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

ELISANGELA ANELI RAMOS DE FREITAS

Versão Corrigida

Dois pares narrativos de Lídia Jorge: uma tetralogia construída

SÃO PAULO
2018

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

Dois pares narrativos de Lídia Jorge: uma tetralogia construída

Versão Corrigida

Elisangela Aneli Ramos De Freitas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

SÃO PAULO
2018

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Elisangela Aneli Ramos de Freitas

Data da defesa: 29/10/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 29 /12 /2018

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F862d Freitas, Elisangela Aneli Ramos de
Dois pares narrativos de Lídia Jorge: uma
tetralogia construída / Elisangela Aneli Ramos de
Freitas ; orientadora Marlise Vaz Bridi. - São
Paulo, 2018.
119 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

1. Lídia Jorge. 2. narrativa moldura. 3. emigração
. 4. memória. 5. herança. I. Bridi, Marlise Vaz ,
orient. II. Título.

Nome: FREITAS, Elisangela Aneli Ramos de

Título: Dois pares narrativos de Lídia Jorge: uma tetralogia construída

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em: ____/____/____

Banca examinadora

Prof. (a) Dr. (a): _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. (a) Dr. (a): _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. (a) Dr. (a): _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Para Rodrigo, João e Ana

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, a quem devo cem mil vezes obrigada: pela confiança, pelo apoio, pela amizade e por todo auxílio na construção deste trabalho.

Ao meu pai Pedro, que infelizmente nos deixou há muito tempo: ainda te trago vivo em mim. À minha mãe Janete, fortaleza pura, pelo apoio sem descanso quando sempre precisei.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa e do Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina pelo convívio destes anos.

À CAPES pelo apoio a esta pesquisa.

RESUMO

FREITAS. Elisângela Aneli Ramos de. **Dois pares narrativos de Lídia Jorge: uma tetralogia construída**. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este estudo propõe-se a avaliar as relações existentes entre dois pares narrativos formados por uma narrativa curta e outra longa, da autora Lídia Jorge, compostos pelo conto *Os Gafanhotos*, inserido no romance *A Costa dos Murmúrios* (1988) e seu próprio romance, e o conto *A Instrumentalina* (1992) e o romance *A Manta do Soldado* (1996), fundando-se, desta forma, a nossa tetralogia construída. Esta análise procurou debruçar-se sobre as questões que a narrativa moldura, no primeiro par, incita, da mesma forma que dedicou-se a outras relações narrativas observadas nos dois pares, como a preocupação em denunciar o perigo da história única, a questão da emigração e da identidade portuguesa durante o período do Estado Novo, além da construção e utilização dos símbolos como potência dentro destas obras. Tendo como eixos de pesquisa identidade e alteridade, memória e herança, procuramos analisar como os conceitos impregnados nestas obras operam em sua elaboração, contribuindo para o melhor entendimento da complexidade da obra da autora.

Palavras-chave: Lídia Jorge. Narrativa moldura. Emigração portuguesa. Símbolos.

ABSTRACT

FREITAS. Elisangela Aneli Ramos de. **Two narrative pairs by Lídia Jorge: a constructed tetralogy**. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This study intends to evaluate the relations between two narrative pairs formed by a short and a long story by Lídia Jorge, composed by the short story *Os Gafanhotos*, inserted in the novel *A Costa dos Murmúrios* (1988) and its own novel, and the tale *A Instrumentalina* (1992) and the novel *A Manta do Soldado* (1996), therefore, forming our constructed tetralogy. This analysis was looked for to focus on the issues of the narrative frame, in the first pair, as it was devoted to other narrative relations observed in the two pairs, such as concern to denounce the danger of single history, the question of emigration and Portuguese identity during the Estado Novo period, as well as the construction and use of symbols as power within these works. Having as axes of research identity and alterity, memory and inheritance, we try to analyze how the concepts that these works help in their elaboration, contributing to a better understanding of the complexity of the work of the author.

Key words: Lídia Jorge. Frame narrative. Portuguese emigration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: uma tetralogia construída.....	10
EM SOLO AFRICANO: um olhar de fora.....	21
OS GAFANHOTOS: uma narrativa curta interna.....	22
A COSTA DOS MURMÚRIOS: a narrativa emoldurada.....	44
PORTUGAL: visto de dentro.....	64
A INSTRUMENTALINA: a herança do movimento.....	66
A MANTA DO SOLDADO: a herança da formação.....	85
CONCLUSÃO: de dentro e de fora, a memória e o movimento.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	115

INTRODUÇÃO: uma tetralogia construída

A literatura talvez se mantenha à beira de tudo, quase mais além de tudo, inclusive de si própria. É a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante do que o mundo.
Jacques Derrida, *Essa Estranha Instituição Chamada Literatura*

Diante de uma literatura que se coloca como um caleidoscópio para enxergar o mundo com suas nuances e disposições, este estudo se propõe a olhá-la, tentando trilhar os caminhos que esta mesma literatura já percorreu, procurando mediar, entender ou se apropriar de alguns aspectos ou do que ela diz sobre este mesmo mundo. Como toda literatura, a portuguesa contemporânea não se esquivava deste papel de jogar luzes – ou tinta – sobre a realidade. Por sua vez, este ensaio faz coro à declaração de Lídia Jorge (2009, p. 40), “fazer a crónica do tempo que passa tem-me interessado”. Sabemos, Lídia Jorge opera com absoluta destreza o jogo das palavras. Como um ourives, sua lapidação em torno do texto traz à tona objetos de beleza ímpar, de complexa tessitura feita para sustentar o seu olhar sobre o testemunho do mundo em que vive. E sobre parte da sua vasta obra literária, iremos nos debruçar.

Assim, este trabalho é o resultado de reflexões sobre três obras de Lídia Jorge: *A Costa dos Murmúrios* (1988), *A Instrumentalina* (1992) e *A Manta do Soldado* (1996) e as relações que têm entre si ao constituir dois pares de análise formados por duas narrativas cada: uma curta e uma longa, um conto e um romance. O romance *A Costa dos Murmúrios* e o conto que está dentro dele, *Os Gafanhotos*, formam o nosso primeiro par de análise; e o conto *A Instrumentalina* juntamente com o romance *A Manta do Soldado* formam o segundo par, fundando-se, desta forma, a nossa tetralogia construída. Esta análise procurou debruçar-se sobre as questões que a narrativa moldura, no primeiro par, incita, da mesma forma que se dedicou a outras relações narrativas observadas nos dois pares e à construção e utilização de símbolos como potência dentro destas obras. Tendo como eixos de pesquisa identidade e alteridade, memória e herança, procuramos analisar como os conceitos que estas obras carregam operam em sua elaboração.

A autora iniciou a sua trajetória literária em 1980 com a publicação de *O Dia dos Prodígios*, considerado um marco literário da ficção portuguesa contemporânea, seguido da publicação de outros dez romances e três livros de contos, além de

ensaios, peças de teatro e livros infantis. Sua obra é extremamente marcada pela história do seu país: Portugal sofreu uma acentuada mudança a partir da década de 60, com a eclosão das guerras coloniais, encaminhando-se para, na década de 70, o fim do regime de Salazar, a emancipação das colônias africanas e culminando com a inserção de Portugal no bloco comum europeu já nos anos 80, acarretando profundas transformações em sua estrutura econômica, social, cultural e política, em oposição à inércia vivenciada no período ditatorial. O fim da ditadura salazarista e das guerras coloniais, que marcaram de forma indelével toda uma geração, marcaram também a nova formação de escritores que procuraram, através de suas obras, compreender o passado, reorganizar as memórias e, a partir delas, entender as mudanças que estavam ocorrendo em seu país. Em artigo de Claudia Alonso (1999, p. xii), Lília Jorge é descrita como “indubitavelmente, uma das mais proeminentes romancistas que apareceram desde a Revolução de 1974.” Assim, a escritora portuguesa nascida no Algarve – e a partir do qual tenta entender o mundo ao seu redor – participa desta geração de romancistas portugueses que percorre a história contemporânea de Portugal no intuito de compreendê-la, de tocá-la, de digeri-la, de (des)mitificá-la. Como um processo catártico, próprio do caráter psicanalítico mas que também se vê numa análise sociológica, a autora repassa e ressignifica através dos seus textos a história recente de Portugal a partir, principalmente, do olhar que vem do sul do país, como a própria autora declarou (2009, p. 37-8):

Passei grande parte da infância num ambiente rural [...] Tudo o que ainda hoje sei ou, dito de outra forma, o pouco que sei sobre a paixão e o desejo, a luta pelo poder, a compaixão e a loucura, aprendi aí, entre homens e mulheres que dispunham de espaço e tempo para o apuramento e aplicação dos seus impulsos e dos seus medos.

Nos diferentes espaços representados por ela, sejam referências geográficas de seu país natal, sejam relacionadas à sua história recente ou sobre a mudança social vivida recentemente pelos portugueses, a autora evidencia em sua escrita a tensão destes espaços através e na história pessoal de seus personagens. Atravessando a trajetória de seus personagens, encontra-se a história de Portugal, impressa em suas vidas privadas.

Desde *O Dia dos Prodígios* até *Os Memoráveis* (2014), seu penúltimo romance – o último, *Estuário* (2018), acaba de ser lançado – a autora faz questão de

mostrar como os acontecimentos históricos recentes impactaram a vida das pessoas, no seu mais íntimo e profundo ser e ainda reverbera no cotidiano de cada um. Dentre tantos exemplos, o tema da migração está presente em pelo menos duas obras da autora e que aqui trataremos no nosso segundo par – *A Instrumentalina* e *A Manta do Soldado*; a questão das Guerras Coloniais em *A Costa dos Murmúrios*, ou mesmo a questão da própria Revolução dos Cravos, quase onipresente em toda sua trajetória: tema principal de seu primeiro e penúltimo romance.

Para Alfredo Bosi (2003, p. 461), “as palavras não são diáfanas. Ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade”. Apesar de a narrativa de Lídia Jorge ter um caráter testemunhal, como ela própria assume ao afirmar que “não desdenho do juízo daqueles que dizem encontrar nas minhas páginas uma espécie de febre em testemunhar os factos” (JORGE, 2009, p. 40), ou seja, apesar de seu texto encontrar uma forte ligação com a história, o seu texto não é diáfano. Seus romances são manifestações simbólicas e alegóricas de um Portugal em transformação e, apesar desta trama visível dos fatos históricos que permeia a narrativa, podemos observar outras tramas que ali se sustentam, numa espécie de simbiose. Como afirma Antônio Candido (1987, p. 1)

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas.

A autora tem lugar de destaque na literatura portuguesa assim como no cenário da literatura contemporânea internacional, como reitera Paulo de Medeiros (1999) ao afirmar que suas obras não são importantes apenas pelos temas que aborda, mas também pelas estratégias narrativas que utiliza. Certamente sua obra de estreia *O Dia dos Prodígios* é a mais lembrada quando falamos da sua tessitura com a estrutura formal do texto, porém, em suas demais obras vemos a exploração de várias estratégias narrativas que contribuem para dar forma ao seu estilo. E por que importar-se com o como, com o modo de operar a estrutura e a forma do texto? Porque ele é o veículo que transmite sua essência. Retomando Bosi, as palavras

não são diáfanas, e o labor com elas pode proporcionar um estado de arte e uma produção de sentido que toca e instiga os seus leitores de uma maneira impossível para outros meios que não o texto literário. E, assumindo que a narrativa moldura seja uma dessas estratégias as quais a autora se utiliza para construir seus textos, pretende-se aqui iluminá-la.

A narrativa moldura passa a existir a partir do “paradoxo da pluralidade de histórias dando-se no âmbito de uma só estrutura narrativa”, conforme sintetizou Regina Pontieri (2012, p. 62). Constantino Luz de Medeiros (2012) lembra que a narrativa moldura é uma tradição literária e se caracteriza no efeito de engendrar narrativas que dão ensejo a outras, ou de delimitar uma narrativa a partir de outra, que funciona como introdução ou mote para outras narrativas. Este é um procedimento literário que acompanha a produção artística humana desde as mais antigas épocas, sendo originária da tradição oral.

A narrativa dentro da narrativa, isto é, uma narrativa ou acontecimento externo que delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes, tem sido observada em diversas obras. Dentre elas, na narrativa literária moderna, Boccaccio em *Decameron* inaugurou o que chamamos de narrativa moldura: a coletânea de histórias reconhecidas como obra de um autor. *Decameron* é composta por cem novelas que são emolduradas ou encaixadas umas às outras e que tem como pano de fundo a Peste Negra que assolou Florença em 1348. A ênfase na subjetividade do narrador e a organização do enredo na forma de um conjunto de histórias encaixadas numa “narrativa moldura” são os aspectos que mais nos interessam e que inauguraram, naquele momento, uma nova trajetória das narrativas modernas.

Assim, a moldura criada pela primeira história delimita o tema da história emoldurada ou encaixada, contribuindo para que ela possa se aprofundar em si mesma. Doris Nátia Cavallari (2010) em seus estudos sobre o *Decameron* ressaltou que tal movimento gera uma descentralização de vozes narrativas, na qual vários narradores contam histórias já contadas por outros, chamando a atenção para o modo como são contadas e abrindo a possibilidade de novas interpretações sobre o mesmo tema.

Gérard Genette (1972) determina três definições para a palavra *récit*: em primeiro lugar, o enunciado narrativo, que seria o discurso oral ou escrito que assume a relação de um evento ou de uma série de eventos, através das

manifestações de tempo e modo. Em seu segundo sentido, definimos narrativa como a história ou a sucessão de eventos que são o objeto deste discurso, do qual fazem parte as intrigas, os fatos e a estrutura sequencial da obra; em outras palavras, o conteúdo narrativo. Na sua terceira definição, podemos compreender a narrativa como o ato enunciativo, a enunciação narrativa em si, ou o ato de enunciar, do qual se depreende a pergunta: quem fala? Este é o estatuto da voz definido por Genette, seja ela a voz do narrador ou de um personagem. Na procura por esta definição de vozes que falam no texto, nunca podemos deixar de refletir que

La situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture. (...) Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narrative, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de narration. Cette difficulté, se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité: d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narratives à celles du « point de vue »; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d'« écriture », le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, **où le narrateur est lui-même un rôle fictif.** (GENETTE, 1972, p. 71, grifo nosso)¹

Na obra de Genette, vemos que o autor define três categorias de análise de uma narrativa: tempo, modo e voz. A narrativa moldura, que nos interessa neste recorte, é definida a partir das análises da voz: quem fala? A instância narrativa e sua relação com o objeto narrado e suas relações temporais determinam relações de subordinação, que seriam as relações existentes entre duas narrativas que se situam em níveis narrativos diferentes. Trata-se da “narrativa dentro da narrativa”, ou seja, de narrativas emolduradas ou encaixadas. Sob o subtítulo *Niveaux narratifs* do capítulo *Voix*, Genette (1972, p. 238) define que “tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif

¹ “A situação narrativa de uma narrativa de ficção não se reduz somente à sua situação de escritura. [...] Parece que a poética experimenta uma dificuldade comparável em aproximar a instância produtora do discurso narrativo, instância à qual nós reservamos o termo *narrativa*. Esta dificuldade é marcada principalmente por uma espécie de hesitação, sem dúvida inconsciente, de reconhecer e respeitar a autonomia desta instância, ou mesmo simplesmente a sua especificidade: de um lado, como já ponderamos, reduz-se as questões da enunciação narrativa àquelas do “ponto de vista”; por outro lado, identifica-se a instância narrativa à instância da “escritura”, o narrador ao autor e o destinatário da narrativa ao leitor da obra. Confusão por vezes legítima no caso de uma narrativa histórica ou de uma autobiografia real, mas que não se aplica à uma narrativa de ficção, em que o narrador é ele mesmo um papel fictício.” GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Édition du Seuil, 1972, p. 226.

producteur de ce récit.”². Como exemplo, Genette cita uma história que está sendo contada por um personagem. Dentro desta narrativa, há um ato de narrar uma história dentro da própria história. Também denominada metanarração ou metadiegeese, o seu narrador está ligado, por sua função de personagem, à primeira narrativa, e, portanto, faz parte do universo diegético dela.

No capítulo “Os homens-narrativas” de sua obra *As estruturas narrativas* Tzétvan Todorov (2013) tenta reunir as principais questões em torno do conceito de narrativas emolduradas ou encaixadas e salienta o quanto este procedimento literário é capaz de ressaltar e enriquecer aspectos inerentes ao texto. Ele diz que

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede inteiramente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2013, p. 126)

Através desta breve conceituação sobre a narrativa moldura, dirigimos o olhar à obra *A Costa dos Murmúrios*, por sua vez dividida em duas partes: a primeira, intitulada *Os Gafanhotos*, é escrita em terceira pessoa e apresenta o relato cronológico dos eventos ocorridos na festa de casamento de Evita e Luís Alex, matemático que ingressa no Exército e torna-se alferes. O casamento ocorreu no Hotel *Stella Maris*, em Beira, Moçambique, local transformado em abrigo dos familiares do exército lusitano em plena guerra colonial. Na segunda parte do livro, escrita majoritariamente em primeira pessoa, Eva Lopo, a mesma Evita do primeiro relato, tenta elucidar, após vinte anos, os eventos ocorridos durante a sua estadia em África, com base nos acontecimentos narrados em *Os Gafanhotos*. Assim, *Os Gafanhotos* estabelece-se como uma narrativa que dá ensejo a esta segunda narrativa, movimento que a teoria literária denomina como narrativa moldura: em *A Costa dos Murmúrios* parte-se das construções já exploradas em *Os Gafanhotos*.

² “todo evento narrado em uma narrativa está em um nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor desta narrativa” GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Édition de Seuil, 1972, p. 238.

Situadas em Moçambique, as duas histórias narram o tempo do então, enquanto o tempo enunciativo é o agora.

Saindo de Moçambique iremos para o Algarve, para a casa do avô, para as memórias da infância e da juventude. Pessoas que partem, filhos caçulas e seus instrumentos de devoção. Sobrinhas-filha revivendo todas estas lembranças, numa busca de (auto) entendimento. Todos estes elementos fazem parte do universo diegético do romance *A Manta do Soldado* de 1998, sétimo romance de Lídia Jorge que em Portugal recebeu o nome de *O Vale da Paixão*, mas igualmente são os componentes do conto *A Instrumentalina*, cuja primeira publicação data de 1992 e é um dos contos de estreia da Lídia contista, na construção de uma narrativa que mostra uma sociedade portuguesa rural e agonizante nos anos finais da ditadura de Salazar, diante das mudanças, ainda que tardias, de um Portugal arcaico. Em *A Instrumentalina*, uma mulher relembra o período de sua infância em que ela e seu tio Fernando moravam com o avô, no interior de Portugal. Como pano de fundo, vemos a casa do velho patriarca abandonada pelos filhos, que emigraram para diversos destinos na América, deixando mulheres e crianças para trás. No romance *A Manta do Soldado*, uma mulher também irá construir a sua história, através do epicentro que é seu tio-pai Walter. Nele, a enorme casa de um patriarca, seu avô, cuja lida com a terra foi a fonte de sustento de toda uma vida, torna-se cada vez mais spectral com a partida dos filhos, um a um, para terras longínquas. Dois filhos caçulas, presentes na ausência – Walter – e ausentes na presença – Fernando – marcam de forma indelével a vida destes patriarcas, destas casas e destas famílias, tendo como símbolos seus objetos de devoção.

Em *A Manta do Soldado* é de fácil reconhecimento que grande parte de sua temática foi experimentada pela autora no conto *A Instrumentalina*. A definição do espaço e do tempo – a casa do patriarca, localizada no sul de Portugal, nas décadas finais do salazarismo; em relação aos personagens, também observamos uma aproximação de forte semelhança em sua composição, como os patriarcas (avôs, chefes de família), os filhos caçulas responsáveis por trazer os ares da mudança (Fernando e Walter), os demais filhos do patriarca, símbolos da emigração portuguesa, suas noras, figuras de resistência e resignação e por fim as sobrinhas. Nas relações familiares, vemos a posição do patriarca na manutenção do estado das coisas, sua exigência de submissão dos demais ao seu papel, a admiração ao tio

pela sobrinha, a emigração de todos os filhos e o abandono do pai. Da mesma forma que o romance *A Costa dos Murmúrios* revisita e comenta todas as ações narradas em *Os Gafanhotos*, o romance *A Manta do Soldado* retoma a temática já explorada em *A Instrumentalina*.

Assim sendo, sabemos que o primeiro par – *Os Gafanhotos* e *A Costa dos Murmúrios* – fazem parte de uma mesma obra: o romance *A Costa dos Murmúrios*. Para efeito de denominação neste estudo, chamarei de ACM apenas a segunda parte do romance, em que se exclui o conto *Os Gafanhotos*. Já o segundo par – *A Instrumentalina* e *A Manta do Soldado* – é de outra natureza porque o conto não faz parte do romance: elas são duas obras independentes. Mas, para sua análise, iremos aproximá-las neste díptico que, juntamente com o primeiro, formam nossa tetralogia construída.

Portanto, coloca-se como objetivo deste trabalho estabelecer uma relação de moldura entre o texto mais curto – o conto – e o texto mais longo – romance – nestas três obras da autora Lídia Jorge: *Os Gafanhotos*, conto inserido no romance *A costa dos murmúrios* (1988) e o próprio romance, e entre *A Instrumentalina* (1992) e o romance *A Manta do Soldado* (1998), formando assim os dois pares de análise já explicitados. Os dois textos compartilham das mesmas construções, o que define a moldura do primeiro sobre o segundo: ele delimita, define, guia, marca o que será dito no texto maior.

