mais evidente nessa cena... Não sei se a minha leitura também não é uma leitura ingênua...

LJ: Não, não é ingênua, não é ingênua, não... De modo nenhum, de modo nenhum... Pra ver que, quando eu escrevi isto, não pensei em nada disso, quer dizer... Eu acho que percebe muito bem porque o leitor, quando olha, quando lê, precisa de fazer um esforço para perceber quais são os outros significados, não é... E assim é quem escreve... Quem escreve é como quem lê, está em um certo precedente, que é igual, é idêntico, mas escreve-se porque se tem vontade daquilo, quer dizer, aquela imagem apareceu-me... Quando eu comecei a escrever a história da Lanuit, eu queria chegar àquele ponto, quer dizer, aquela mulher, que se colocava com os candelabros no meio da mesa... Comei de mim, comei de mim, que é uma visão crística... Aliás, penso que é um mito poderosíssimo da cultura, e que é, antropologicamente, de uma força brutal, praticamente inultrapassável, esta ideia do sacrifício pelo outro, o sacrifício total do outro... É muito difícil de ultrapassar, uma vez que a gente não sabe se aconteceu, mas que se diz que aconteceu...

Então, eu acho que não se consegue fatigar isto nas literaturas, agora, tem, passa por uma visão que está forte, sobretudo em nossas culturas, é impossível de retirar. Eu vejo muito isso no sexo, que é muito presente na literatura brasileira, muito, muito forte, muito forte, muito forte, digamos, do ponto de vista da exibição sexual, os portugueses devem parecer uns pudicos, gente de sacristia junto dos brasileiros, não é? Eu acho que não se faz não é por pudor, é porque a cultura não precisa... Quer dizer, nós não entendemos que é importante, que é artisticamente funcional,

compreende? Não tem nem com pudor, nem com coisa nenhuma destas, mas grande parte da cultura, quer dizer, da literatura erótica brasileira, eu leio-a como crística, digamos, há toda uma série de sofrimentos e de superação, de dor e de tudo isso, e de repúdio, quer dizer, de todos os sentimentos em torno da questão sexual, que é espantoso. Um jornalista, há dois anos, publicou uns contos sobre, que foram premiados no Brasil, todos sobre sexo, e é duma dureza enorme, brutal, brutal. E é tudo crístico, sabe? Nunca se fala lá, mas é, digamos, a vitimização, a descida a uma espécie de inferno sexual, que tem a ver com isso, não é? Que tem a ver com isto que nós estamos a dizer, a questão da vitimização está muito presente na nossa cultura, ao contrário dos romances... Muito bem, tenho eu perguntas para lhe fazer...

MD: Por favor... Desligo o gravador então, agora, muito obrigado, não tenho nem o que lhe dizer mais, para agradecer todas essas coisas que você me disse.

TEMPO TOTAL DE ENTREVISTA: 1h, 32 min, 22 seg.

Transcrita entre os dias 01 e 21 de agosto de 2012, esta entrevista foi realizada em 25 de julho de 2012, na “Casa das Courelinhas”, residência da mãe de Lídia Jorge, em Boliqueime, na região do Algarve.