As três obras cobrem a mesma época da história de Portugal: os anos 50-70, ou seja, as últimas décadas da ditadura salazarista. *A Manta do Soldado* e *A Instrumentalina* trazem o olhar de dentro, do privado, de personagens presos ao lugar e alheios aos acontecimentos das guerras coloniais e ao desmoronamento do regime. Já em *A Costa dos Murmúrios* tratamos do mesmo espaço temporal, porém a narradora busca contestar a tão falada verdade, que sempre assume versões mais ou menos fidedignas a depender do ensejo de quem as conta. Ela está voltada para o público, para o que aconteceu na esfera dos acontecimentos da guerra, como a história do país refletida na história pessoal daqueles que compartilharam daquele tempo.

É interessante notar que nas histórias de Lídia Jorge notamos, nos papéis de narradoras-protagonistas, uma predileção pela representação da voz de

personagens femininas. Parte deste repertório pode ser notado nas obras aqui apresentadas. Assim, como diz Claudia Alonso (1999, p. xii),

é impossível ler Lídia Jorge sem referir ao seu gênero. Na verdade, parte da originalidade da autora reside precisamente no fato de a sua ser uma voz das margens, proporcionando uma perspectiva nova e feminina sobre acontecimentos históricos determinantes (ou considerados como tal) e empenhando-se no processo de recuperação de acontecimentos, vozes e posições frequentemente consideradas de importância secundária pela ordem dominante.

Nestas três obras, as protagonistas Eva Lopo, a filha de Walter e a sobrinha de *A Instrumentalina* desempenham uma função memorialística do começo ao fim de suas narrativas: um resgate de histórias que deixaram de ser contadas, um desejo ou necessidade de se promover um ajuste de contas com o passado, uma espécie de busca da justiça às histórias esquecidas, aos fatos não revelados, às pessoas oprimidas, aos sentimentos mascarados.

Diante destas constatações e ainda debruçados sobre o fazer literário de Lídia Jorge, objetiva-se também, neste trabalho, desvendar os aspectos que envolvem a presença da chuva de gafanhotos no romance *A Costa dos Murmúrios*, da manta do soldado no romance homônimo e da bicicleta do conto *A Instrumentalina*, no intuito de elucidar em que circunstâncias eles se desenvolvem no texto, e de que forma ajudam a constituir a imagem – filme ou fotografia? – deste mundo português que a autora insiste em mostrar. Rememorando as palavras de Marlise Vaz Bridi (2005): deste mundo que insiste em não acabar.

Um objeto ou uma imagem construída dentro de um romance podem trazer em si um apanhado de informações que nem sempre conseguem ser ditas em palavras. Representam além do que significam; possuem conotações além do seu significado evidente e convencional. De maneira mais eficiente, Carl Jung (2016, p. 19) define que “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato.”

Nos estudos de Paul Ricoeur o símbolo é apontado como objeto de estudo de vários campos de investigação, dentre eles a psicanálise e o estudo dos sonhos, a história das religiões, sejam ocidentais ou orientais e o estudo poético dos símbolos. Sobre este último, ele diz que “a poética entende os símbolos como figuras persistentes dentro das quais toda uma cultura se reconhece a si mesma.” (2000, p. 65) O símbolo se confirma na sua repetição e no seu reconhecimento

coletivo, e deste fenômeno vem a sua semântica carregada por outros elementos que são externos ao texto.

Dentro do rol de escolhas simbólicas que podem ser feitas, Maria Graciete Besse (2009, p. 76) ressalta que a cultura ocidental sempre recorre aos mitos e símbolos que advêm da cultura greco-latina e da tradição bíblica, “obedecendo a um lento processo de reelaboração cujo poder hermenêutico se intensifica pela repetição produzida através dos tempos.”

Na literatura, o símbolo desempenha o papel de transcender as próprias palavras: revelar o que está além delas, alcançar sentidos e memórias ocultadas, ampliar a percepção do devir deste mundo que resiste, que se segura em suas bases para se perpetuar. Sobre este tema, Chklovski *apud* Tzvetan Todorov (2015, p. 37) diz que

O procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. [...] A arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já ‘veio a ser’ não importa para a arte.

A arte aponta para o devir, e a literatura não foge ao seu papel: ela sempre aponta caminhos, outras formas de olhar. Desde a sua primeira obra, *O Dia dos Prodígios*, a autora manifesta o seu grande interesse pelos símbolos ao contar suas histórias, predileção expressa no excerto a seguir:

“E o cantoneiro, José Maria, disse. Porque. Porque aqui se uma cobra salta dizem todos que voa. E ficam embasbacados, de queixo levantado, olhando a pontinha das chaminés. Mas se um carro aparece cheio de soldados, falando da mudança das coisas, olham para o chão desiludidos. E dizem. Mudança? Que mudança? Só porque os indivíduos apesar de fardados, tem boca e cu como os demais. E Jesuína Palha disse. A gente? E o cantoneiro disse. Sim vocês. Vocês queriam **asas**, **mantos**, luzes, **chuva de maravilhas** e outras coisas semelhantes.” (JORGE, 1982, p. 171, grifo nosso)

Na fala de um de seus personagens identificamos os símbolos também presentes nos romances deste estudo: asas (de gafanhoto), mantos (de soldado) e chuva de maravilhas (chuva de gafanhotos; a chuva que cobriu o encontro entre a filha e Walter). Feliz coincidência ou obstinada persistência na exploração destes símbolos durante seu percurso literário? Sede por decifrá-los, admiração por sua beleza catalisadora? Sabemos da busca da autora, principalmente em sua primeira

obra, de um experimentalismo formal, na multiplicidade de narradores, na forma estrita da palavra como manifestação da língua oral, da língua do povo. Da busca pelos símbolos que representem o místico popular. Para nós, fica a satisfação do encontro, de imaginá-lo de alguma forma desejado e não fruto do aleatório.

EM SOLO AFRICANO: um olhar de fora

O primeiro par a que nos propomos examinar, *Os Gafanhotos* e *A Costa dos Murmúrios*, que passaremos a chamar por ACM, fazem parte da mesma obra: *Os Gafanhotos*, considerado um conto, possui todas as características que fazem dele uma obra completa em si e abre o romance de Lídia Jorge que tem como pano de fundo um período das Guerras Coloniais. Mas, por que começar um romance a partir de um conto? Esta questão não está no escopo de nosso trabalho, mas a partir do olhar da relação entre as duas narrativas, proposto neste estudo, fatalmente esta pergunta receberá algumas possíveis respostas. A escolha desta forma revela em si uma intenção muito clara da autora: mostrar a questão das versões da história, que ela explora de diversas formas: em primeiro lugar, a questão do narrador, com a transferência de uma narrativa heterodiegética para homodiegética; em segundo lugar, a narrativa enquadrada, em que um personagem da primeira história – Evita – ganhará voz própria na segunda parte do romance, por vezes interpelada por um narrador “com”, segundo a definição de Pouillon (1974, p. 54) e por último a intrincada e constante interlocução entre o narrador d’*Os Gafanhotos* e a narradora de ACM. Assim, a pluralidade de vozes se faz presente em ACM e é um aspecto relevante da obra ao ressaltar a questão das versões da história. Dentre elas, Shirley Carreira (2015) aponta que a memória histórica é capaz de conferir às informações factuais uma narrativa moldada por grupos dominantes que buscam defender-se da erosão da mudança, em contraposição ao relato de ACM, que busca o outro ponto de vista. Tantos são os desdobramentos d’*Os Gafanhotos* em ACM que provavelmente muitos escaparão deste estudo.

Em segundo lugar, propusemos tratar a questão da simbologia da chuva de gafanhotos, presente de forma tão marcante no primeiro relato e que reverbera com ampla ressonância em ACM.

OS GAFANHOTOS: uma narrativa curta e amarela

“Eles (os livros) convertem a objectualidade da escrita numa radicação cultural determinada e por isso reencontram a matéria verbal que é seu primeiro sentido, se não intenção; porque o próprio sentido se afere pela transformação do dizer.”

Maria Alzira Seixo, A palavra do romance

A obra *A Costa dos Murmúrios*, de 1988, apresenta um panorama dos bastidores da Guerra Colonial que se estendeu durante toda a década de 60 e que terminou com a Revolução dos Cravos em 1974 e a consequente independência das colônias, em 1975. O romance é dividido em duas partes: a primeira, intitulada *Os Gafanhotos*, é escrita em terceira pessoa e apresenta o relato dos eventos ocorridos na festa de casamento de Evita e Luís Alex, matemático que ingressa no Exército e torna-se alferes. O casamento ocorreu no Hotel *Stella Maris*, em Beira, Moçambique, local transformado em abrigo dos familiares do Exército lusitano em plena guerra colonial. Muitos autores o definem como um conto, com total independência do romance que vem a seguir. E assim também o trataremos, tal como a narradora Eva Lopo também o fez.

Na segunda parte do livro, escrita majoritariamente em primeira pessoa, Eva Lopo, a Evita do passado, tenta elucidar, após vinte anos, os eventos ocorridos durante a sua estadia em África, com base nos acontecimentos já narrados em *Os Gafanhotos*. Assim, *Os Gafanhotos* estabelece-se como uma narrativa que dá ensejo à segunda narrativa, num potencial de desdobramento e recuperação que a teoria literária reconhece como o de uma narrativa moldura, procedimento literário que introduz ou delimita outras narrativas subsequentes. Ela empresta mais intensidade à situação de verossimilhança, como se o leitor já estivesse instruído sobre os fatos que serão narrados. O leitor foi introduzido pelo conto ao livro e espera, diante de ACM, que Eva Lopo recupere e estabeleça uma relação com aquele texto inicial de trinta páginas. De fato, Eva Lopo parte de cada fato narrado na primeira história para desmenti-la, corroborá-la ou aumentá-la. Concorde com este olhar Raquel T. Oliveira (2004), que afirma que a narrativa d'*Os Gafanhotos* constrói uma moldura para os fatos recordados que, num primeiro olhar, imprimem uma visão íntegra e fechada dos acontecimentos.

Na tradição da narrativa moldura, vemos como principal característica o encontro de várias histórias, com múltiplos narradores, reunidas sobre uma situação

em comum. Assim, a narrativa moldura, como definiu Regina Pontieri (2012), provê o enquadramento necessário a um conjunto de histórias que serão contadas pelas personagens da narrativa enquadrante. Marcas de oralidade estão presentes, o que pontua a pluralidade de narradores: como se houvesse uma reunião de pessoas a contar histórias. Boccaccio inicia esta tradição de agrupar novelas que se organizam num conjunto coerente em que as histórias estão interligadas debaixo de um mesmo guarda-chuva temático, ou limite, ou moldura: neste caso, a reunião de pessoas que, fugindo da peste que assolou a região de Florença, contam histórias umas às outras. Boccaccio abriu um caminho que muitos depois seguirão, “o da coletânea de histórias reconhecidas como obra de um Autor” (PONTIERI, 2002, p. 159). A partir de Boccaccio, a subjetividade do narrador passa a ser cada vez mais valorizada e o autor passa a manifestar de maneira mais proeminente suas marcas estilísticas. Mais tarde, Hoffman e Maupassant, para citar os mais ilustres, retomaram esta tradição no século XIX.

Consideramos que a obra *A Costa dos Murmúrios* possua duas histórias: o conto *Os Gafanhotos* e a história de longo fôlego que virá a seguir, estabelecendo que a primeira parte do livro é separada da segunda parte, como uma narrativa descolada da mesma, sendo a segunda parte responsável pelo esclarecimento dos eventos descritos na primeira, como também já afirmou Nícia Zucolo (2016). Assumimos, para o enriquecimento desta análise, tratar *Os Gafanhotos* com certa autonomia do segundo relato, chamando-o de conto e tratando-os artificialmente como duas obras – conto e romance dentro do mesmo livro.

Para assegurar esta independência d’*Os Gafanhotos* em relação ao romance, podemos enumerar algumas de suas características formais, já que a constituição do primeiro relato pretende certificar o seu leitor de sua credibilidade. Seu título é posto em uma folha de rosto e se encerra com a palavra FIM, em letras capitais, em contraste à segunda parte do livro, que tem nove capítulos numerados por letras romanas sequenciais e que não se encerram com nenhum sinal visível, como na primeira parte. Tais procedimentos formais ajudam o leitor a entender a individualidade de cada história, ao mesmo tempo que sabemos que as duas histórias estão ligadas, pois são parte do mesmo corpo englobado pela capa e contracapa.

Neste procedimento de comentário e revisão, a primeira parte do romance funciona como um mote e como um recurso de verossimilhança para a segunda parte, em que a protagonista, Eva Lopo, relembra e revive os fatos narrados na primeira parte. Ou seja, Eva Lopo, personagem da primeira história, será também a narradora da segunda. Esta sobreposição leva a um enquadramento da história, a uma moldura. Assim, *A Costa dos Murmúrios* se afasta de uma linguagem unívoca quando pluraliza as versões sobre a Guerra Colonial através de seus narradores.

Ainda que independente e de autoria diversa daquela do romance, não é possível identificar o autor d'*Os Gafanhotos*. Este relato seria a versão “oficial” da história pessoal de Evita e Luís Alex sobre aquele período em que viveram na colônia. Neste relato reina a alegria, a música, a dança dos casais, o amor entre os noivos, ou seja, imagens à primeira vista encantadoras da vida em Moçambique, se sobrepondo e relativizando os acontecimentos ao redor, como a remoção de corpos na praia, ou a violência marital imposta às mulheres submissas que estão presentes na festa. Coelho (2009, p. 60) corrobora com esta visão, alegando que:

Esta parte do romance, cujo ponto de vista predominante é o do opressor, parece alimentar a ‘verdade única’ por tanto tempo veiculada pela história oficial, que sustentava e era sustentada pelo imaginário nacional, ao nos dar uma imagem espetacular, quase mágica, na sua harmonia e encantamento, de um episódio tão trágico da guerra colonial.

Assim, em *Os Gafanhotos*, a escolha de uma narrador onisciente neutro, segundo a classificação de Friedman (1967), heterodiegético, e o uso do pretérito perfeito como tempo verbal predominante, procura estabelecer um tom impessoal aos fatos narrados, de características factuais, históricas e terminadas, com o apagamento do narrador e pretensa neutralidade, concordando com James Wood (2011, p. 20) que considera que “o estilo do autor em geral tende a fazer a onisciência da terceira pessoa parecer parcial e tendenciosa”:

Pressuroso, o fotógrafo pediu que o noivo tomasse a noiva nos seus braços e a levantasse à altura do peito, junto da vedação que impedia que as pessoas, uma vez debruçadas, caíssem no Índico. *Era majestoso*. (JORGE, 2004, p. 7, grifo nosso)

Assim, é interessante lembrar que este expediente – modo indicativo, tempo perfectivo, apagamento do sujeito da enunciação – tem o claro propósito de trazer

ao texto um estatuto de “verdade”, mesmo que a parcialidade e a inclinação ao ponto de vista dos portugueses sejam evidentes, graças às marcas de discurso direto e também indireto livre encontradas neste relato; tais marcas, como disse James Wood, “são palavras que só poderiam ser ditas pelos personagens.” (2011, p. 30)

Este relato deseja ser um plano de enunciação da história, da apresentação dos “fatos sobrevividos a um certo momento do tempo, sem qualquer intervenção do locutor na narrativa”, conforme definição de Émile Benveniste (1995, p. 262). Neste resgate da história, é importante ressaltar que o ato enunciativo se dá no presente, sobre o qual Gérard Genette (1972, p. 228) lembra que “la principale détermination temporelle de l’instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l’histoire.”³

Os Gafanhotos busca este estatuto de relato histórico, enquanto a narrativa de Eva Lopo não esconde o seu caráter confessional, passional e subjetivo. Tal oposição entre os dois relatos leva-nos à clássica contraposição entre história e ficção, tão bem colocada em ACM, já observada por Mauro Dunder (2013) e ocupando posição central na constituição da trama. A divisão da narrativa em duas partes possibilita ao leitor contrastar dois pontos de vista sobre os mesmos eventos, provendo-o de uma visão crítica. Walter Benjamin (1993) lembra que a literatura realiza a síntese do lado oculto da historiografia oficial e o registro da experiência humana. A literatura, tão próxima dos fatos históricos, acaba por ampliar e jogar outras luzes no espectro da história, atitude tão presente nas obras de Lídia Jorge. Para Linda Hutcheon (1991, p. 184), a fusão de uma reflexividade metaficcional com materiais de natureza documental causa a produção de uma obra de conteúdo “deliberadamente fictício, embora inegavelmente histórico” e profundamente rico, como no texto de *A Costa dos Murmúrios*.

Por sua vez, o conto pode ser dividido em três partes: na primeira, conta-nos da festa de casamento de Luís Alex e Evita. A segunda parte irá falar da saída dos noivos da festa para a noite de núpcias e da deflagração dos corpos na praia; na terceira parte, todos os hóspedes do hotel voltarão ao terraço para acompanhar a remoção dos corpos da praia, enquanto comem e dançam e veem aquela morte coletiva como um espetáculo e prenúncio de vitória para os portugueses diante dos

³ “a principal determinação temporal da instância narrativa é evidentemente sua posição em relação à história.” GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 228.

moçambicanos. Nesta última parte, também temos a tempestade de gafanhotos, que espanta e encanta os portugueses, bem como a aparição do jornalista no terraço e a morte de Luís Alex.

Na segunda parte do romance, inicia-se o relato de Eva Lopo, em primeira pessoa. Esta narrativa não possui uma sequência temporal linear; ao contrário, segue um ritmo próprio, subjetivo, ordenado pelo fluxo da memória, contrapondo-se a *Os Gafanhotos*, que possui uma ordem temporal linear. Neste relato em primeira pessoa, Eva dialoga com um tu, o autor d'*Os Gafanhotos*. Assim, ela desenvolve uma interlocução com quem escreveu o relato, discutindo ponto a ponto os fatos que foram apresentados no relato, interação esta que observamos através de marcas de oralidade, como por exemplo: “Se vejo algumas cenas vivas? Claro que revejo algumas cenas vivíssimas” (JORGE, 2004, p. 49); “Que mais quer saber?” (JORGE, 2004, p. 59).

A oralidade recuperada na escrita é uma das marcas na tradição boccacciana da narrativa moldura e que também observamos n'*A Costa dos Murmúrios* e que também é notada em outras obras de Lídia Jorge. A expressão do diálogo entre personagens com a flutuação de seus pontos de vista – ora personagens, ora narradores – é mais um dos sinais desta tradição e também está presente neste romance. Eva Lopo, portadora da voz e da palavra, irá o tempo inteiro conversar com seu interlocutor, o autor d'*Os Gafanhotos*, discutindo todos os pontos expostos em sua história. Serve-nos com muita propriedade a afirmação de Regina Pontieri: “Os estudos da constituição da narrativa breve na modernidade apontam sempre para o problema da incorporação, no próprio relato, do ato de contar” (2012, p. 147). Esta questão está conectada aos conceitos de autoria, autor e subjetividade, tão caros ao longo da trajetória da teoria literária e aos estudos do discurso. A predileção por narradores-personagens que contam suas histórias permite enriquecer o texto ao deixar o leitor como se estivesse pisando num cadafalso: confiamos plenamente no relato em primeira pessoa, e nos esquecemos de sua subjetividade própria, e da necessária relativização do ponto de vista único, cujo exemplo máximo é Marcel em *A busca do tempo perdido*.

O enredo, como já vimos, mostra-nos que há o encontro de duas pessoas a contar histórias: Eva e o narrador d'*Os Gafanhotos*. Além das marcas de oralidade presentes no texto e já apontadas, podemos também afirmar que o conto se

constitui como uma moldura temática, já que nele se concentram todos os elementos que serão largamente explorados no romance. O conto comporta-se como “uma síntese viva ou uma vida sintetizada”, como alcunhou Julio Cortázar (2013, p. 150), e aqui não seria diferente: no conto há uma condensação dos fatos do romance que serão exaustivamente retomados e revisados em ACM, desde os eventos de maior importância até os detalhes, a exemplo a repetição da música *Get me out from here tonight* nas duas narrativas. O seu processo de reescrita calcado nas suas próprias experiências intenta em trazer a sua verdade, o seu real, para elucidar os acontecimentos narrados pelo outro em *Os Gafanhotos*, desconstruindo e construindo novamente, ao ritmo de sua memória e com a força de suas lembranças. A escrita de ACM traz à tona a questão da apropriação da sua própria história e do seu próprio discurso.

Admitindo que *Os Gafanhotos* assuma o papel de uma narrativa que emoldura o romance, podemos considerar a definição de Genette (1972) sobre o tema, que afirma que o narrador de uma metanarrativa é ligado, pela sua função de personagem, à primeira narrativa, e, portanto, faz parte do universo diegético dela. Ou seja, Genette indica a relação de narrativas encadeadas, ou *récit encadré*, denominando a segunda narrativa como uma metanarrativa, a qual será desenvolvida dentro dos limites impostos pela primeira. Com relação à questão do personagem da história primeira que será o narrador da história seguinte, podemos explorar a questão da personagem Evita, d'*Os Gafanhotos* e da narradora Eva Lopo, da segunda parte do romance. *Os Gafanhotos* dá ensejo à narrativa seguinte, quando Evita, personagem da primeira narrativa, irá comentar, agora como Eva, a portadora do discurso, aquilo que foi dito e contado na primeira história, concordando com Todorov (1971, p. 40) que afirma que “en racontant l’histoire d’un autre récit, le premier atteint son thème essentiel et en même temps se réfléchit dans cette image de lui-même.”⁴

Narrado em terceira pessoa e com a escolha do pretérito perfeito como tempo verbal predominante, a primeira parte procura estabelecer um tom de verdade aos fatos narrados, de características factuais, históricas e com o apagamento do

⁴ Contando a história de uma outra história, o primeiro alcança seu tema essencial e ao mesmo tempo se reflete nesta imagem de si mesmo. (TODOROV, 1971, p. 40, tradução nossa)

narrador. Ele nos informa quando a história narrada aconteceu: “Foi há vinte anos” (JORGE, 2004, p. 9). Já no segundo relato, a personagem Evita passa a ser denominada Eva, que como narradora-protagonista irá falar sobre o período de sua vida em que esteve em Moçambique, durante a guerra colonial. Aqui, o duplo se encontra na narradora-personagem: Eva é chamada de Evita em sua juventude, tempo histórico em que se passa *Os Gafanhotos*. Nesta segunda parte do livro, cria-se um interessante jogo de relatos em uma sobreposição entre passado e presente e uma constatação do duplo: Eva Lopo lembrando os acontecimentos do passado, quando ainda era apenas Evita. Toda a narrativa é constituída por este relato de fatos do passado, mas às vezes Eva Lopo mostra como eles ainda se fazem presentes, através dos seus sentidos, ao optar pelo uso do tempo verbal presente:

Estou a ouvir como nos propuseram que déssemos uma volta sentados no banco de trás do descapotável, **estou a ver** como as palmeiras se curvavam, como Helena saltou para o seu banco, como amarrou o cabelo num lenço. **Estou a ver** o capitão conduzir com guinadas intensas a partir do arranque, **estou a vê-lo passar** junto dos nativos estendidos que fugiam em sobressalto. (JORGE, 2004, p. 49, grifo nosso)

Esta mesma visão é demonstrada por Sheila Pelegri de Sá (2009), que afirma que a diferenciação entre Eva e Evita marca o amadurecimento ou evolução por parte da protagonista, cujo percurso de clarificação e conscientização em torno dos acontecimentos relativos à guerra norteiam toda a narrativa.

Em *Os Gafanhotos* Evita permanece uma personagem cuja história é dita por outro. Mas, em ACM, Eva tem a liberdade de simultaneamente construir e desconstruir a história da sua vida, ao anular o relato d’*Os Gafanhotos* e desmontar a verdade contida nele. Ana de Medeiros (2004) refere a repetição constante do refrão “disse Eva” à importância do dizer e à apropriação da própria voz. Ainda que este refrão indique por vezes a presença de um narrador “com” que através do discurso direto concede a voz a Eva Lopo, ainda assim é a própria voz de Eva que se faz ativa no relato. A presença deste refrão ainda pode indicar uma necessidade de distanciamento de Eva Lopo para sua reflexão sobre a Evita do passado – ela mesma, como se fosse uma outra pessoa. Por vários momentos Lídia Jorge ressalta esta separação entre Evita e Eva, mas em outros momentos as aproxima num movimento vertical, quase um *looping*, como neste trecho:

Também não era uma abstracção – **disse Eva Lopo**. A única abstracção seria a hesitação de Evita ao entrar – não devias ter vindo, não devias ter vindo. Estava contudo demasiado próximo do enigma para recuar. Foi essa mainata quem a conduziu até um longo *living* onde havia uma excessiva frescura, e dentro da frescura estava Helena. Evita não devia ter entrado na frescura. **Evita era eu**. (JORGE, 2004, p. 98, grifo nosso)

Neste excerto contempla-se o jogo de forças entre o passado e o presente, entre Evita e Eva, em como elas se confundem, se mesclam e se distanciam. É interessante este expediente de que Lídia Jorge faz uso para demonstrar a ação do tempo na construção da personalidade da protagonista, e também para mostrar este mesmo efeito sobre a reflexão e a compreensão de fatos ocorridos no passado, através do olhar da maturidade, com o passar dos anos. Ficção e história, passado e presente, num ir e vir, num reprisar, reviver e rememorar. Observamos esta luta da protagonista: uma tentativa de se colocar em um ponto de observação, mas sem de fato conseguir se desvencilhar de algo que ainda está arraigado na sua memória e nos seus sentidos: “Não, não é pouco o cheiro e o som.” (JORGE, 2004, p. 42)

Nesta fenda que há entre a personagem e a narradora, mostrada explicitamente na estrutura do romance, observamos que em *Os Gafanhotos* há uma tentativa de concatenar e organizar os fatos ocorridos a partir da festa de casamento de Evita e Luís. Márcia Gobbi (2009, p. 158) ressalta que “há uma compressão de todos os elementos que sustentam a narrativa – tempo, espaço, ação, foco em poucos personagens, modo de dizer enxuto e afirmativo – tudo contribuindo para que o leitor tome ciência dos acontecimentos em pouco mais de trinta páginas.” Na primeira narrativa, o narrador impõe uma ordem cronológica e “uma sintaxe sóbria que irão explodir completamente na segunda narrativa, quando então a voz de Eva será diretamente ouvida.” (Gobbi, 2009, p. 159)

Recuperando o passado para melhor compreender o presente, observa-se, através destas narrativas interligadas, uma intenção de subversão do relato histórico, em que a busca em mostrar outros pontos de vista para além daquele da história oficial faz-se presente, como lembra Eva Lopo:

Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, porque insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira! Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda, porque o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato. Como lhe

disse, maravilha-me esse relato, sobretudo pela verdade do cheiro e do som. (ACM, p. 42)

Maria Manuela A. L. Cabral (1997) lembra que a representação do passado foi sempre construída a partir dos pontos de vista das classes dominantes e à custa do esquecimento dos pobres e dos vencidos. A partir da construção de uma narrativa bipartida, construída com dois narradores, Lídia Jorge pretende apontar, de maneira tácita, como a construção da História está submetida ao julgamento de valor de quem a escreve, ou seja, das classes dominantes, e de como ela pode ser reescrita, a partir do olhar dos excluídos. Eva Lopo sintetiza esta condição: “Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa” (JORGE, 2004, p. 91). Eva contrapõe-se à verdade do relato de *Os Gafanhotos*. Numa oposição entre verdade e real, Eva Lopo identifica-o como verdade, mas não como realidade. Esta observação da narradora reforça a questão da “versão oficial”, valorada como verdade, ao contrário da realidade dos fatos. Assim se faz a história: escolhe-se, diante da realidade, aquilo que se quer como História.

A narradora reforça também a ideia aqui já explorada: procurou-se, em *Os Gafanhotos*, exaltar a harmonia dos fatos narrados e seu encantamento, donde se depreende que o real não é harmônico. Forma-se uma dicotomia interessante neste conto entre harmonia e ironia. O relato traz em si uma pretensa harmonia dos fatos e entre as pessoas presentes na guerra; por si só, a tentativa de emular um ambiente de harmonia num ambiente de guerra gera uma situação irônica, ou hipócrita, a depender das intenções de seu interlocutor. James Wood (2011) também aponta que em um texto de narrativa onisciente em que se apresente o estilo indireto livre fatalmente produz um texto irônico graças à simultaneidade da onisciência e da parcialidade. Linda Hutcheon (2000) teoriza que a ironia é uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem e que acontece no espaço entre o dito e o não dito, onde estes coexistem e se relacionam entre si. Sua força crítica faz da ironia uma ferramenta de denúncia quando se está implicado num sistema notadamente opressivo. Lídia Jorge escolhe a figura da ironia para denunciar o clima de falsa normalidade instaurado em *Os Gafanhotos*, da busca pela artificial sensação de harmonia, entremeado por cenas domésticas de violência, à parte da violência do combate, como por exemplo o relato das mulheres espancadas por seus maridos,

em vários momentos no conto: “[...] o fio de sangue que ressumava da orelha daquela rapariga batida pelo marido [...]. Sobretudo os vergões que muitas delas tinham pelas caras.” (JORGE, 2004, p. 33)

Em suma, todo o contraste que há entre as duas versões promove uma reflexão sobre as próprias versões da guerra. Além disso, a divisão de *A Costa dos Murmúrios* em duas narrativas ressalta a própria condição feminina neste ambiente de confronto: quando personagem da primeira narrativa, Evita é colocada à margem dos acontecimentos da guerra, como todas as demais mulheres do conto, enquanto que, como narradora, ela contribui com o seu ponto de vista sobre a mesma guerra, trazendo um outro olhar, mostrando a sua crueldade, ao contrário do que a presença feminina em África queria demonstrar – uma pretensa normalidade da ocupação portuguesa em solo africano, sob o fogo cruzado do combate. Margarida Calafate Ribeiro (2004) diz que as mulheres, situadas na margem do universo da guerra, puderam contribuir com um outro olhar, através de suas observações e vivências em África. O momento histórico que se segue após a independência das colônias africanas, em 1975, marca também o rompimento com a história única. O fato de o momento da enunciação estar localizado vinte anos após os acontecimentos narrados espelha este momento, em que os discursos das minorias, complementa Homi Bhabha (1998), intervém nos discursos ideológicos que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica à história, formulando revisões críticas em torno de questões de ordem cultural, social e política a fim de revelar a ambivalência no interior das racionalizações da modernidade. A articulação no presente enunciativo resulta na transformação do “outro objetificado” em “sujeitos de história e experiência.” (BHABHA, 1998, p. 248). Portanto, o presente enunciativo “é o espaço cultural para a abertura de novas formas de identificação que podem confundir a continuidade das temporalidades históricas, perturbar a ordem dos símbolos culturais, traumatizar a tradição.” (BHABHA, 1998, p. 250)

Maria Manuela A. L. Cabral (1997) também afirma que a estrutura bipartida do romance de Lídia Jorge, constituída por uma primeira narrativa e seguida de uma segunda que é comentada e revisada por uma de suas personagens estabelecem uma ordem ontológica que abala a distinção entre ficção e realidade. Neste sentido, vemos que a estrutura da narrativa moldura, conforme proposto por Gérard Genette (1972), é observada aqui e se apresenta como uma estrutura narrativa que contribui

para a instalação de tal dúvida. Como já havíamos comentado anteriormente, a narrativa moldura contribui com um certo ambiente de veracidade dentro da narrativa, uma vez que uma das personagens toma a voz e começa a contar a sua versão de fatos dos quais ela participa. Desta forma, Lídia Jorge expõe um grande paradoxo da metaficção historiográfica: a visão parcial de uma personagem é mais real do que a pretensa imparcialidade do texto histórico, transformando o relato pessoal em depositário da verdade dos fatos ocorridos.

As estratégias ficcionais de que a autora se utiliza residem como objeto artístico que pensa a si próprio, concordando ainda com Maria Manuela A. L. Cabral (1997), como a reconstituição do passado através de uma narrativa histórica ou ficcional. Esta reconstituição do passado se dá através de uma construção metanarrativa, uma vez que toda a narrativa de Eva Lopo se dá com base no comentário e revisão constante d'*Os Gafanhotos*. Assim, a metaficção na definição de Patricia Waugh (1984, p. 2), “an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing”⁵ encontra total ressonância no texto de Lídia Jorge. A metaficção, continua Waugh, é a escrita ficcional que auto conscientemente e sistematicamente chama a atenção para a sua forma como um artefato a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Temos aqui o encontro de três elementos que se entrelaçam nesta obra: a metaficção como característica que legitima a narrativa moldura com a confecção de um texto construído sobre outro; que por sua vez, legitima o valor de vários pontos de vista sobre a mesma história, incluindo o ponto de vista de dentro, da voz das minorias – a voz feminina, daquele que viveu a guerra, com seu estatuto de relato pessoal, nesta história claramente relacionada com a palavra “real” (JORGE, 2004, p. 91), obviamente ficcional mas que se serve de fatos da realidade para construir o seu arcabouço principal. Desta relação delicada entre ficção e realidade, a definição de metaficção historiográfica proposta por Hutcheon (1991), pode ser aqui observada, já que a narrativa histórica possui um forte componente metatextual.

O fim deste relato culmina com a morte do noivo após sua perseguição a um

⁵ “uma extrema autoconsciência sobre linguagem, forma literária e o ato de escrever ficções; uma penetrante insegurança sobre a relação da ficção com a realidade; um paródico, brincalhão, excessivo ou enganosamente ingênuo estilo de escrever.” (WAUGH, 1984, p. 2, tradução nossa)

jornalista que subira ao terraço do hotel onde todos estavam a ver a remoção e o transporte dos corpos envenenados por metanol e esperavam pela confirmação de que um branco estaria entre os negros mortos na praia. A sua chegada é antecedida por uma estranha cena: uma chuva de gafanhotos. O major presente na ocasião descreve a cena:

Vejam, é uma nuvem de gafanhotos que passa abaixo do nível superior do Stella. Como o nevoeiro nas falésias da Europa. Reparem como as luzes os ofuscam, reparem como cheira a quitina quebrada, reparem como eles volitam, afocinham e caem! Reparem, meus senhores, minhas senhoras, no movimento contínuo dos gafanhotos! Ouvem o barulho das asas? (JORGE, 2004, p. 33)

Nesta passagem, observamos o tom de espanto relatado pelo major. A chuva de gafanhotos, que ocorre durante o final de semana do casamento de Evita e Alex, causa uma reação de espanto nas pessoas presentes no terraço do *Stella Maris*, seja pelo seu carácter exótico, de maravilhamento ou de estranheza pela cena inusitada. Sob este aspecto, Cinda Gonda (2009) afirma que o leitor é envolvido pela atmosfera de um momento mágico. Mesclado ao cotidiano, o âmbito do maravilhoso que permeia a experiência ordinária também pode se estabelecer como mote para uma narrativa moldura e estabelece-se como fronteira ou moldura das narrativas.

Sob esta nuvem, dão-se três acontecimentos: a possibilidade de um branco estar entre os mortos envenenados por metanol; a chegada do jornalista ao terraço e a morte de Luís Alex. Estes e outros eventos não ficam absolutamente esclarecidos nem apresentam um desfecho: ficam escondidos sob a sombra da nuvem verde.

Os cinco dedos da mão de Forza Leal ainda estariam visíveis como que esculpidos na face esquerda de Helena de Troia se não tivesse aterrado sobre a cidade da Beira, a plana, a palustre, a índica cidade da Beira, essa nuvem intensa de gafanhotos subvoando o *Stella Maris*. (JORGE, 2004, p. 33)

Situado no clímax do conto, a chuva de gafanhotos guarda em si uma epifania, uma revelação, uma resolução: a morte de Luís Alex. No relato de Eva Lopo, a chuva de gafanhotos também está presente; como já ressaltamos, os fatos da primeira narrativa, distribuídos no seu relato, se revelam um a um. Mas no seu relato, a chuva de gafanhotos ocorre durante uma palestra aos membros do exército

no Hotel Stella Maris e não no seu casamento. Porém, a primeira história condensa os fatos ocorridos em um único tempo e espaço: o final de semana no terraço do hotel. Esta condensação traz ao relato d'*Os Gafanhotos* a impressão de que a chuva de gafanhotos, para além de uma ocasional manifestação natural, tem uma função simbólica no texto, como tentaremos mostrar a seguir.

Teria a chuva de gafanhotos alguma simbologia dentro d'*Os Gafanhotos*? Partiremos a partir da clássica definição de Gilbert Durand (1970, p. 15) sobre o símbolo:

Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério.

Para Mircea Eliade o pensamento simbólico é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo tem a capacidade de revelar aspectos profundos da realidade, escondidos sob as camadas mais superficiais ou diretas:

As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (1996: 8-9)

No procedimento simbólico, Antônio Candido (2006) define a abstração como algo meramente virtual, possível e incerta, daí a sua grande força sugestiva. De fato, a forma como a chuva envolve sob sua pungente demonstração de força da natureza estes acontecimentos transforma a forma como olhamos para eles. Sob a chuva verde, os fatos ocorridos – a chegada do repórter, o corpo de um homem branco entre os mortos negros e a morte do noivo, dada como suicídio – ficam inconclusivos, sem uma clara definição, daí a sua forte força sugestiva.

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. Em todas as sociedades agrárias a chuva é o esperma que fecunda (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008). E com a chuva, vem a explosão da cor verde, já citada desde a epígrafe do conto:

*Oh, como choviam esmeraldas
voadoras! O céu incendiou-se de verde onde
nem era necessário – todas as fogueiras da*

*costa tomaram essa cor, mesmo as que
inchavam nos nossos corações.*

Álvaro Sabino
(JORGE, 2004, p. 7)

Em todo o conto é pontuada uma forte oposição entre as cores verde e amarelo, que se inicia desde a escolha da epígrafe de Álvaro Sabino, o jornalista. Os integrantes do exército português veem a África amarela, como observamos nos excertos recolhidos a seguir:

“Ainda era de tarde, ainda o Sol estava bem **amarelo** e suspenso por cima do Índico, e a cidade da Beira, prostrada pelo calor à borda do cais, **era tão amarela** quanto o ananás e a papaia.” (p. 9)

“**África é amarela**, minha senhora” – disse o Comandante, apertando pelo carpo a mão de Evita. [...] África, como terá oportunidade de ver, **é amarela, amarela clara**, da cor do whisky!” (p. 10)

“Evita ficou a ver como de facto **tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo.**” (p. 13)

“... e a areia e o mangal, tanto quanto o mar, **eram cor de scotch e cor de pruna**” (p. 14)

“... respondeu um major, rindo imenso com **imensos dentes amarelos**, um deles sustido por uma **anilha de ouro**” (p. 15)

“Não era preciso utilizar binóculos para se enxergar o *Moulin Rouge* alvejando as pás, lançadas na **claridade da manhã.**” (p. 18)

“... de repente a luz do dia inundava tudo com uma **claridade cruel**” (p. 21)

“... a fim de poderem observar a estupidez sob a forma de mortos **cor de azeite**” (p. 24)

“A **claridade do dia** era coisa preciosa” (p. 25)

“O major **usava calça amarela** de quadris muito altos” (p. 31)

(JORGE, 2004, grifo nosso)

O major de dentes amarelos, anilha de ouro e calça amarela, assim como outros membros do exército português, considera-se um africanista. Ele é o personagem que irá anunciar a tempestade de gafanhotos, fato que, a seu ver, legitima sua alcunha. Esta alcunha, na verdade, está carregada de ironia, uma vez que os comandantes do exército defendem uma África para os portugueses, e não para os africanos. Sentem-se como se estivessem chegando a uma terra sem dono e sem história, a qual imediatamente tomam como sua.

Após a noite “cair vermelha e negra” (p. 31) e com a demora para se acender as luzes da cidade, ao “deixar que a Terra com o seu contraste natural entre **o claro e o escuro** devolvesse às pessoas a noção das rotações planetárias” [grifo nosso] (p. 32), mostra-se a oposição das cores:

... e toda aquela vida noturna, e todo aquele **esplendor verde**, e todas aquelas roupas **brancas, amarelas, ocres**, da cor dos safaris, da cor de

África, pulvurenta África... (JORGE, 2004, p. 35, grifo nosso)

Mas, as luzes da cidade – da cor amarela – acabaram por se acender e, logo em seguida, começam a perder a intensidade, tornando-se esverdeadas. O antagonismo está colocado entre a claridade da manhã, as luzes da cidade e o verde da chuva de gafanhotos. Tem-se a oposição: do ofuscante claro-amarelo-dia-luz ao esplendor verde-escuro-negro. Cinda Gonda (2009, p. 160) afirma que é na obra de Lídia Jorge, “ali, no espaço promissor da forma artística, que os opostos se harmonizam. Através dela, masculino/feminino, efêmero/eterno, luz/sombra, vida/morte ganham unidade, atingem o Absoluto.”

Tais dicotomias exploradas em torno da oposição entre o claro e o escuro podem nos fazer pensar em uma aproximação desta temática com o desenvolvimento das doutrinas racionalistas que tiveram lugar no final do século XVII e que propiciaram um grande progresso das ciências e da filosofia, culminando na disseminação do movimento iluminista em toda a Europa. Lorelai Kury (2001) defende que o Iluminismo não foi apenas um movimento no campo das ideias e da filosofia, mas um conjunto de transformações na esfera das sociabilidades, resultando na alteração de práticas administrativas executadas pelo Estado que visavam racionalizar o funcionamento da sociedade, conhecer e controlar as populações e a produção de mercadorias, bem como seus fluxos comerciais, sendo esta prática comum em toda a Europa e nas áreas de influência das metrópoles coloniais. Desta definição, vemos que o colonialismo e o Iluminismo fazem parte do mesmo movimento histórico e esta constatação é o que nos interessa neste momento. Kury complementa que o modelo imperial português cedeu lugar ao modo de funcionamento dos sistemas coloniais francês e inglês a partir da segunda metade do século XVIII, organizados por uma rede de centros de produção de saber e de elaboração e distribuição de produtos científicos. Assim como no conto “A prova dos pássaros”, no qual Lídia Jorge resgata o idealismo cartesiano para propor um questionamento epistemológico, nesta aproximação entre *Os gafanhotos* e as tradições iluministas pode ressaltar como os portugueses fizeram uso destas teorias do pensamento para justificar e/ou naturalizar a invasão e a manutenção das colônias portuguesas, exaltando a sua superioridade em relação à cultura africana. Desta forma, o Iluminismo europeu seria a “claridade” imposta à “sombra” selvagem da África:

Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... (JORGE, 2004, p. 12)

Assim, a África “portuguesa”, amarela e clara, iluminada e Iluminista, que passa pelo vermelho e negro e (re)torna-se verde e escura, demonstra a existência – ou resistência – da pujança africana – verdadeira África – sobre a África desejada pelos portugueses, vista como território de ocupação e de passível dominação:

“Ainda é cedo para ter verificado, mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do Globo! Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa. Temos tudo do século dezoito menos o fisiocratismo, tudo do século dezanove à exceção da libertação dos escravos, e tudo do século vinte à exceção do televisor, esse veneno em forma de écran. Com uns vinte arranha-céus, a coisa seria perfeita!” (JORGE, 2004, p. 10)

A África verde é a sobreposição da cultura e da legitimidade da permanência autóctone sobre a cultura portuguesa, representada pelas correntes eurocêntricas do pensamento. Mostrar esta clara oposição de cores faz com que vejamos duas Áfricas: aquela dos africanos e a imaginada pelos portugueses e para os portugueses. A dominação portuguesa faz a África amarela, mas a força da África é verde, e a chuva de gafanhotos mostra a presença de uma África “africana” sobre o desejo de dominação e de transformação portuguesa. A autora constrói um antagonismo entre o amarelo e o verde, o claro e o escuro; porém, inverte a ordem simbólica dada a estas percepções: aqui, o claro tem conotação negativa: ele é a “claridade cruel” (JORGE, 2004, p. 21) que representa a invasão e a tentativa de apropriação e subjugação africana, nesta tentativa de sobrepor o conhecimento europeu que legitima a invasão e relativiza a violência empregadas contra os povos africanos. Assim como Cortázar (2013, p. 148), parece que Lídia Jorge quis “se opor a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII”, reconhecendo a existência de outras culturas não europeias, reconhecendo o seu conhecimento produzido e acumulado ao longo dos séculos como relevante para a humanidade. Jane Tutikian (1999) ressalta a compulsoriedade da relação com o Outro na literatura portuguesa ao se falar da própria relação com as colônias

e do alter ego de império eurocêntrico dominante português, mesmo que essa relação se produza através de um discurso de poder.

E a noite iria cair em breve, cair vermelha e negra como um tapete que cai duma janela sideral e encobre os astros mais brilhantes. Não, não iria haver lua, embora a maré estivesse ampla e batesse mesmo rente como se fosse cheia. Iria cair como uma colcha que se desprende, imensa e abissal. Demoravam a acender as luzes da cidade. E para quê acendê-las? Devia-se deixar as sombras ocultarem as árvores pelas suas próprias sombras, deixar que a Terra com o seu contraste natural entre o claro e o escuro devolvesse às pessoas a noção das rotações planetárias – a noite com o escuro, o dia com a luz, depois o escuro definitivo quando chegasse a nossa noite. [...]

Mas de repente as luzes acenderam-se. Os únicos pares que ainda continuavam a dançar eram os noivos e os Forzas, quando elas apareceram ao cimo dos candeeiros, ferindo a vista. Não feriram, contudo, durante muito tempo porque elas traziam alguma coisa de novo, tão de novo que obrigou esses dois últimos pares a separarem-se. Acesas abruptamente, as lâmpadas começaram a perder a intensidade, a perder, a perder, e dentro de instantes, o seu palor era extremamente dúbio e singular.

“Estão a ficar verdes!”

“Completamente verdes! O que estará acontecendo?” (JORGE, 2004, p. 32)

Neste excerto vemos completamente exposta a oposição que a autora construiu ao longo de todo o conto. Esta oposição entre claro e escuro indicam o caminho de uma série de antagonismos estabelecidos sob uma condição binária e por uma chave irônica, em que há o certo e o errado, o bom e o mal. Tal corrente de pensamento maniqueísta influencia os membros do exército português, notadamente Luís Alex, esta cultivada distorção da realidade que parece necessária para justificar aos homens os horrores da guerra, esta manipulação da informação por aqueles que dependem de uma cegueira coletiva, afinal, como Deleuze (1992) acredita, nos domínios do saber e do poder as forças não deixam espaços de fuga aos sujeitos assujeitados: num ambiente de guerra, em que se mata o outro enxergando nele a total oposição, o mal a ser extirpado, precisa-se desta cegueira. O claro e amarelo seria o olhar dos portugueses sobre uma África desejada colonizada, aportuguesada, livre da tradição e costume dos seus habitantes, e melhor se livre também dos seus moradores de origem, uma vez que sugerem a necessidade de controle populacional dos negros, já que “a cafraria estava a avançar sobre os bóeres como **a sombra duma pesada nuvem**” (JORGE, 2004, p. 24, grifo nosso): a claridade dos portugueses *versus* a sombra dos negros. E o que a tempestade de gafanhotos não irá trazer além da sombra verde, em oposição à

claridade do amarelo português?

Até mesmo no relato de Eva Lopo, na segunda parte do romance, encontramos os ecos desta oposição aqui marcada:

Aliás, no seu relato, enquanto acontece aquela hora de espera, em que não se sabe contra quem foi atirado um tiro, nem por quem, ainda que se deduza – toda a gente dançava, **e os gafanhotos empalideciam a luz.** (JORGE, 2004, p. 149, grifo nosso).

Eva Lopo continua reverberando em seu relato a dimensão da chuva de gafanhotos:

Vejo um intenso momento de alegria.
De repente chove no Búzi. Chove na Beira. As pessoas que estão dentro do café levantam-se para ver a chuva. Levantei-me para ver a chuva cair, em bolas e em fumo pela primeira vez na vida. As árvores a três metros são vultos que não se distinguem. Sinto uma alegria intensa por presenciar essa cascata cair do céu. Vendo-a, compreende-se o mistério da floresta, **o sussurro dos animais imperadores sem necessidade de memória.** É isso que estou dizendo ao jornalista. Sinto que aquela chuva acorda na alma a saudade dum paraíso perdido, o órgão do ser mais selvagem que se encontra na alma, sinto que a alma é um animal selvagem com **a vocação do império** das florestas impenetráveis. Digo ao jornalista que o céu habita a floresta impenetrável, que uma chuva desmedida rega e para sobre o local donde vimos e para onde vamos com um sussurro de folhas. **Que há momentos que não me importa a verdade.** Digo já então que tudo são folhas e tudo é breve e volante como as folhas. [...] No seu relato teria sido um erro ter feito chover água sem cor, sobre a chuva verde, cheia de asas, que caiu sobre o terraço – como fazer recolher os pares, encharcar-lhe as roupas, sem que os cabelos ficassem escorridos e as roupas transparentes? Os próprios gafanhotos não teriam onde abrigar-se e morreriam de patas para o ar, asas unidas como morrem todos os gafanhotos. Que pena seria ver, no redemoinho das enxurradas, rodopiarem, esquecidos! Assim, essa tempestade de água desabou sobre a Beira e sobre o Búzi para ser vista e não ser lembrada – disse Eva Lopo. (JORGE, 2004, pp. 156-158, grifo nosso)

Neste precioso trecho da segunda parte do livro, depreendemos várias questões que podem nos ajudar a enxergar, com mais clareza, a simbologia da chuva de gafanhotos do primeiro relato. Em primeiro lugar, mais uma vez uma chuva atrapalha a visão e confunde as pessoas; mais uma vez, todos ficam maravilhados com o espetáculo da força da natureza. Salientando esta força e a cultura autóctone como algo monumental e impassível de dominação e exaltando a beleza de sua impetuosidade, a narradora denomina-a como “imperial”. A sua escolha vocabular segue provocativa, com a escolha do termo “vocação do império”, expressão utilizada exaustivamente ao longo dos tempos para definir o *éthos* português e

eternizado nas letras dos mais ilustres poetas, de Camões a Pessoa, incrustado no mais íntimo do ser português, e explicitada na tentativa de compreensão da sua mitologia na obra de Eduardo Lourenço. Lídia Jorge no momento da tempestade exerce o olhar para o outro, enxergando-o como uma existência merecedora de ser celebrada; neste momento, a alteridade se consuma ao colocar em pé de igualdade – dois impérios – a cultura do povo africano e a do povo português.

Ainda nesta passagem, Eva Lopo dialoga diretamente com *Os Gafanhotos*, reforçando as diferenças culturais que há entre o povo africano e português. Diz, do “sussurro dos animais imperadores sem necessidade de memória” (JORGE, 2004, p. 156), do quão é questionável a ontologia do próprio relato que deu origem à sua réplica, pois “há momentos que não me importa a verdade” (JORGE, 2004, p. 156), e “definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa.” (JORGE, 2004, p. 91) Confirmamos, mais uma vez, que *Os Gafanhotos* representam a voz dos portugueses, a voz hegemônica que irá escrever a História.

A representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior (Hall, 1997). Portanto, a identidade é relacional, pois depende de algo fora dela para existir. Ela se define por aquilo que ela não é. Sendo a identidade marcada por meio de símbolos, entre portugueses e africanos, o estabelecimento da identidade e consequentemente da alteridade se dá tanto no nível simbólico (oposição de cores) como no nível social (cultura dita inferior). Assim, resgatar uma história em que se opõem a cultura do pensamento europeu e do império colonizado faz todo o sentido aqui, pois dois grupos estão em oposição: nós e eles (Hall, 2009).

Para Raquel T. Oliveira (2006), *Os Gafanhotos* são a metáfora dos soldados portugueses, de uniformes verdes como a nuvem de gafanhotos. Eva Lopo chama de “soldados verdes” (JORGE, 2004, p. 80) o exército português a caminho do campo de batalha. Uma onda de destruição, uma praga que atinge o local, assim como o exército português, que chega arrasando o território africano: “já o título do relato de abertura estabelece tal relação, pois torna protagonistas os animais verdes, quando suas personagens principais são os portugueses” (OLIVEIRA, 2006, p. 8). A metáfora consiste em uma comparação abreviada ou subtendida, em uma analogia, capaz de estabelecer uma semelhança, uma relação subjetiva entre objetos

diferentes, salientando características que assegurem uma imagem correlata, segundo a definição de Antônio Candido (2006). Pensar nos gafanhotos como a representação do exército português pode constituir uma imagem metafórica, uma vez que a praga dos insetos que chegam arrasando lavouras e plantações pode ser comparada ao efeito causado por um exército invasor. Porém, embora a sua tradicional imagem bíblica seja de praga e multiplicação devastadora, que é a imagem mais recorrente e que corrobora a metáfora aqui proposta, também é atribuída aos gafanhotos uma outra simbologia, presente no livro do Apocalipse (9, 1-6), na qual a invasão dos gafanhotos torna-se um suplício de ordem moral e espiritual:

E da fumaça saíram gafanhotos da terra, dotados de poder semelhante aos escorpiões da terra. Disseram-lhes porém, que não danificassem a vegetação na terra, nem o que estivesse verde e as árvores, mas somente os homens que não tivessem o selo de Deus sobre a fronte.

Na China antiga, a multiplicação dos gafanhotos era um símbolo de benção celeste (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008). Estas últimas interpretações à chuva de gafanhotos de ACM favorecem a interpretação do símbolo como um sinal de uma força africana e não da destruição do exército português. Portanto, uma imagem oposta à ideia mais difundida – praga e devastação – foi construída ao longo de todo o conto; a chuva de gafanhotos constitui, no final, um momento de epifania, de clímax, sobre a manifestação da força da natureza africana, de seus homens e de seus rituais, numa espécie de êxtase. Para completar este raciocínio, Paul Ricoeur (2000, p. 71) afirma que o símbolo não se transforma em metáfora porque

a metáfora ocorre no universo já purificado do *logos*, ao passo que o símbolo hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*. Dá testemunho da radicação primordial do Discurso na Vida. Nasce onde a força e a forma coincidem.

Deste ponto de vista, o conceito de metáfora não se encaixa nesta concepção da cena, mas um episódio de tamanha força como este sinaliza uma construção simbólica. Como o conto *Os Gafanhotos* mostra o ponto de vista do opressor, a nuvem verde tem a função de desestabilizar este olhar.

Carl G. Jung (2016, p. 19) explica que o símbolo pode ser um termo, um nome ou mesmo uma imagem que, apesar de estarem presentes no cotidiano,

podem vir revestidos de conotações que extrapolam o seu significado mais imediato e real:

Assim uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.

Este momento de epifania se encerra, como já sabemos, com a morte do noivo, Luís Alex. Esta passagem do texto vem marcada também pela oposição claro-escuro que já definimos aqui:

Evita começou a chorar baixinho. **Era maravilhoso tudo se conjugar daquela maneira.** Que astros estariam com que astros, lá acima da atmosfera, por cima do manto de ozono, para que acontecesse tudo de forma tão harmoniosa? [...] **Verde toda a noite.** O Comandante da Região Aérea desceu à praia e disse a Evita – “Por vezes, **África deixa de ser amarela da cor do scotch para ser de variadas cores...** Sorry, sorry...” (JORGE, 2004, pp. 40-41, grifo nosso)

Fica a impressão de que se abriu uma bolha no tempo, e que esta passagem se deu numa outra dimensão espaço-temporal; esta sensação é deixada pela construção simbólica presente no texto, na presença da chuva de gafanhotos e na oposição formada, que tem em si e em sua relação entre significante e significado uma epifania, uma revelação. Paul Ricoeur (1982) defende, assim como Durand, que o símbolo abre e descobre uma dimensão da experiência que, sem ele, permaneceria fechada e oculta. Ele ainda afirma que o símbolo simboliza sempre a partir de algo que desempenha papel análogo; a multiplicidade dos símbolos é a consequência imediata de seu respeito servil a todo um material de análogos, cujo conjunto é forçosamente limitado em extensão assim como em compreensão. A construção do símbolo neste texto passa pela assimilação, pouco a pouco, da ideia de uma África portuguesa, dominada e convertida em território europeizado, cuja construção é negada com a chuva verde de gafanhotos: “Deixe a ruína pegar com a deslumbrante noite dos gafanhotos verdes que choveram, subtil e de mansinho, como nos países frios a neve cai. Deixe – disse Eva Lopo.” (JORGE, 2004, p. 212)

Neide Ferreira Gaspar (2005) afirma que elementos com valor simbólico são ligados ao imaginário coletivo, uma vez que são construídos por uma repetição,

que promove uma espécie de aprendizado que é compartilhado por todos. Gilbert Durand (1970) também acredita que o símbolo se consolida na sua repetição contínua, em diversas situações, em diversas manifestações, através dos tempos.

O episódio da chuva de gafanhotos se faz tão presente e atualizado dentro do romance em diferentes momentos, muitos dos quais já expusemos aqui, e ainda uma última passagem é necessária para evidenciar a simbologia do seu evento. No final do relato de Eva Lopo, ela dá a sua versão sobre o evento. Durante a palestra de um militar intitulada “*Portugal d’Aquém e d’Além Mar é Eterno*”, ocorrida no *Stella Maris*, (JORGE, 2004, p. 238) ocorre a chuva de ortópteros, que escurece o céu e “a luz dos candeeiros da rua estava a passar de amarelo a esverdeado” (JORGE, 2004, p. 234). O paralelismo e a alteridade aqui expostos se somam aos demais já explorados no livro: as incongruências entre os relatos d’*Os Gafanhotos* e de Eva Lopo, já que lá a chuva ocorreu em um casamento, e aqui numa palestra de militares. Outros pontos se aproximam, como o destaque dado às mulheres dos alferes, de cabelo passado a ferro e vestidas com roupas de festa. As referências espaciais encontradas neste relato flertam com uma visão preditiva e de mau agouro sobre o fim da guerra colonial: o salão utilizado para a palestra é decorado com pinturas da derrota da Invencível Armada, a esquadra do espanhol Felipe II derrotada pelos ingleses em 1588. A própria ocasião em que a exaltação de Portugal em sua dimensão imperial é assaltada pela escuridão esverdeada da chuva de gafanhotos confirma a visão de que Portugal sofreria, em sua “superidentidade” (Lourenço, 1988, p. 19) um grande abalo e uma grande perda.

Diante das análises aqui elaboradas sobre o conto *Os Gafanhotos*, nas quais as questões referentes à narrativa moldura e à construção do símbolo tornaram-se um pouco mais evidentes, vimos que a autora explorou estas duas possibilidades da narrativa, extraindo delas o seu máximo efeito. Em se tratando de um texto curto porém extremamente denso, pudemos verificar nele estas duas modalidades, e seguimos para a segunda parte do romance, o relato de Eva Lopo.

A COSTA DOS MURMÚRIOS: a narrativa emoldurada

“la expresión estética es irreductible a la palabra y no obstante solo la palabra la expresa.”
Octavio Paz, *El arco y la lira*

No texto de longo fôlego que assume, desde a primeira até sua última linha, uma relação de diálogo com *Os Gafanhotos*, teremos em foco a voz de Eva Lopo, a personagem Evita do primeiro relato. Émile Benveniste (1966) pontua que a enunciação é lugar de expressão e de construção de subjetividade, mas seu sentido só se produz numa relação de alteridade. O outro se define em relação a um “nós”. Assim se coloca a voz de Eva Lopo: numa relação de alteridade com o narrador d’*Os Gafanhotos*. Ela estabelece uma posição de dura análise diante dele, ao começar já afirmando que o motivo pelo qual o relato tenha sido feito e a lembrança daquele tempo retomada é tão misteriosa e secreta e difícil de decifrar como o caroço de um pêssago. Apesar de seu encanto, condição que a narradora retoma da descrição harmônica e compassada que existe no relato curto que abre o romance, a sua razão de existir permanece obscura. A narradora compara o mistério de um fruto inteiro sobre um prato à essência do relato que jamais será descoberta. Da mesma forma, compara a intenção do autor d’*Os Gafanhotos* de vasculhar a História e a memória à casca do mesmo fruto comido sobre o mesmo prato. A razão de existir pode parecer vistosa, enigmática e harmônica como um fruto inteiro, mas o relato de Eva Lopo mostrará que na verdade não passa de um fruto comido. A imagem da fruta ainda retornará nas palavras de Eva algumas vezes, e seu uso irá ressaltar a banalidade da guerra e dos assuntos que a circundam.

A personagem Evita d’*Os Gafanhotos*, agora Eva Lopo, portadora da voz ora como narradora num discurso em primeira pessoa, ora como protagonista de um discurso direto absolutamente fundido àquele em primeira pessoa, irá falar sobre o período de sua vida em que viveu em Moçambique, durante a guerra colonial. A segunda parte do romance se inicia com a voz deste narrador-protagonista: “Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exato e verdadeiro.” (JORGE, 2004, p. 41)

O uso do dêitico esse, no início da frase, recupera de imediato o relato anterior, fazendo a ligação direta dos fatos até então narrados na primeira parte com a segunda narrativa, que começará a se constituir como um metanarrativa. Mais

uma referência dêitica é utilizada, neste começo de texto: *nele*. Através destes dêiticos, uma relação entre o primeiro e o segundo relato é claramente estabelecida. Os dois textos estão conectados: o dêitico é a marca formal de que a narrativa, a partir deste ponto, está determinada por *Os Gafanhotos*. O uso de verbos no presente e de um narrador na maior parte do tempo homodiegético também reforçam a posição subjetiva do narrador, com sua presença marcada neste ato enunciativo.

Este narrador em primeira pessoa – Eva – dialoga com um tu, autor do relato d'*Os Gafanhotos*. Assim, ela desenvolve uma interlocução com quem escreveu o relato, discutindo ponto a ponto os fatos que foram apresentados anteriormente sobre a sua história pessoal em África, em plena guerra colonial. As marcas de interlocução são evidentes em vários momentos do relato, demonstrando o caráter dialógico da obra.

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exato e verdadeiro [...] Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. (p. 41)

Um dos pontos comoventes d'*Os Gafanhotos* é sem dúvida a cicatriz do capitão. Como percebeu tão bem a fosforescência dessa marca do capitão? (p. 67)

Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n'*Os Gafanhotos* só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes com a faca na boca e o sangue a abrir e a alastrar como uma estranha flor. (p. 91)

Mas porque me pergunta pelos nomes verdadeiros das pessoas que dançavam durante esses dois dias no terraço? (p. 115)
(JORGE, 2004)

De acordo com Sheila Pelegri de Sá (2009), a narrativa da segunda parte não possui uma sequência temporal linear. Ao contrário, segue um ritmo próprio, subjetivo, ordenado pelo fluxo da memória, contrapondo-se ao relato d'*Os Gafanhotos*, que possui uma ordem temporal linear. A alinearidade do enredo intenta reproduzir, na mobilidade cronológica, a experiência mental complexa do memorialismo. O tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa, podendo inverter a sua ordem e confundir a distinção entre eles, sendo capaz de dilatar estes acontecimentos ou de contraí-los num momento único. Esta condição de manipulação dos acontecimentos ocorre de maneira distinta nos dois textos que compõem o romance, uma vez que em *Os Gafanhotos* é posta a sensação de uma descrição temporal linear dos fatos, apesar de condensada e irreal. Sabemos da sua

irrealidade pelas palavras de Eva Lopo, no segundo relato. Mesmo que seu relato siga o sabor da memória, eles não são condensados e cronológicos, como intenta ser o primeiro relato. *Os Gafanhotos* tem um caráter antecipatório, por isso o seu destaque dentro da totalidade do texto. Este caráter antecipatório é condutor de todo o romance, função da qual a narrativa moldura acrescenta a sua delimitação, produzindo um fio condutor em um espaço limitado.

Como já vimos, no primeiro parágrafo estabelece-se a comunicação com o autor d'*Os Gafanhotos*, o que define e consolida a condição de narrativa emoldurada pelo conto que abre o livro. Também observamos esta interação através de marcas de oralidade no primeiro capítulo, por exemplo: “Se vejo algumas cenas vivas? Claro que revejo algumas cenas vivas” (JORGE, 2004, p. 49); “Que mais quer saber?” (JORGE, 2004, p. 59). A oralidade é mais uma marca da moldura realizada pela narrativa primeira sobre a subsequente; a moldura delimita do que se vai falar.

E assim como ocorre em *A Instrumentalina*, a narradora abre seu relato com o estabelecimento do tempo da narrativa – o agora – e depois faz a transferência para o tempo vivido. Como lembra Benedito Nunes (2013), o enredo é determinado pela sucessão dos fatos e suas relações, donde se extrai uma unidade temporal. Porém, por meio do discurso, que é a forma da expressão da história e, portanto, pressupõe o ato de narrar, tomado em si mesmo como a voz de quem conta a história, é caracterizado como o tempo do discurso. Assim, encontramos duas unidades temporais: o tempo do discurso e o tempo da história, os quais Nunes denomina sucessão e dimensão episódica – para a ordem dos acontecimentos – e totalidade temporal e sequências de enunciados – para a ordem do discurso. “Correlato ao discurso”, complementa Nunes, “o tempo se atualiza através da leitura.” (NUNES, 2013, p. 25) Esta condição narrativa determina o caráter memorialístico do romance, bem como corrobora para a já estabelecida condição de narração oral, presente na narrativa emoldurada:

A narrativa abre-nos, a partir do tempo que toca à realidade, outro que dela se desprende. Assim, é forçoso concluir que ela abrange dois tempos em vez de um só. (NUNES, 2013, p. 15)

O tempo do discurso e o tempo da história caminham em paralelo, ora em evidência o tempo da narrativa, ora o tempo do discurso. O que ajuda – ou confunde – são as questões do tempo verbal, pois há situações em que o relato de momentos

do passado ocorre com a utilização do tempo verbal no presente, presentificando a ação e dando-nos a clara sensação de uma memória viva: “**Amo**-as assim, como se o demónio que nessa altura **está** em mim, **Evita**, se excitasse mais com a proximidade das suas bochechas.” (JORGE, 2004, p. 81, grifo nosso)

Estas aproximações permitem-nos afirmar que não há sobreposição de um tempo sobre o outro, pois eles possuem atividade e destaque em todo o percurso do livro.

Assim, observamos a reincidente estrutura narrativa: o relato de Eva Lopo, em primeira pessoa ou em discurso direto indicado pela expressão “disse Eva Lopo”; os tempos verbais marcam o tempo da enunciação: pretérito imperfeito e perfeito, deixando clara a enunciação que se faz no presente, refazendo a memória da narradora. Por vezes, como já ressaltamos, o uso de verbos no presente demonstra de maneira tácita o quão vivas são as memórias para Eva: “Vejo. Pela beira do mar anda o capitão e anda Helena. Helena é uma bela mulher, mas a cicatriz de Forza é mais.” (JORGE, 2004, p. 71) De acordo com a afirmação de Henri Bergson, a memória espontânea se impõe ao sujeito, independentemente de sua vontade, trazendo ao presente a revivificação de instantes do passado, impregnados pela afetividade e com a aproximação no tempo presente entre o sujeito e o acontecimento, carregados de “imagens-lembrança”. (1999: 92)

A narrativa é constituída por um relato de fatos do passado, mas às vezes Eva Lopo mostra como eles ainda se fazem presentes, através dos seus sentidos. Observamos esta luta da protagonista: um desejo de não pertencer àquele passado, uma tentativa de se colocar em um ponto de observação, mas de fato sem conseguir se desvencilhar de algo que ainda está arraigado na sua memória e nos seus sentidos: “Não, não é pouco o cheiro e o som” (JORGE, 2004, p. 42). Por vários momentos observamos esta separação entre Evita e Eva, mas em outros momentos a aproximam, como neste trecho:

Também não era uma abstracção – disse Eva Lopo. A única abstracção seria a hesitação de Evita ao entrar – não devias ter vindo, não devias ter vindo. Estava contudo demasiado próximo do enigma para recuar. Foi essa mainata quem a conduziu até um longo *living* onde havia uma excessiva frescura, e dentro da frescura estava Helena. Evita não devia ter entrado na frescura. Evita era eu. (JORGE, 2004, p. 98)

Neste excerto contempla-se o jogo de forças entre o passado e o presente,

entre Evita e Eva, em como elas se confundem e se distanciam. É interessante este expediente de que Lídia Jorge faz uso para demonstrar a ação do tempo na construção da personalidade da protagonista, e também para mostrar este mesmo efeito sobre a reflexão e a compreensão de fatos ocorridos no passado, através do olhar da maturidade, com o passar dos anos. Esta mesma visão é demonstrada por Sá (2009), que afirma que a diferenciação entre Eva e Evita marca o amadurecimento ou evolução por parte da protagonista, cujo percurso de clarificação e conscientização em torno dos acontecimentos relativos à guerra norteiam toda a narrativa.

Também, desde o primeiro capítulo, encontramos a frase “Nesse tempo, Evita era eu” (JORGE, 2004, p. 49). Por uma questão sintática, temos duas leituras desta pequena expressão. Se colocarmos “Evita” como sujeito da frase e “eu” como predicativo privilegiamos uma leitura em terceira pessoa, já que a expressão morfológica homônima do verbo “ser” permite a dupla leitura. Caso façamos a análise na ordem inversa, admitindo o pronome pessoal como sujeito e “Evita” como predicativo, privilegiamos a leitura do discurso em primeira pessoa. Assim, esta frase sugere metonimicamente que temos estas duas condições convivendo simultaneamente no texto e na identificação do narrador. Admitindo a presença de uma voz em terceira pessoa presente na segunda parte do livro, a qual cede a sua voz à protagonista através do discurso direto, podemos sugerir que este recurso contribui para a construção de uma situação narrativa em que a necessidade de Eva Lopo de se afastar do seu relato, colocando-se como testemunha dos acontecimentos em África e não como protagonista desta história, torna-se latente. De qualquer forma, esta incerta condição evidencia ainda mais a questão da alteridade no discurso, exaltando a presença do duplo na narradora-personagem: Eva é Evita na juventude, momento em que se passa *Os Gafanhotos*. Considerando o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser, Eva presentifica Evita e lança o seu olhar para ela, reforçando o afastamento entre elas, mas também sua inegável familiaridade. Para Medeiros (2004), em *Os Gafanhotos* Evita permanece uma personagem cuja história é dita por outro. Mas, em *A Costa dos Murmúrios*, é concedida a Eva a liberdade de simultaneamente construir e desconstruir a história da sua vida. Ao longo do texto é enfatizada a importância do dizer, daí a repetição constante do refrão “disse Eva”.

Estabelece-se, desde o início da segunda parte, um interessante jogo de relatos em uma sobreposição entre passado e presente, movimento que perpassará por todo o restante da obra: Eva Lopo, a narradora-protagonista, rememorando os acontecimentos do passado, por vezes fala de si mesma como uma outra pessoa, em outra existência, interpelando a todo momento o narrador d'*Os Gafanhotos*. Ela reflete sobre esta Evita do passado – ela mesma, como se fosse uma outra pessoa. Ficção e história, passado e presente, num ir e vir, de reprisar, reviver e rememorar, como nesta passagem, em que Eva aproxima-se de Evita: “não pode passar-lhe a mão pela testa, nem beijar-lhe o cabelo. **Eu pude. Evita pôde. Como sabe, eu fui Evita**” (JORGE, 2004, p. 225, grifo nosso). Esta passagem é muito interessante pois ela ilustra, numa pequena sentença, a questão do narrador em primeira e terceira pessoa. São colocadas, em sequência e nesta ordem, a expressão em primeira pessoa – “eu pude”, em terceira pessoa – “Evita pôde”, e em seguida, o pronome pessoal e o nome próprio juntos numa única sentença, dita em primeira pessoa: “eu fui Evita”. Se compararmos esta expressão “eu fui Evita” com aquela vista anteriormente “Evita era eu”, consideramos aferir que a questão identitária evolui ao longo no texto, ao assumir a voz em primeira pessoa e até mesmo pela substituição do tempo imperfeito do verbo ser pelo tempo perfeito.

Neste movimento de volta ao passado e de busca da memória que percorre toda a obra, vemos a utilização de verbos no pretérito para a reconstrução destas cenas, entremeadas por verbos no infinitivo e no presente do indicativo, utilizados para demonstrar os sentimentos da narradora em relação a estes acontecimentos e numa tentativa de presentificação destas cenas, como observamos no seguinte fragmento:

Estou a ouvir como nos propuseram que déssemos uma volta sentados no banco de trás do descapotável, estou a ver como as palmeiras se curvavam, como Helena saltou para o seu banco, como amarrou o cabelo num lenço. Estou a ver o capitão conduzir com guinadas intensas a partir do arranque, estou a vê-lo passar junto dos nativos estendidos que fugiam em sobressalto. (JORGE, 2004, p. 49)

A questão da correspondência entre a memória da narradora e o que foi narrado em *Os Gafanhotos* mostra-se no questionamento dos conceitos de verdade e verossimilhança. Como exemplo, a constituição da figura do major de dentes amarelos mostra-se como uma criação do conto, que compilou numa só

personagem as características que Eva Lopo se lembra de ter visto em várias pessoas. Esta mesma correspondência também é estabelecida entre o nome Evita e o verbo evita. A personagem Evita evita o que? Será que ela era uma figura apagada, de pouca autonomia e subjetividade, que estava presente em Moçambique para ajudar a conter e minimizar o sentimento do estado de guerra, a compor uma sensação de normalidade e não de estado de exceção? Na verdade, este era o papel da mulher em África, era o que se esperava delas naquela situação e Evita não foge ao senso comum: ela é vista pelos outros pelo olhar da passividade e da espera, e não da ação.

Estava longe de mim a intenção de provocar desarmonia. Eu, então conhecida por Evita, o nome de som mais frágil de que há memória, procurar perturbação, a primeira vez que me sentava com o noivo e o seu capitão? De modo nenhum – disse Eva Lopo. (JORGE, 2004, p. 75)

Claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita. A tal pequena, humilde e útil correspondência que não nos deixa navegar completamente à deriva. Às vezes quase, contudo. Ou Evita.

Embora eu tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. Aliás, ela chegou a apaixonar-se por olhos isolados como ilhas fora do corpo. Evita seria para mim um olho ou um olhar. Nunca suspeitei de que alguém tivesse sido testemunha de que Evita tivesse tomado banho, partido chávenas, formulado desejos, ou que alguma vez tivesse estado no centro das exclamações. Soberbo! Agora vejo-a, por sua acção, atravessando o hall do *Stella Maris*, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela, da boca dela que então usava nua, do tempo em que tinha a cintura estreita – disse Eva Lopo. (JORGE, 2004, p. 44)

Nestes dois trechos, recolhemos o pouco que se fala sobre Evita. Neles, podemos ter uma indicação da sua representatividade naquela circunstância: uma pessoa que passava despercebida. Por isto Eva Lopo se distancia no seu discurso dessa Evita que parece ser outra pessoa: porque talvez seja mesmo. A Eva dos dias atuais está o tempo inteiro a questionar, a duvidar e a desautorizar o discurso do outro. Aparentemente, Evita nunca faria isso. Ela era *transparente*: ninguém a via – para recorrer à imagem criada por Ondjaki na denúncia social que faz em seu romance *Os transparentes*. Porém ela se reconhece, diferentemente desta representação social, com “barbicha do bode” e “pêlo vermelho”, o que demonstra a perda da sua inocência naquela situação de guerra:

Eu pude. Evita pôde. Como sabe, eu fui Evita – um nome que parece frágil se associado à inocência. Evita contudo já tinha pêlo vermelho, sua barbicha de bode. (JORGE, 2004, p. 225)

Como demonstração de seu amadurecimento, a narradora Eva Lopo define-se coberta “por invólucro um cueiro de cinismo” (JORGE, 2004, p. 109). Assim, ela mesmo alerta ao leitor a importância de olhar, a todo momento e a cada parágrafo, que seu relato, por consequência, também recebe as tintas do cinismo e de sua irmã, a ironia. A ironia nasce nas relações entre significados e é uma importante estratégia de oposição, tornando-se possível quando encontra terreno para sua contextualização e atribuição. Portanto, a ironia é relacional, inclusiva e diferencial. Ela existe na relação com o não dito, na medida em que o traz à discussão e para dele ser diferenciado, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro (HUTCHEON, 2000). A criação de significados é sempre uma atividade que ocorre num contexto específico (DUCROT; TODOROV, 1972) e depende destas relações que se estabelecem, sem deixar de ressaltar que o significado irônico é essencialmente duplo. A ironia precisa de ambos: do declarado e do não declarado, pois ela é uma forma do que se tem chamado de “polissemia” – “esse não dito que é, contudo, dito” (FOUCAULT, 1972, p. 110). Estas definições dos autores acima citados apoiam a ideia construída nesta análise, baseada no princípio de que todo o romance está apoiado na construção de um sistema de alteridades que passam pelos símbolos, personagens, estrutura do romance (bipartida) e até mesmo no discurso. Ao tratar a ironia como discurso relacional e, portanto, dialógico, vemos que a linguagem também se constituiu como elemento para a construção da alteridade dentro da obra. Ainda assim, é importante lembrar que a alteridade aqui discutida não é binária e sim inclusiva, uma vez que o outro precisa do seu antagônico para ter razão de existir como tal, concordando com Hutcheon (2000) que determina que o significado irônico não acontece simplesmente por meio de uma escolha binária, mas por meio de uma escolha inclusiva.

No romance, assim como no conto, há passagens que marcam a presença das cores verde e amarela, porém elas não se apresentam como opostas e excludentes:

Pela cidade as luzes acendiam frouxas, como num subúrbio. Os telhados e as varandas emergiam na penumbra esverdeada das árvores ralas onde a lua entrava quando havia lua. (JORGE, 2004, p. 68)

Em *Os Gafanhotos*, as cores são descritas de maneira marcante, densa, deixando clara a oposição entre o claro e o escuro, entre o amarelo e o verde. Aqui, as cores aparecem de maneira atenuada, mais discretas e mescladas, sem a marca do antagonismo. Podemos imaginar que esta tinta carregada em *Os Gafanhotos* venha da voluntariedade de seu narrador, imposta por ele. Aqui, onde o relato é posto como réplica do primeiro, as cores também estão presentes, mas recebem nuances menos intensas e marcantes.

Escute, lembro-me da luminosidade amarela e verde do momento em que a praia ficava só e o areal me parecia original como no princípio da vida que se imaginava. Gostava da praia no momento em que ficava independentemente só. O instante da luz em que ainda não fechou a noite, mas nenhuma pegada já transparece. (JORGE, 2004, p. 110)

Pensando bem, é impossível que por transitório que tudo seja – uma agulha de gramofone raspando a água – que certo quarto do Stella, agora verde, não conserve o vagido daquele bebê [...] Não haverá um vagido de menino gritando numa parede? Pode ser a mais soturna, a mais verde.” (JORGE, 2004, pp.116-117)

O espaço do hotel, assim como outros aspectos do romance, recebe diferentes pontos de vista nos dois relatos de *A Costa dos Murmúrios*. Descrito como local luxuoso de hospedagem para homens abastados e seus negócios baseados na exploração da África, antes de tudo é importante lembrar que o hotel é transfigurado em moradia para os portugueses: “o *Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall” (JORGE, 2004, p. 45).

Embora o narrador d’*Os Gafanhotos* designe ao terraço a maior importância espacial de seu relato, Eva lembra que foi o hall o espaço de maior importância do hotel. Lá se presenciaram as partidas do exército para a guerra e os seus retornos, a marcante presença do general, entre outros, como a figura da mulher grávida que perde seu filho e a morte de Bernardo, o telefonista:

Reparo também que no seu relato o terraço tem muito mais importância do que o hall, o que me espanta, porque o jornalista nunca esteve no terraço. Ele conheceu o Stella a partir do hall mas presumo que facilmente tenha imaginado o terraço até por ser, de todo o hotel, o sítio mais perto dos cometas. (JORGE, 2004, p. 44)

O hall funcionava como uma grande praça portuguesa, local de chegadas e partidas, cuja manifestação do senso coletivo era compartilhada por todos, no

quinhão de dramas e aflições. Desta forma, vemos que o espaço do hotel se encontra deslocado de seu eixo; como em *O cais das merendas*, em que o hotel é visto e sentido como um espaço de permanência para os funcionários portugueses, apesar de que na gênese de sua razão de existir esteja a passagem. Marc Augé (1994) inclui os hotéis na concepção de não-lugar, que seriam locais desprovidos de identidade, relacionalidade e história – em oposição à noção de lugar proposta por Mauss⁶ (1966) que é a cultura localizada no tempo e no espaço – sendo este não-lugar as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trechos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte, hotéis e os grandes centros comerciais, ou ainda os grandes campos de trânsito prolongado onde estão estacionados os refugiados. Da mesma forma que ACM se situa, quase em sua totalidade, em um hotel que, segundo tais definições, constitui-se como não-lugar, e ainda que o hotel *Stella Maris* tenha se transmutado de sua função original para ser abrigo e se caracteriza como o lugar que se abre ao provisório e ao intermitente, um lugar de passagem, mesmo assim relações se estabeleceram entre as pessoas que lá moravam e mais tarde situou-se como lugar de memória nas lembranças de Eva Lopo. Pois, como afirma Marc Augé (1994, p. 74)

o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.

Marc Augé (1994) ainda defende que a modernidade propicia a proliferação de não-lugares, e, portanto, as pessoas experimentam a solidão de maneira marcante. Os não-lugares criam extrema tensão solitária e deste ponto de vista podemos pensar em Evita sozinha no hotel e nas relações que ela estabeleceu quando seu marido estava no combate no Norte: Helena e o jornalista – a expressão do Feminino e do Masculino da sua sexualidade. Eles formam uma dicotomia, dois paralelos na relação com Evita, espaços de solidão que Evita preencheu.

Partindo do maior para o menor, do público para o privado, ao falar do quarto de Evita e Luís,

⁶ MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*. PUF, 1966.

Aliás, você nem esqueceu o pormenor do quarto – nos arranjos a que o hotel havia sido sujeito, tinham dividido umas enormes salas de canto em dois quartos cada, um deles com a primitiva casa de banho. A nossa era uma delas. Entre os dois quartos havia um tabique, e no lado oposto ao tabique ficava a banheira com seu plástico e seu varão. (JORGE, 2004, p. 46)

Por conta desta transitoriedade do hotel transformado em moradia para muitas famílias, os quartos situavam-se a meio termo no que concerne à questão do espaço privado. Mesmo que um local íntimo, por conta das paredes finas que dividiam provisoriamente os quartos, o espaço não oferecia muita privacidade. O verdadeiro espaço em que era permitido o exercício da intimidade era o banheiro, lugar dos encontros de Evita e Luís, antes de partir para o Norte:

Ninguém podia suspeitar que para fugirem da proximidade do tabique, se tivessem refugiado nos frescos mosaicos onde ela, Evita, via e sentia um lago agitado por vagas. (JORGE, 2004, p. 16)

Porém, dentro da casa de banho, a banheira ocupa importância central como espaço de suspensão da realidade: “Claro que também teve a sua importância, a banheira.” (JORGE, 2004, p. 46)

Conseguia dormir dentro dela com as pernas esticadas entre a cabeça e os pés. Foi daí que o alferes me tirou [...] Era pena que o alferes não quisesse repor-me na água. De dentro da banheira ouvia-se a corrente de ar mover e abanar as roupas estendidas numa varanda próxima. Esse era um som furioso e doce, e estranho, como um uivo numa sala de jantar. [...] Tinha a impressão de que a Terra se havia abandonado a um outro tempo, com uma outra formação de banheiras e de sons. O noivo aproximou-se e retirou-me da banheira. (JORGE, 2004, pp. 46-47)

Diante da transitoriedade do seu tempo – a guerra – e do espaço – moradia provisória, a banheira é o lugar da interrupção deste estado, “onde se mergulha como num banho tépido para passar os dias” (JORGE, 2004, p. 178), um local de descanso da sufocante e dura realidade da guerra e do noivo já transformado.

Desde o início do romance, a narradora fala com veemência da mudança de personalidade do noivo e das cenas que permanecem vivas na sua memória: como ele era antes de virar alferes, o seu gosto e fascínio pela matemática, comparando-o ao matemático Évariste Galois, impetuoso matemático francês morto aos vinte anos de idade. Começa a se estabelecer o antes e depois de Luís Alex: o obstinado matemático que se torna alferes e admirador do Capitão Forza Leal, o qual

orgulhosamente chama “meu capitão” (JORGE, 2004, p. 68), numa clara demonstração de subordinação e admiração. Luís Alex parte do extremo do desenvolvimento intelectual em direção à mais pura manifestação da bestialidade humana: a guerra. Assim, a temática da mudança do noivo torna-se incontornável e por sua vez compõe a miríade de pares e dípticos que marcam o romance. Eva diz:

Não é mais a pessoa com quem fiz namoro, a primeira pessoa com quem me deitei na carruagem do comboio, atravessando uma planície com lua. Era Primavera, brilhavam uns pedaços de serra ao fundo. Ele viajava com uma pastinha cheia de notas sobre as equações de grau superior. [...] Para aí mesmo íamos nós, e a pasta nos ligava como uma prancha – Agora não é mais ele. [...] Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos. (JORGE, 2004, pp. 71-2)

Mais adiante, Eva Lopo rememora a morte de Luís Alex, bem como relembra a sua vida em Lisboa, antes de entrar para o exército, quando ainda era um sonhador matemático, engajado em encontrar uma solução para equações de várias incógnitas. E pergunta-se: “Mas quando se tinha dado a mudança de Luís Alex?” (JORGE, 2004, p. 153). Com a volta de Luís Alex do campo de batalha, vemos como sua transformação se deu completamente, num processo sem volta: “O alferes voltava de facto reduzido a um músculo que tem lembrança vaga de haver um espírito” (JORGE, 2004, p. 267); “O estudante de Matemática árido, árido como se o tivessem queimado” (JORGE, 2004, p. 273). Assim como vemos refletido na segunda parte do romance a figura de Evita, observamos a transformação de Luís Alex de matemático a alferes, como Eva reconhece:

O problema é que em tempos me apaixonei por um rapaz inquieto à procura de uma harmonia matemática, e hoje estou esperando por um homem que degola gente e a espeta num pau. (JORGE, 2004, p. 182)

Os eventos da guerra, ou este estado instalado de barbárie e banalização da vida humana, agem de maneira indelével sobre a personalidade das pessoas. Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 27) afirma que

a África era tão-só o local de onde ninguém queria falar e para onde silenciosamente embarcavam homens, que voltavam transformados. As mulheres que foram com eles ou que os aguardavam no cais recebiam outros homens.

Assim, é de se esperar que a transformação de Luís Alex recebesse tamanha importância dentro do romance. A mudança do noivo Luís Alex, de matemático a alferes, de jovem sonhador a militar obstinado, é determinante para a própria transformação de Evita em Eva. Para Paula Jordão, (1999) o sentimento de perda e melancolia de Evita não está preso à nação portuguesa ou à guerra, mas à sua relação com Luís Alex. Assim, a devastação da guerra, que ocorre a todos que, infelizmente, dela participaram, personifica-se em Luís Alex. Ele é o exemplo de uma geração que foi à guerra, cheia de sonhos e que volta, quando volta, marcada pelos horrores do combate.

A verificação da transformação dos personagens Evita e Luís Alex somam-se às demais aqui exploradas na constatação de uma construção do romance sobre o alicerce da alteridade, através da formação de duplos antagônicos. Maria Alzira Seixo (1986) afirma que a problemática da alteridade é fundamental em todo e qualquer texto literário por ser ela a definir o sistema de relações que praticamente sempre passa pelas determinações axiais sujeito/objeto, eu/outro, mesmo/diferente, identidade/alteridade, ela detém-se, no entanto, quase sempre no nível da organização semântica. Das relações binárias que se estabelecem neste romance, observamos a formação do par Luís matemático/Luís alferes, como já descrevemos, além dos pares Luís e seu capitão e casal Luís e Evita e Forza Leal e Helena.

A começar por Luís Alex e Forza Leal, a constatação do par é percebida, principalmente, pela sua devoção a seu capitão e pelo seu desejo de ser como ele:

O noivo atrás do capitão, como se lhe fosse a sombra. (p. 54)
 O noivo ria com uma fala desconhecida, tão desconhecida que se tornava imperioso espreitar-lhe a voz. Pensando bem, era a única emissão do corpo que poderia conter o segredo da sua mudança. (p. 55)
 E fascinava-me não reconhecer um único som do noivo, como se dele, ele mesmo, só houvesse de facto o corpo como uma concha fechada e a alma tivesse desaparecido. (p. 56)
 “Diz-me – Tu achas, tu querias, tu não te importavas que eu tivesse uma cicatriz como a do meu capitão?” (p.62)
 (JORGE, 2004)

O noivo passa a agir em total consonância com o capitão, desejoso de ser o próprio: seu par, seu duplo, seu ídolo: “O capitão não respondeu, mas a sua sombra, Luís Alex, o noivo” (JORGE, 2004, p. 77). Sem demoras, a narradora já fala da importância da cicatriz como elemento de impacto e de colocação social do capitão diante dos seus compatriotas. Assim, a cicatriz é tratada metonimicamente: ela é o

capitão, ao ponto de Luís Alex desejar uma cicatriz semelhante, pois assim também seria ele: “Um dos pontos comoventes d’Os *Gafanhotos* é a cicatriz do capitão.” (JORGE, 2004, p. 67); “Mas é preciso entender o que significava para o noivo.” (JORGE, 2004, p. 68)

O espelhamento construído pela autora entre o noivo e seu capitão chega ao limite das atitudes: na tentativa de controlar Evita, o noivo pede, a exemplo do capitão, que ela se mantenha reclusa em seu quarto no *Stella Maris* enquanto ele está em combate, no Norte. Diante de sua recusa, o noivo chantageia-a, ferindo-se com a faca no canto da boca. No capítulo seguinte, sabemos que o capitão fez o mesmo pedido, utilizando o mesmo recurso de automutilação para persuadir Helena, que cede e permanece enclausurada em sua casa enquanto o marido está fora, na guerra. Eva Lopo diz sobre este espelhamento: “Mas se não me escapasse e se soubesse, não seria para dizer a Helena de Tróia **a quem me une apenas um homem por ser a imitação de outro homem**” (JORGE, 2004, p. 109, grifo nosso).

O casal Forza Leal e Helena são para Luís Alex um ideal a ser alcançado; os dois casais estão emparelhados, colocados frente a frente como em um espelho. Assim como Forza Leal se estabelece como o duplo a ser imitado de Luís, Helena e Evita consequentemente formam um díptico.

Foi assim que comecei a lidar com Helena de Tróia, tal como você a revela n’Os *Gafanhotos* – esperneando num fato de cáqui amarelo à caçadora, a ser depositada na relva dum jardim de vivenda. (JORGE, 2004, p. 57)

Nesta descrição a narradora introduz a sua relação com a personagem Helena, esposa de Forza Leal. Como de hábito, Eva mantém a interlocução com Os *Gafanhotos* e seu autor, na conservação do padrão de moldura que liga as duas narrativas e que se mantém em todo o romance, na manutenção de uma oralidade presente em todo o romance entre a narradora do segundo relato com o autor do primeiro relato. “Ela, porém, destacava-se de tudo e de todos – dos objetos, da mesa, da fruta, da pinha dos ananases, de todas as coisas cortadas e perfeitas que ali se encontravam” (JORGE, 2004, p. 11): assim era vista Helena de Troia por todos que a conheciam. Esta descrição está n’Os *Gafanhotos*, e aferimos que se trata de um discurso indireto livre, pois refletem uma identificação entre os personagens do relato e seu autor, aproximando os pontos de vista. Porém Evita também

compartilha deste mesmo ponto de vista a respeito de Helena, ao tentar compreender a dimensão da sua beleza e de seu impacto sobre os outros: “mas a imagem de Helena de Tróia despida, movendo-se no meio da sala, enchia a sala como um gás que se espalha. Não se podia comprimir” (JORGE, 2004, p. 176).

Com a mesma intensidade que Luís Alex deseja ser Forza Leal, ele deseja que Evita seja Helena. Para ele, Helena é a imagem do “feminino absoluto” (JORGE, 2004, p. 73), um ideal feminino a ser almejado. A Helena de Troia do romance é a referência direta – mais explícita não há – da tradição literária de ideal feminino, de beleza e perigo, de mulher causadora de guerras e disputas, semeadora da discórdia, causa de todos os males, e por isso se faz necessário o seu controle. Sobre a Helena de Forza Leal recaem os mesmos atributos: beleza estonteante e insuperável, sobre a qual Forza Leal impõe o seu controle: ele doma e domina Helena, numa relação marcada por uma violenta submissão.

Graças a esta enigmática beleza, Eva Lopo sugere que se Helena estivesse presente no relato d’*Os Gafanhotos*, “seria a partir dela que teria de ser exercido o excesso da violência” (JORGE, 2004, p. 177), e não em Luís Alex. Como já dissemos, Eva Lopo lembra que a sua relação com Helena não é incluída em *Os Gafanhotos*. Por outro lado, sua importância na segunda parte do romance é imensa, quando Evita e Helena exercerão certa irmandade na espera pelo fim da guerra e também certa expressão da sexualidade na ausência dos maridos. Além disso, Evita desejava que Helena de Troia fosse para ela uma abstracção, um fôlego de ludicidade diante da dura realidade do cotidiano em Beira. Porém, nem mesmo Helena e sua beleza escapavam da crueldade dos dias de combate:

Desde que tinha chegado que tudo me parecia extremamente visível. A temperatura tornava os corpos revelados, a humidade revelava-os à velocidade dos fungos. O noivo, no centro da crueza, batia os pés, tudo parecia destilar a crueza própria de quando se visita a estrumeira duma casa, os canos subterrâneos duma cidade. Evita achava que Helena era a única figura encontrada naquela costa que deveria manter-se longe como uma abstracção. (p. 96)

Agora eu podia vê-la com objectividade porque não estava mais no ângulo da abstracção, antes percorria os canos e o local dos ratos, escondidos sob os pés da beleza. (p. 103)

Não lhe posso dizer que entrei ali à procura duma abstracção e que ela apunhalou a minha esperança. (p. 109)

(JORGE, 2004)

No segundo relato, a proximidade entre as duas personagens ajuda a revelar a duplicidade formada entre o Capitão e Luís Alex. Helena conta a Evita os hábitos do Capitão em casa, que são idênticos àqueles de Luís Alex antes de partir para a guerra, “... a Helena de Troia a quem me une apenas um homem por ser a imitação de outro homem” (JORGE, 2004, p. 109). Além deste espelhamento presente, em que Luís Alex deseja ser o Outro, é através de Helena que Evita tem conhecimento das práticas de guerra, através dos arquivos fotográficos de Forza Leal. Através deles, Evita toma consciência dos horrores praticados por Luís Alex:

Agora o noivo estava no primeiro plano do fotógrafo. O noivo aparecia com um cabrito às costas, a rir imenso, as orelhas separadas emergindo do barrete, depois entre duas mocinhas negras de cabeças penteadas com inúmeras marrafas, logo por cima do ombro dum velho tatuado, e em seguida a oferecer um cigarro a um rapaz ainda novo que ria aceitando o cigarro da mão do noivo. (JORGE, 2004, p. 145)

Esta é a primeira aparição de Luís Alex nas fotografias, nas quais se revelam a sua brutalidade em combate. Neste ponto é importante ressaltar que Evita só toma ciência do que acontece nos campos de combate, o que proporciona o seu dizer vinte anos mais tarde, já como Eva Lopo, através do conhecimento oferecido por outra mulher, Helena de Troia, subjugada e inferiorizada pelo seu marido, assim como as demais mulheres do relato. Duplamente o conhecimento da guerra se faz através destas duas mulheres. Desta forma, observamos que Evita e Helena não compartilham apenas a irmandade da espera e da solidão, mas também o papel de propagadoras do olhar feminino sobre a guerra. Margarida Calafate Ribeiro (2004: 24) diz que as mulheres, situadas na margem do universo da guerra, puderam contribuir com um outro olhar, através de suas observações e vivências em África.

Vania Brito S. Duarte (2010) em sua resenha sobre o livro de Margarida Calafate Ribeiro, *África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial*, em que foram reunidos relatos de mulheres portuguesas que estiveram em África durante a Guerra Colonial, deixa claro que as mulheres ocupavam posições subalternas e acessórias ao lado dos maridos que iam para a guerra. Também chama a atenção para os relatos em primeira pessoa, ressaltando esta condição como uma das mais valiosas no trabalho de investigação de Ribeiro. Isto possibilitou “a inscrição das mulheres numa guerra que a História tende a perpetuar como exclusivamente masculina”, (DUARTE, 2010, p. 224) revelando a preponderante

posição submissa da mulher. Neste contexto, parece-nos que as memórias de Eva Lopo em *A Costa dos Murmúrios* poderia ser uma daquelas recolhidas por Margarida Calafate Ribeiro, assim como as revelações de Helena de Troia. A história de mulheres que foram à Guerra Colonial acompanhando seus noivos e maridos confunde-se com a história de Eva e Luís, de Helena e Forza Leal. A divisão de *A Costa dos Murmúrios* em duas narrativas também ressalta esta condição feminina: quando personagem da primeira narrativa, Evita é colocada à margem dos acontecimentos da guerra, enquanto como narradora ela contribui com o seu ponto de vista sobre a mesma guerra, trazendo à ela um outro olhar, mostrando a sua crueldade, ao contrário do que a presença feminina em África queria demonstrar – uma pretensa normalidade da ocupação portuguesa em solo africano, sob o fogo cruzado do combate.

Tentando ocupar o seu lugar na história e exercer algum protagonismo contra o horror, no segundo relato a narradora nos informa sobre o interesse de Evita em denunciar a questão das mortes ocorridas em decorrência da ingestão equívoca de metanol pelos africanos, já apresentada em *Os Gafanhotos*. Lá, os corpos apareceram na praia na noite do casamento. No relato de Eva, sabemos que as mortes não ocorreram todas em uma única noite, mas ocorreram por vários dias, “um, seis, três por noite” (JORGE, 2004, p. 65). Esta discrepância entre os dois relatos se dá mais uma vez pela condensação que ocorre no conto, em que os fatos são adensados por conta da estrutura textual, que exige forte impacto em um texto curto, daí sua intensidade. Mas, o mais interessante é ressaltar a questão da notícia “oficial”, aquela que se configura como História e sobre a qual já discutimos na primeira parte do livro: se não foi noticiado, não aconteceu:

Os noticiários omitiam e a maior parte das mulheres que falavam no terraço concordava com a omissão. Era uma questão de justiça – se omitia a morte e o sofrimento dos soldados portugueses atingidos em combate, por que razão se haveria de alarmar as pessoas mais sensíveis com a notícia da morte voluntária de uns negros ávidos por álcool? Se morriam, morriam. O dumper os levava da vista, as palmeiras continuavam agitando ao vento as folhas, muito mais flexíveis e perenes do que a vida. (JORGE, 2004, p. 65)

Constatar a omissão dos veículos de informação revela-nos como a construção da História é conduzida ao sabor dos interesses vigentes. Portanto, a contraposição de Eva à verdade do relato d’*Os Gafanhotos* torna-se um espectro do

esforço de se revelar todas as versões da História. Nesta interlocução, como já observamos, que se mantém durante toda a obra, é construída uma oposição entre “verdade” e “real”, na qual Eva Lopo identifica *Os Gafanhotos* como verdade, mas não como realidade. Clément Rosset confirma esta impressão ao afirmar que “o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto” (1998, p. 11). A narradora utiliza enfaticamente o termo “real” para reafirmar esta oposição, entre o relato d’*Os Gafanhotos* e o seu próprio relato. Isto posto, observamos a preocupação em trazer o real em oposição à verdade harmônica d’*Os Gafanhotos* persistente em toda a obra. Ao admitir o conceito de harmonia aqui exposto como uma forma de ilusão, podemos concordar com Rosset (1998, p. 14) que “na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar.” Desta forma, fica clara na exposição das duas versões das narrativas como são antagônicos os conceitos de verdade e de realidade. Esta ênfase da narradora reforça a questão da “versão oficial”, valorada como verdade, ao contrário da realidade dos fatos. A narradora reforça também a ideia aqui já explorada: procurou-se, em *Os Gafanhotos*, a harmonia dos fatos narrados. Assim se faz a história: escolhe-se, diante da realidade, aquilo que se quer como História. A construção do romance bipartida em duas narrativas carrega no seu cerne a clara intenção de deflagrar os mecanismos da construção da História.

No meio do romance encontramos na voz de Eva Lopo, ao falar da fixação de Luís Alex em recontar inúmeras vezes como o capitão Forza Leal adquiriu sua cicatriz, uma distinção clara da estrutura do romance: dividido em duas histórias, uma condensada e a outra mais relaxada, e que ocupam espaços distintos. É possível identificar nesta fala uma digressão, uma análise dentro do texto sobre si mesmo, como uma forma de palimpsesto:

“Nunca te falei como ele ganhou aquela cicatriz? Sim, já te falei, já te disse que foi perto de Caboiana”.

Claro que havia contado, mas o noivo tinha várias formas de descrever a mesma versão, porque nunca havia duas versões diferentes. **Um**as vezes contudo condensava até ao essencial, outras alargava como se tivesse estado presente, tivesse visto e tivesse participado. (JORGE, 2004, p. 69, grifo nosso)

O conto, condensado até ao essencial, e o relato de Eva, de quem estava presente, tinha visto e participado de todas as ações narradas, se opõem como as

duas versões da mesma história. Duas versões porque possuem autoria distinta e, portanto, apresentam olhares distintos, ao contrário do pequeno relato de Luís Alex sobre a cicatriz do capitão. Mais uma vez, é preciso salientar a correspondência que há entre os dois relatos: tudo que é dito no primeiro é recontado no segundo, sendo corrigido, negado ou alterado.

Observa-se através destas narrativas interligadas uma intenção de subversão do relato histórico, como afirma Debora Leite David (2010), buscando mostrar outros pontos de vista para além daquele da história oficial:

Embora, ao contrário do que pensa, não ignore a História. Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, porque insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira! Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda, porque o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato. Como lhe disse, maravilha-me esse relato, sobretudo pela verdade do cheiro e do som. (JORGE, 2004, p. 42)

Para Márcia Gobbi (2009), o contraste entre as duas versões promove uma reflexão sobre as próprias versões da guerra. A escolha da autora de uma estratégia metaficcional como enquadramento de *A Costa dos Murmúrios*, como ressaltou Paula Jordão (1999), problematiza questões textuais e narrativas bem como ideológicas e culturais. O texto se desdobra sobre si mesmo, deflagrando um mecanismo de autorreferencialidade. De acordo com Maria Alzira Seixo (1986), a autorreferencialidade define um texto que aponta para si próprio, nomeando-se e questionando-se; o discurso do romance é sui-referencial quando pratica formas de autonímia, que podem ir do simples plano da enunciação ao plano da perfeita “mise-en-abyme”. Estes processos autonímicos podem se dar na figura do narrador ou no desdobramento sequencial, seja ela encaixado ou alternado. Logo, todo o romance de Lídia Jorge se compõe e se sustenta numa completa construção da alteridade, como o próprio discurso. Mais uma vez, ressaltamos que a estrutura do romance coloca em foco esta condição, em que identidade e alteridade se fazem presentes a todo momento.

Como o discurso se constrói no dialogismo e na definição do outro, já que

Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. (Fiorin, 2006, p. 19)

Assim também se constrói todo o romance, o tempo inteiro atravessado pela voz do outro, na construção e na presença do outro, fundamentado em dois relatos, múltiplas vozes, Evita e Eva, Luís matemático e Luís alferes, o duplo Luís / Forza Leal, a oposição casal Evita e Luís e casal Jaime e Helena e a oposição entre o claro e o escuro, como já vimos no capítulo anterior. Desta forma concisa, admitimos que todo o romance é construído sobre uma oposição dialética, em que os mecanismos de identidade e alteridade estão presentes em todos os níveis. Lídia Jorge buscou a construção de uma segunda história, baseada na memória em que, como lembra Carlos Fuentes (2007), o romance é a escrita individual da História, engendrada contra o realismo de contá-la, propondo-se como memória redentora de uma coletividade. Assim, a narrativa histórica – versão oficial dos fatos – ao mesmo tempo que nutre a narrativa ficcional, fornece uma moldura sobre a qual a autora desenvolve seu romance.

Em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993, pp. 155-156), Lídia Jorge diz:

No fundo, é um livro sobre memória. [...] São dois momentos da memória, de duas memórias diferentes. [...] No fundo, tive a intenção de que esse confronto entre duas visões desse a impressão de que é impossível reconstituir a vida, de que é impossível reconstituir o comportamento da memória. E, sobretudo, que a história é uma ciência falsa face à reconstituição do passado. [...] No fundo, contraste duas ficções à procura da verdade.

Como a própria autora diz do relato de *Os Gafanhotos*: “o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretende esconder ficou imerso.” (JORGE, 2004, p. 41) Lídia Jorge nos lembra da ação do tempo sobre as histórias que, por fim, naturaliza e planifica os acontecimentos, não restando possibilidade de, mais uma vez, reavê-los: “Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos.” (JORGE, 2004, p. 11)

PORTUGAL: visto de dentro

Diferentemente do primeiro par analisado, em que conto e romance faziam parte da mesma obra e, portanto, possuíam uma razão de existir em sua relacionalidade, aqui aproximaremos em análise o conto *A Instrumentalina*, de 1992, e o romance *A Manta do Soldado*, de 1996. É visível que as duas obras de Lídia Jorge compartilham, no mínimo, semelhanças no que diz respeito à temática, à estrutura espaço-temporal e à composição de alguns personagens, entre outros. Nesta análise, tentaremos elucidar estas questões, além de dedicar algum tempo à questão dos objetos simbólicos existentes em ambos os textos.

No que pode ser considerado como uma espécie de ensaio para a grande obra, sem deixar de ter sua autonomia e importância, o conto tem em comum com o romance vários aspectos, dentre eles a questão espaço-temporal. O sul de Portugal – o Algarve – ambienta as duas narrativas, em que uma comunidade de economia rural predominava nos tempos do Estado Novo. Em comum também temos o tempo da narrativa. As duas narrativas são de memória, ou seja, o tempo enunciativo é o presente, porém o tempo narrado é o passado, mais precisamente as décadas finais da ditadura. A casa do avô como espaço do convívio familiar também é um ponto tangente entre as duas histórias. Nela, ocorrem os encontros e desencontros que se desenvolvem na história: ela é o grande espaço em que as narradoras guardam seus tesouros de memória.

A estrutura familiar é centrada na figura do avô, velho patriarca que representa a ordem das coisas, em oposição a seus filhos emigrados, espalhados pelo mundo. Neste arcabouço, os filhos caçulas Fernando e Walter são os agentes da mudança, representada pelo movimento. Por fim, suas sobrinhas-filha, senhoras do discurso, rememoram suas próprias trajetórias espelhadas em suas famílias, em que a oposição estático-dinâmico se faz onipresente nas duas obras.

Coligada à questão do movimento está a questão da emigração portuguesa durante o período da ditadura salazarista – emigração em busca de emprego e melhores condições de vida, em rompimento com o modelo agrário e atrasado de Portugal diante de um mundo contemporâneo em rápida transformação. Porém, esta temática também está presente em outras obras da autora. No conto “Herança”, de 1984, a história de um senhor português que emigrou para Caracas em 1939 traz à

tona a questão do espaço português rural como o “centro do mundo” (JORGE, 1984, p. 352). Nesta história, em que uma velha ponta de prego o atava à terra natal, se discute a presença do ser português espalhado pelo mundo, carregando consigo a imagem de Portugal para onde quer que vá: o espaço português se faz presente onde quer que seja. Eduardo Lourenço (1988, p. 23) ressalta que

já provamos que não podíamos ser digeridos enquanto portugueses, até porque a nossa mais funda vocação – como Pessoa, que era tudo e ninguém, o mitificou – é a de estar no mundo como em casa.

Neste conto, ocorre o contrário. De volta à Portugal para buscar o simples prego, preso por sua mãe embaixo de sua cama para impedi-lo de ir embora com a vaga emigrante, ele acredita que este prego o ata à terra natal e impede-o de ser feliz, em incongruência com o que afirma Eduardo Lourenço. Ele se aproxima da definição de Cortázar (2001, p. 149), que lembra:

o exílio é a interrupção do contato de uma folhagem e de um enraizamento com o ar e a terra conaturais, é como o brusco final de um amor, é como a morte inconcebivelmente horrível porque é uma morte que se continua vivendo conscientemente.

A herança deste português se traduz neste sentimento de pertencimento à terra, que não o deixa viver plenamente alhures. Talvez Walter e Fernando sejam o devir deste senhor português, desejoso de se livrar das amarras e tornar-se completo movimento, assim como são os caçulas.

Apesar deste arcabouço de muitas semelhanças, os dois textos recebem um tratamento diverso, em que a autora escolhe direções opostas para a essência de cada obra. As duas narradoras voltam ao passado, para um “saco de reservas proibidas” (JORGE, 2016, p. 13), e terão, de alguma forma, o presente transformado. Em *A Instrumentalina*, a narradora exaltarà o tio Fernando e o passado, enquanto em *A Manta do Soldado* sua força transformadora está em seu processo que parte da exaltação em direção à aniquilação da figura do seu tio-pai Walter.

A INSTRUMENTALINA: a herança do movimento

*Nesse teatro do passado que é a memória.
Gaston Bachelard, A poética do espaço*

Histórias memorialísticas são construídas como um grande teatro em que o seu narrador, personagem de sua própria história, encena ao seu leitor. Ao sabor da memória, concatena e expande fatos, dá importância a alguns e omite outros, de acordo com o desejo do subconsciente e à sua memória afetiva. Assim como iniciamos este capítulo com a epígrafe de Bachelard, Lídia Jorge também inicia o conto *A Instrumentalina*, publicado pela primeira vez em 1992 no volume *A Instrumentalina e outras histórias*, com a epígrafe “Um conto breve faz um sonho longo.” (JORGE, 2016, p. 9) Dois caminhos são apontados na escolha desta epígrafe: o caminho mais natural é dirigir o olhar para o próprio conto, à história de infância de sua protagonista que, trinta anos depois, ao reencontrar o adorado tio Fernando, dono da Instrumentalina, tece uma colcha de memórias, rememorando os momentos vividos com ele na casa do avô, transportando-se “ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção” (BACHELARD, 2008, p. 25). Para além das características oníricas com as quais a autora articula para escrever a história desta protagonista, gosto de pensar que, para Lídia Jorge, este conto breve – *A Instrumentalina* – fez-se em sonho longo: a obra-prima *A Manta do Soldado*, romance de 1996, com o qual o conto mantém estreitas relações quanto ao seu enredo, sua temática e tratamento. Ana Paula Ferreira (1999) concorda com esta posição, ressaltando que o romance traz a definição, as figuras, o trato narrativo e temas apresentados pela primeira vez no conto, tanto assim que pode ser dito que ele funciona como uma introdução para o texto mais longo, assim como Nícia Zucolo (2016), que também ressaltou como a história menor serviu de ensaio para a obra maior.

Em *A Instrumentalina*, uma onírica bicicleta será a chave, o passaporte, ou melhor, o meio de transporte utilizado para mergulhar no mundo das memórias da protagonista, na qual irá relembrar a trajetória do tio Fernando.

Fernando, o último filho a permanecer – não por muito tempo – na casa do pai, é o caçula dos irmãos, fotógrafo e dono da Instrumentalina, simbólico veículo de

duas rodas que, assim como a manta do soldado de Walter Dias, dá título à obra. Sobre ele, o patriarca deposita suas últimas esperanças. Intimado a voltar a habitar a casa do pai já que todos os outros filhos se foram, fica a Fernando a responsabilidade de ocupar este lugar vago, aceitando a sua herança de continuidade. E mais: fica-lhe a obrigação de prover a sua velhice, diante do abandono de seus irmãos: “Ora se todos me abandonarem, menos tu, então a minha velhice pertence-te e esta casa é tua...” (JORGE, 2016, p. 18):

Então, para nossa alegria, o nosso tio deixou a sua vida e veio vier naquela enorme casa. Veio. Mas não era a pessoa que nosso avô tinha querido que viesse. Como se nunca se sentasse, o tio Fernando ouvia distraído, montado na bicicleta, e, brincando com os pedais, nem tomava por escrito qualquer nota sobre haveres. (JORGE, 2016, p. 20)

A Instrumentalina coloca-se, para o avô, como um perigo: objeto condutor de sonhos, símbolo da liberdade e da autonomia, que poderia levar seu caçula, o único ainda a permanecer, para longe do seu domínio. A bicicleta instigava no pai um sentimento ambíguo de ciúme e perigo, pois o tio dedicava toda a sua atenção àquele “*oito do Inferno* [...] e esse tio amava acima de tudo a sua bicicleta de corrida” (JORGE, 2016, pp. 20-21), enquanto o que ele desejava do filho era a completa devoção à sua causa, já que os demais filhos tinham ido embora. Mas, ocorre o contrário: Fernando não quer saber das coisas do pai, pois tem o olhar fixado no que está fora, no que está ligado ao movimento e à mudança: tudo o que o imóvel pai desdenha. Em menor grau, o patriarca também temia a presença de outros objetos tidos como exemplos da modernidade e que poderiam tirar o foco de Fernando no trabalho de sua empresa, a casa: sua câmera fotográfica, o objeto disponível a abrir as lentes para o mundo, para novas paisagens, que permite e instiga novas perspectivas e novos pontos de vista e sua máquina de escrever, de certa forma um veículo de comunicação ou instrumento para a expressão das ideias próprias:

Os gritos do nosso avô imóvel ouviam-se à distância, e por eles se percebia como odiava o velocípede. Também odiava a Kodak, com o seu fole, e a máquina de escrever onde o nosso tio de olhos fechados fazia questão de compor o nosso nome. Mas o seu ódio, o seu fundo rancor, ele reservava-o intacto para a bicicleta marca Deka, insultando-a em grandes gritos de “Instrumentalina”. (JORGE, 2016, p. 20, grifo da autora)

Fernando, após trinta anos, irá reencontrar sua sobrinha, a narradora do conto, que inicia com a seguinte frase: “Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao íntimo do coração” (JORGE, 2016, p. 13). Aqui, a palavra viagem assume duplo significado – da mesma forma que a epígrafe – como veremos adiante: refere-se à viagem ao Canadá, a qual a narradora realiza no tempo presente, e também à viagem que ela fará de volta ao passado. A viagem atual a levará à segunda, ao seu apanhado de memórias, ideia que a narradora explicita da seguinte forma: “Foi por altura duma deslocação que por acaso se havia transformado em viagem” (JORGE, 2016, p. 13). Esta frase resume, em poucas palavras, a essência do conto, como veremos mais adiante. E continua: “Então, subitamente, aquela cidade estendida e empinada à beira do Lago Ontario, para onde o destino de *ocasião* me havia levado, ainda tinha palhetas de gelo, e trouxe-me de volta, provinda de muito longe, a Instrumentalina” (JORGE, 2016, p. 13). Chegamos ao final do primeiro parágrafo sabendo que a narradora está em viagem, mas que outra se iniciará, aquela que fará ao seu passado e que terá como meio de transporte a Instrumentalina, que dá nome ao título do conto. A exemplo dos apontamentos de Cortázar (2013) sobre o conto, vale recordar a imagem em que ele compara o conto a uma fotografia, na qual a foto, emoldurada, representa apenas um fragmento da realidade, porém de tal modo, neste recorte, atua uma explosão que amplia o olhar para além dos limites previamente determinados. Pois neste primeiro parágrafo de *A Instrumentalina* toda a temática do conto está “condensada ao seu essencial” (JORGE, 1988, p. 69): viagem que levará à viagem e seu meio de transporte. A partir deste parágrafo seminal, estes fatores serão explorados ao longo do conto. Na sua essência, o que importa já foi dito, sem demora. Em uma palavra: movimento, deslocamento.

A partir do segundo parágrafo encontraremos os desdobramentos do que foi posto no primeiro. Tem-se uma descrição mais detalhada da Instrumentalina: é um objeto que possui selim, roda pedaleira e guiador. Diante desta descrição de suas peças, sabemos que se trata de uma bicicleta que, além de suas características materiais, é descrita como objeto de sonho, veículo de delícias: “Quem nunca percorreu os caminhos do paraíso, sentado num transporte de delícia, jamais pode esquecer a imagem do objeto condutor” (JORGE, 2016, p.13). Temos aqui indícios do lugar que estas lembranças habitam na memória: algo semelhante ao paraíso, repleto de delícias. A narradora também lembra: a Instrumentalina também foi

responsável por seu primeiro desgosto, sua primeira desilusão amorosa: o seu tio Fernando foi aquele a quem a protagonista primeiro dedicou seu amor e admiração. Faremos, junto à narradora, uma viagem a um tempo de sonho, às suas lembranças da infância.

Já no terceiro parágrafo será feita a transição temporal do conto. Saltaremos do agora, no Bar do Royal York Hotel para o tempo de então, ao sul de Portugal, lugar de sol e poeira, que contrasta com a paisagem escura e gélida da América do Norte. Conhecido como analepse, este movimento narrativo ocorre quando há uma retrospectão dentro da história, ou seja, a partir do tempo enunciativo presente, a história se desloca para o passado, para narrar eventos já ocorridos. A forma como a autora marca esta transição temporal dentro do conto é construindo uma imagem em que ela vê a Instrumentalina deslizando naquele território e naquele tempo, tão distante da sua terra natal. Observamos que os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: a bicicleta continua sendo bicicleta, e o Canadá não se deslocou no mapa. Mas, numa quebra espaço-temporal, o veículo do passado se presentifica em outro território. Como diz Octavio Paz (1996), a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: a sua realidade poética não pode aspirar à verdade. Assim, a autora mistura imagens do tempo do agora e do então – no qual o escuro ou opaco, representado pela cor verde musgo do bar representa o momento presente, em contraste com a luminosidade do Portugal da sua infância. A partir de vislumbres da memória, a narrativa irá se dirigir ao passado, à infância da protagonista:

Tanto o meu tio como a Instrumentalina e eu tínhamo-nos encontrado na margem dum outro tempo, embora naquele instante, em frente da porta do bar do Royal York, de repente, a nossa atualidade, como um rápido, se unificasse com o rodar do Mundo.” (JORGE, 2016, pp. 14-15)

Esta imagem se constrói sobre a ideia do movimento da bicicleta e o deslocamento que ela proporciona, ampliando para o deslocamento em que os dois personagens se encontram – tio e sobrinha em situação alóctone – e a própria mudança que se operou em Portugal desde a Revolução dos Cravos assim como a mudança do mundo de forma geral, amalgamando-se ao próprio movimento planetário. A partir deste giro, estamos definitivamente no passado de memórias, neste passado onírico, que pertence a outra margem, alçado a um outro tempo

quase mágico: um tempo que não existe mais, seja no plano da história pessoal da narradora, seja no plano histórico de Portugal. Para falar deste tempo, Gaston Bachelard (2008, p. 35) diz que “é no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil.” O que é recuperado nestas memórias da protagonista habitam um campo semântico de alegria e sonho, como a própria narradora nos afirma:

Pensando nestas tardes, não me lembro de qualquer dor nem de qualquer constrangimento. Tudo o que vem a ter comigo é manso e calmo como uma carícia de criança ou um beijo de seus lábios pequeninos.” (JORGE, 2016, p. 15)

Estas lembranças serão marcadas pela partida do tio Fernando, no dia em que ele definitivamente deixa a casa do pai. Para a narradora, “não havia falado nela a ninguém, não porque a desejasse morta, mas porque ela me levava para uma região difícil de explicar” (JORGE, 2016, p. 14). Dentro da ideia de sonho e conforto que as lembranças da infância trazem, a dor causada pela separação permanecera sem explicação. O reencontro com o tio rapidamente atualizou aquele passado, marcado pelo movimento. A partir de agora, giramos junto com a sobrinha e o tio Fernando na Instrumentalina.

Neste momento do conto também somos colocados em contato com a bicicleta. Admitindo-a como objeto que concentra em sua imagem um símbolo que simboliza a essência do conto, trazendo consigo toda uma tradição de interpretações, onde “os símbolos têm raízes” (Ricoeur, 2000, p. 81), Paul Ricoeur (2000, p. 71) afirma que “um símbolo funciona como um excesso de significação.” Em contato com os significados do símbolo bicicleta, vemos que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, pp 131-132), a bicicleta é um meio de transporte que depende apenas do movimento daquele que a utiliza, ressaltando o esforço individual em movimentar-se para a frente. O equilíbrio é alcançado durante o movimento, assim como na vida. Ele também afirma: só uma pessoa pode montar na bicicleta. Isto reforça a ideia de que estamos sozinhos e que dependemos somente de nós mesmos para evoluir. O veículo ainda simboliza a evolução em marcha; o sonhador monta no seu inconsciente e segue por seus próprios meios, assumindo sua independência. Assume a personalidade que lhe é própria, não estando subordinado a ninguém. Desta forma, a bicicleta corresponde a uma necessidade de autonomia.

Nesta descrição de Chevalier e Gheerbrant, ficamos confusos se estamos lendo sobre a simbologia da bicicleta ou a descrição do tio Fernando. O símbolo da bicicleta é tão forte e presente neste conto que logo fica evidente que tio e bicicleta são a mesma coisa. O objeto simbolizado amalgama-se à personagem, e os dois se tornam um. Fernando, assim como a bicicleta, é a pura simbologia da autonomia e da liberdade representada pelo movimento e em completa oposição ao que o pai representa. O seu perfume é de ar fresco batendo no rosto, a euforia do desconhecido e do futuro.

O símbolo, diferente da metáfora, encontra o seu lugar dentro e fora do texto, nas referências estabelecidas por um conhecimento prévio. Deste modo, a escolha da bicicleta como veículo de transporte arrasta consigo uma coletânea de significados já experienciados, de alguma forma, por um saber coletivo. Trata-se da evocação de um saber prévio, nos quais os símbolos se servem para ressignificar em um novo contexto e reabastecido de novas luzes. De alguma forma, ao mesmo tempo que se utiliza deste saber já posto, em contrapartida retroalimenta o seu significado.

Nesta viagem no tempo iniciada no Canadá rumo a Portugal, conhecemos a casa do avô da narradora. Nesta casa rural vivem, além do patriarca, as crianças – inclusive a narradora – e suas mães, já que todos os filhos partiram:

Todos, sim, mas não ao mesmo tempo. Primeiro havia abalado um, depois outro e por fim os últimos dois, espalhando-se pelos vários cantos da Terra como se fossem inimigos, que não eram” (JORGE, 2016, pp. 17-18).

Victor Pereira compila que 47% da população ativa de Portugal emigrou no período de 1957 a 1974, ou seja, cerca de um milhão e meio de cidadãos abandonaram o país, que viu sua população encolher a olhos nus. Segundo Joel Serrão⁷ (1977, pp. 22-23) apud Holton (2009, p. 180), o emigrante deixa o seu país natal “por exclusivos motivos pessoais, livremente concebidos, independentemente de solicitações oficiais e, até, muitas vezes em oposição a estas.” Eduardo Lourenço (1988, p. 18) diz que

⁷ SERRÃO, Joel. *Emigração portuguesa. Sondagem histórica*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977, pp. 22-23.

É que o mistério da nossa identidade, da nossa permanência e continuidade ao longo dos séculos está precisamente relacionado com a nossa pequenez e com a vontade de separação do resto da Ibéria que conferiu ao povo português um outro destino, um destino menos europeu do que aquele que a Espanha de Carlos V e Filipe II tiveram de compartilhar e de que foram peça mestra.

Para Eduardo Lourenço, está no cerne do povo português o desejo de deslocação. E obedecendo a esta demanda, os irmãos de Fernando partem, mas deixam para trás suas mulheres e filhos, aos cuidados do avô. Ele, por sua vez, está sempre em frente à casa, sentado em uma cadeira, preso a ela, à casa, à terra, às raízes e imobilizado por elas:

O avô falava mas não se erguia do assento nem para alcançar um púcaro de água. A sua imobilidade possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão” (JORGE, 2016, p. 21).

James Scott⁸ (2001, p. 85) apud Pereira (2014, p. 15) postula que “o Estado é hostil às pessoas que se movem.” Da mesma forma, Victor Pereira assume que o Estado é inimigo da mobilidade, pela falta de controle que escapa junto com seus cidadãos partindo da terra natal e reforça esta constatação ao afirmar que “as pesquisas que relatam a história da formação do Estado moderno mostram que ele se construiu sobre a sedentarização dos indivíduos no interior de um território fechado.” (PEREIRA, 2014, p. 15) Em *A Manta do Soldado*, de maneira análoga os filhos também emigrarão, com a evidente reprovação do pai. Partiam na calada da noite, sem alvoroço e grandes despedidas, à revelia de Francisco e contra sua empresa. Em seguida, partiam mulheres e filhos. Isto posto, assim como o avô em *A Instrumentalina* que lamenta a partida dos filhos e clama pela presença do caçula em sua casa e de Francisco Dias que também espera desesperadamente, ao longo dos anos, pelo retorno dos filhos emigrados em *A Manta do Soldado*, eles representam a tradição patriarcal, a manutenção do *statu quo* e em última análise, eles são a personificação do Estado dentro do seio familiar, numa espécie de paralelismo entre as duas instituições. Como ressalta Cortázar (2001, p. 150):

É comum notar-se uma semelhança: o fato de ver no exílio um desvalor, uma revogação, uma mutilação contra a qual se reage de uma ou de outra maneira.

⁸ SCOTT, James. “La montagne et la liberté, ou pourquoi les civilisations ne savent pas grimper”. *Critique internacional*, 11 de abril de 2001, p. 85.

A sua reprovação diante do êxodo dos filhos, assim como a partida de emigrantes de meados do século XX era desaprovada pelo Estado Novo reafirma esta posição análoga entre os dois patriarcas e o Estado. Eles representam o estático, expresso pela sua imobilidade – estes avôs vivem estagnados, à espera de servidão e subserviência, em contraposição aos filhos que partiram e a um movimento que parece ser impossível de conter, pois até mesmo os empregados da casa estavam emigrando, “sucumbindo às miragens da partida” (JORGE, 2016, p. 35).

De maneira evidente são completamente antagônicos à rigidez das estruturas sociais vigentes naquela época os filhos caçulas, Fernando e Walter, que em tese não emigram em busca de trabalho e melhores condições de vida, mas porque são a faceta da mudança e da mobilidade, opondo-se não só pelo movimento que promovem, mas pela sua oposição ontológica ao já estabelecido. Ainda, tais características de suas personalidades são reforçadas com o aporte simbólico da bicicleta e da manta do soldado de Fernando e Walter. Roberto Bolaño (2000, p. 3) define o exílio “como vida ou atitude perante a vida”. Ou seja: a partida é vista como uma possibilidade e não uma obrigatoriedade: uma atitude, tomada conscientemente, perante a vida. É desta liberdade de decidir que se trata os caçulas Fernando e Walter. Lídia Jorge, ao falar de Walter Dias, diz que desejou “que ficasse conhecido como alguém que havia deambulado pela Terra, movido pela ideia de que, quanto mais se afastava de casa, mais se aproximava da sua verdadeira morada.” (JORGE, 2009, p. 44) Destes personagens, observamos uma dimensão existencial que extrapola o enredo proposto pela autora. Partimos da ideia do exílio condenado, atitude de desertores, rumo à concepção do desejo de se libertar daquilo que se configura como uma prisão.

Assim como Fernando está ligado a um veículo de transporte, Walter sempre é lembrado pela sua paixão pelos meios de deslocação, mas de forma especial estará ligado a um veículo: a charrete da casa do pai. Com ela, disparava pelos prados e retornava ao fim do dia, da mesma forma que Fernando e sua bicicleta. Esta ligação dos caçulas com as máquinas que possibilitam o deslocamento demonstra, mais uma vez, a sua profunda ligação com a ideia do movimento, gerador da mudança.

Ao falar da sua mãe e de suas tias que permaneceram em Portugal enquanto os maridos emigraram para outros países, a narradora de *A Instrumentalina* fala: “Vendo-as à distância, e sabendo o que se passava então na Terra, percebo como elas eram seres parados, objetos encantados pelo tempo” (JORGE, 2016, p. 17). Diferentemente dos filhos homens dos quais falamos, as mulheres não desfrutam da mesma liberdade em decidir sobre seus próprios destinos. Assim, salientamos que a autora escolheu falar da estagnação social vivida e experimentada em Portugal naquela época através das mulheres da família. Elas são descritas como pessoas intactas e imóveis, assim como o avô; mas diferentemente dele, elas simbolizam o elo fraco desta relação, já que são seres parados, posto que não há outra opção para elas, a não ser aquiescer. Assim, concordamos com Marlise Vaz Bridi (2005), que afirma que o paradigma da ficção de Lídia Jorge é mostrar o mundo visto a partir da margem, em que as personagens, descentradas (não no sentido psicológico, mas sociológico do termo), mostram um mundo que teima em não acabar. Dunder (2013) ressalta que 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 dentro de determinadas circunstâncias da vida portuguesa. Através dos hábitos e costumes desta casa habitada apenas por um velho, pelas mulheres e pelas crianças, em que os homens foram embora em busca de trabalho, temos a dimensão do que era Portugal naquela época: uma sociedade rural e agonizante, estagnada e sem opções. Ao situar este momento histórico, a narradora escolhe fazê-lo metonimicamente através de um objeto de época. Ela diz:

Lembrava-me – indiferente então à mudança que corria nos países e nas terras, e à abertura das estradas que haveriam de mudar a cor das vidas, a grafonola da nossa casa constituía o invento mais recente. (JORGE, 2016, p. 15)

A exatidão do referente – no caso, a grafonola – dá a justa medida da estagnação social que a autora pretende demonstrar em apenas uma palavra. Graças à sua materialidade, a grafonola denota o momento histórico em que viviam, traduzido num objeto antiquado. E ao som deste objeto, as mulheres dançavam umas com as outras, enquanto lamentavam a ausência de seus maridos, num mundo à parte de tudo.

Mas, as obras de Lúcia Jorge, lembra Augusto S. Silva (2012), assim como este conto, mostram a região do Algarve sob forte mudança: a partir dos anos sessenta, houve uma alteração radical da economia, da estrutura social e dos padrões de comportamento, com o embate da tradicional agricultura e do patriarcalismo com a chegada da economia do turismo e dos movimentos de emigração. Antonio Barreto (2003) ressalta que, neste período intenso de mudanças e de uma aproximação, ainda que tardia, aos padrões europeus, houve, entre outras tendências, um forte fluxo de imigração e emigração, com reflexos nos padrões sociais, culturais e econômicos da sociedade portuguesa.

Da mesma maneira, Silva (2012, p. 23) reitera que

A transformação que alterou radicalmente, ao longo da segunda metade do século XX e por influências sobretudo exógenas, a estrutura e a identidade da sociedade portuguesa; o facto e a memória do momento revolucionário que, a meio da década de setenta, pareceu acelerar a história e abrir horizontes de novidade absoluta; e a reestabilização do país como sociedade da periferia europeia, envolvida numa modernização incompleta – todos estes processos convergem numa recomposição sociocultural que vários romances de Lúcia Jorge sondam, desvelando as suas zonas de sombra, inquietude e desencontro.

A narradora de *A Instrumentalina* fala da sua infância vivida num espaço geográfico muito similar àquele construído em *A Manta do Soldado*: a casa do avô, no sul de Portugal: “Completamente plana, essa nesga de campina ao sul do meu país, onde a casa do meu avô se erguia” (JORGE, 2016, p. 15). Neste espaço, que se traduz neste conto como a casa da infância, ou melhor, o lugar onde se conviveu com o tio Fernando e com os primos, traduzidos pela sensação de liberdade, “correndo como uma matilha indomável, sem dono, sem obstáculos, existíamos nós, as crianças, irmãs e primas entre si” (JORGE, 2016, p. 15) e que “transformava-se então em local de festa ruidosa” (JORGE, 2016, p. 15) assim que o tio chegava, podemos atribuir que “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia”, como disse Bachelard (2008, p. 35). O fato de rememorar a casa da infância na companhia do querido tio e de seus pertences promove a casa do avô a espaço de felicidade. Jean Baudrillard (2008, pp. 21-22) refere que

Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua “presença”.

Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência.

Porém, esta não é a única faceta desta casa. Nela, em que o “ambiente da casa prisioneira da campina” (JORGE, 2016, p. 38) prevalecia, observamos que a casa é a expansão do domínio do avô. Esta condição irá alterar-se somente após a chegada do tio, em sua presença e da Instrumentalina.

Mas se seus brados eram desumanos, o tio parecia não ouvi-los, e a nossa vida atrás dele, querendo ser cada um de nós a amparar a Instrumentalina até ao canto do quarto onde o objeto corredor passava a noite, era boa e farta de loucura. Que culpa tínhamos nós que o avô tivesse ficado sem andar, ou que os filhos tivessem ido embora, indiferentes à sua sorte, como ele apregoava, se de fato o feliz acaso nos havia reservado um tio, e esse tio amava acima de tudo a sua bicicleta de corrida? (JORGE, 2016, pp. 20-21)

Assim como a bicicleta é a extensão do corpo de Fernando e representa, antes de tudo, o movimento, a casa pode ser vista como a extensão do corpo do avô, que representa a imobilidade. Comumente atribuída como local de refúgio e proteção, a casa também pode ser simbolizada como a representação da unidade, neste caso a unidade em torno da autoridade do avô. Portanto, a casa que a narradora descreve apresenta estes dois polos semânticos: o lugar da alegria e da livre manifestação da liberdade na presença do tio, mas também o local da imobilidade e do aprisionamento, na presença do avô. Assim, concordamos com Candau (2011, p. 69) que afirma que “a memória opera escolhas afetivas”. Mesmo esta casa sendo a representação da estagnação e do olhar para dentro, a narradora olha para ela como um lugar de boas recordações pois, “de qualquer modo, quando o víamos regressar de novo, atrás das árvores, a luz renascia na tarde da campina.” (JORGE, 2016, p. 22)

A paixão das crianças daquela casa pelo tio Fernando e sua bicicleta era inevitável: “Amávamo-lo, disputávamo-lo, fazendo parte dele, como seu segundo corpo, a Instrumentalina” (JORGE, 2016, p. 22). A bicicleta, meio de transporte movido pela pessoa que dele se utiliza, demonstra o seu esforço individual e pessoal: homem e bicicleta unidos numa só massa corpórea. E as crianças não se intimidavam em demonstrar sua fascinação por este homem e sua bicicleta: “havia alguma coisa de fanático naquele sobressalto coletivo de exaltação pelo nosso tio

Fernando, correndo na Instrumentalina.” (JORGE, 2016, p. 22) Como o veículo simboliza a evolução em marcha, em que o condutor segue por seus próprios meios, contando apenas consigo mesmo e assumindo sua independência, as crianças admiram seu tio por essas qualidades tão evidentes e contrárias ao estabelecido naquela casa: suas mães angustiadas pela ausência dos maridos, “a escrever cartas cada vez com mais palavras” (JORGE, 2016, p. 21), enquanto a presença imóvel do avô conferia “uma sombra de prisão” (JORGE, 2016, p. 21). O tio Fernando assume a sua personalidade, não se deixando subordinar aos desejos do pai e disposto a ir aonde lhe aprouver. A bicicleta corresponde a esta necessidade de autonomia, que busca o seu próprio caminho diante das exigências do pai, à parte daquilo que o patriarca planejou para seu futuro.

A admiração da sobrinha pelo seu tio – a alegria por dormir em um quarto contíguo ao seu, em que era possível ouvir os seus ruídos; a euforia em ter sido escolhida, dentre os sobrinhos, para acordá-lo um determinado dia, o que lhe permitiu admirá-lo dormindo, com as costas expostas, fora do cobertor; e a raiva que expressou ao saber que o avô tentara arranjar-lhe uma noiva – todas estas ocasiões nos dão a possibilidade de uma interpretação freudiana das pulsões eróticas infantis, da manifestação de uma personalidade em formação, com seus jogos simbólicos de imitação da vida adulta:

Certa vez, entregou-me o seu relógio e pediu-me que o acordasse a determinada hora. Pude então ver que dormia de bruços, e as suas costas nuas saídas do cobertor, musculadas como um escudo, resplandeciam na penumbra do quarto repleto de instrumentos. Era uma honra semelhante a possuir uma coroa de princesa, poder debruçar-se uma sobrinha sobre a orelha de seu tio e acordá-lo, chamando-o de tão perto – Acorde, tio! Querido tio! (JORGE, 2016, p. 29)

Um dia – e deste dia vem a mais forte lembrança de nossa narradora – o tio leva sua sobrinha para um passeio em um campo de margaridas, sentada na Instrumentalina. É permitido à pequena garotinha compartilhar daquele transporte de delícias. Mas antes, a menina havia desejado – assim como a filha de Walter desejou o secreto encontro de 1963 com seu pai – não obstante a disputa pela atenção do tio com as demais crianças, este contato mais próximo com a bicicleta e com seu tio: “no interior da esperança, eu ia inventando uma outra forma de me aproximar da Instrumentalina.” (JORGE, 2016, p. 24) Oferecendo pequenas ajudas ao tio, como pegar ferramentas ou preparar um lava-pés, procurava ser “prestável”

(JORGE, 2016, p. 25): desejava ser notada pelo tio. Zucolo (2016, p. 141) citando Freud diz que “as descobertas da psicanálise demonstram que as mais precoces excitações sexuais dos seres humanos muito novos são invariavelmente de caráter incestuoso.” Dentre todos os sobrinhos, ela foi a escolhida para o passeio no campo de margaridas: “foi duma forma inesperada, quase sem sentido. [...] escolheu um de entre os seus sobrinhos, e entre eles, para surpresa de todos, o escolhido era eu.” (JORGE, 2016, p. 25).

Sentada em uma pequena almofada amarrada à grelha da bicicleta vemos que, sendo a bicicleta a extensão do corpo do tio, é permitido à sobrinha um contato íntimo com o próprio tio. Paul Ricoeur (2000, p. 70) define que “na psicanálise, a atividade simbólica é fenômeno limítrofe ligado à fronteira entre o desejo e a cultura.” A sobrinha tem adoração pelo seu tio Fernando, e esta admiração pelo outro faz parte do crescimento inerente a todo ser humano. Entre desejo – *bios* – e cultura – *logos* – são operadas diversas manifestações humanas, seja em qualquer idade. Assim, poder fazer parte do seu mundo é algo imensamente satisfatório para a menina. De alguma forma, o tio correspondeu ao seu desejo, pois ela se sente “cheia de soberba por me sentir rainha.” (JORGE, 2016, p. 27) Estar com seu tio Fernando propiciou vivenciar uma experiência fora da casa-prisão em que ele lhe ofereceu um momento de suspensão da realidade, repleto de inspiração e um protagonismo diante dos demais primos nunca antes vivido. A menina vivencia um momento de absoluta valorização de seu ser como sujeito. De fato, o tio deixa em sua sobrinha alguma marca e, de alguma forma, uma herança.

Para além das pulsões sexuais que a sobrinha exterioriza, naturalmente parte do seu processo de crescimento e amadurecimento, a cena do campo de margaridas estabelece o ponto alto de onirismo no conto. Vejamos a passagem:

Era difícil acreditar no que meus olhos viam. A rua começava a afastar-se, e o porta o onde **os primos permaneciam imóveis** ia ficando definitivamente para trás. Os campos planos passavam dum lado e de outro, devagar, desprendendo-se cada vez mais das redondezas da casa da campina, e seu verde serôdio, perto do queimado, perdia-se de vista. Com as mãos agarradas à cintura dele, tombando para a direita e para a esquerda como sobre um cavalinho que voasse, **corríamos e corríamos** sem parar. Correndo, sentia **as pernas do meu tio girarem**, e a sua camisa encher-se de ar, à medida que corríamos. **E a terra mover-se e a passar.** [...] O cômodo que se elevava depois da depressão não era só verde, não. A seguir umas ervas densas, a cor da relva dava lugar ao branco, e o branco ao amarelo, pois encontrávamo-nos num extenso campo de **surpreendentes** margaridas. (JORGE, 2016, p. 46, grifo nosso)

Gaston Bachelard (2008, p. 42) refere que todo onirismo traz ao leitor um grande repouso de leitura, pedindo-lhe para “participar do repouso que todo onirismo profundo proporciona.” A cena da narradora se dirigindo ao campo de girassóis com seu tio Fernando se traduz neste momento dentro da narrativa. Finalmente a pequena menina irá andar na tão sonhada bicicleta do tio, e pela primeira vez irá deslumbrar as cores e luzes do mundo fora da casa de seu avô onde tudo é estático, onde um “destino inevitável” (JORGE, 2016, p. 27) a espera. O campo das margaridas, onde tudo é claro e iluminado, se opõe à “sombra das parreiras” (JORGE, 2016, p. 25) da casa. Estar em movimento é participar da beleza do mundo. Este momento de onirismo, traduzido por um trecho de profunda estética poética, constrói uma forte imagem na qual o leitor mergulha junto, participando dela, estando com a menina nesta garupa. E é por causa destas imagens poéticas tão presentes em *A Instrumentalina* que a força onírica do conto é a mais presente do que qualquer outra.

A presença do tio e de seus instrumentos – a câmera fotográfica, a máquina de escrever e a bicicleta – preenchem o dia-a-dia das crianças – e da narradora – com as atividades ao seu redor e de sua *Instrumentalina*. A sua presença – diferentemente de Walter, que está ausente em toda a narrativa (exceto nas duas visitas que faz a Valmares, em 1951 e em 1963) mas se faz presente pois “os Dias comungavam dele” (JORGE, 2003, p. 52) – alimentava de alegria os dias das crianças, enquanto sua falta de interesse pelos afazeres da casa preocupavam o pai pois, “descomandada, a casa ruía como um baralho que se **dispersasse**” (JORGE, 2016, p. 34, grifo nosso). Interessante notar que até mesmo a casa e a terra, que é a empresa familiar, responde à emigração dos filhos do patriarca e à destituição de seu poderio, pois ela se dispersa ao vento, perdendo a sua rígida solidez e desfazendo todo o paradigma de sociedade patriarcal e rural. Também a casa de Francisco Dias passa por esse mesmo processo de arruinação:

Seria que a sua casa, a sua empresa, a sua representação de império poupado e produtivo se tinham reduzido àquela decadência? [...] Francisco Dias percebia que acabava de reproduzir, pela primeira vez, e sem que ninguém lho tivesse pedido, a crua realidade da sua própria vida. (JORGE, 2003, p. 97)

Após a narradora ter negado ajuda ao avô para sumir com a bicicleta e a negativa do tio Fernando em aceitar o casamento arranjado, que é a última tentativa do avô de prendê-lo à terra, pois “aquelas pessoas tinham vindo substituir o plano do desaparecimento da Instrumentalina” (JORGE, 2016, p. 32), o avô, subornando as mulheres da casa – suas noras – some com a bicicleta, fazendo-as jogarem-na no fundo da nora, nome dado na região do Algarve a um poço de onde se extrai água por meio de engenho. Ironicamente, a expressão “à nora” também significa “em dificuldades, desorientado”. Interessante notar a característica polissêmica da expressão, aqui explorada pela autora. Eis a cena:

A princípio, o tio não tinha acreditado, mas depois eu insisti e todos nos dirigimos para a nora, sob o olhar indiferente do nosso avô. Não me enganara. O tio munira-se de um espelho, e rodando-o entre a mão e a incidência do sol, pôde descobrir de fato, no fundo da água verde, há muito estagnada, o brilho dos raios da Instrumentalina. [...] Partida, convertida num monte de sucata, a triste parecia um ser humano de pescoço torcido sobre as ervas. (JORGE, 2016, p. 36)

Sobre este episódio, a narradora declara:

Não era verdade que o avô me tinha dito que o desaparecimento da bicicleta poderia prendê-lo a casa? E como? Na minha ideia, a Instrumentalina em vez de o afastar ligava-o a nós como nenhum outro objeto. O raciocínio do avô parecia-me não ter lógica e, no fundo da minha agitação, tudo se resumiria a uma vingança de pessoa ressentida. Pelo contrário, era preciso prendê-lo à estrada, devolvendo-lhe a Instrumentalina. (JORGE, 2016, p. 36)

Da mesma forma que a bicicleta prendia Fernando à casa do pai, pois ela servia de subterfúgio da prisão em que a vida naquele espaço consistia, e a sua destruição rompeu o frágil elo que ainda conseguia manter o filho atado à sua terra, em *A Manta do Soldado* a destruição da charrete também consistirá na ação em que a filha de Walter reconhece que o pai irá embora para nunca mais retornar a Valmares:

Walter está vestido, está arranjado. [...] Puxa a charrete para fora do armazém dos trastes, com ímpeto de rudeza e desfaz a charrete à machadada. Na madrugada, ouve-se o machado partir a charrete, ouve-se arrastá-la aos bocados, empurrar o seu leito pelo declive abaixo, a capota que dependura e faz cair com estrondo. Rodas, varais, taipais, cangalho, postos num monte. [...] De súbito, no meio do frio extemporâneo da madrugada de Março, ergue-se o fogo que ilumina a frontaria e o pátio.

Walter despede-se, consome as suas marcas, não voltará mais a esta casa. (JORGE, 2003, p. 131)

Podemos, mais uma vez, traçar um paralelo entre Fernando e Walter. Para os dois caçulas, o veículo de transporte era a válvula de escape que permitia uma fuga temporária do ambiente sufocante da casa do pai e de alguma forma ajudava a suportar o convívio nela. Da mesma forma, a sua destruição marca simbolicamente as suas partidas definitivas. Nem Fernando nem Walter retornarão mais à casa do pai. Por esse motivo, sabemos que o destino do tio Fernando está traçado: mesmo depois de recuperar a bicicleta do fundo das águas, ele partirá da casa do pai, para rodar o mundo, assim como o trota-mundos Walter Dias:

Era de fato madrugada. O comboio apareceu com seu olho grande, fazendo estremecer a linha e a estação. O tio levava uma pequena mala e deu um abraço demorado ao seu amigo. Depois elevou-me nos seus braços de rapaz e apertou-me de encontro ao peito, durante um instante. Passou a mão pelos meus pés descalços. “Volto logo, miúda. Vou e volto. Logo, logo.”

Mas seria mentira, absoluta mentira o que o meu tio dizia. (JORGE, 2016, p. 39)

Nesta passagem vemos a emocionante despedida de tio e sobrinha. Mas há também a máxima aproximação entre Fernando e Walter: assim como a filha de Walter, a sobrinha de Fernando testemunhará a sua partida, para nunca mais revê-lo no ambiente do lar. Do mesmo modo que Walter, o possível paradeiro de Fernando será motivo para especulações e fofocas, sem saber de fato se são verídicas ou não. O que fica marcado é a personalidade do “trota-mundos”, do cavaleiro andante, sem rumo e sem parada certa: a ideia latente de mobilidade e de deslocação caracteriza-se como aspecto ontológico nas duas obras:

O antigo dono da Instrumentalina tinha subido os três degraus do comboio, havia entrado, e depois, acenando, acenando sempre, desaparecera no perfil da carruagem. Assim desaparecera. Durante anos, vários anos, havia quem dissesse que o tinha visto em Caracas, Buenos Aires, Sydney, o fim do Mundo. Outros falavam que se tinha casado perto de Nova Iorque e conduzia carros do tamanho de traneiras. Havia quem dissesse que vivia bem e quem espalhasse que vivia mal. Um outro jurava ter confraternizado com ele num restaurante giratório, o mais alto duma cidade, face a um lago imenso. O nosso tio fora-se transformando numa figura dispersa pela Terra como um espírito. E como um espírito que se não vê nem age, mesmo que exista, morre tal qual um deus que se não mostra. (JORGE, 2016, p. 40)

Ainda o ouço sair. Arrancará antes de o Sol romper, não voltará mais. Não voltará mais nada de Walter Dias a esta casa a não ser os boatos sobre si, sobre a lenda da sua chegada e da sua partida, tudo tão próximo e, no entanto, relatado com a imprecisão dum tempo medieval. Dele, dele mesmo, só voltará a notícia da distância, a notícia dos seus desenhos diferentes, conforme os locais por onde irá passando, e depois voltará esta manta, a confirmar o silêncio. (JORGE, 2003, p. 131)

Fernando e Walter, detentores da Instrumentalina e da manta de caserna, respectivamente, objetos que contribuem na constituição destes personagens, estabelecem-se como símbolos nestas obras. Eles apoiam e reafirmam as características de Fernando e Walter. Tais objetos para suas sobrinhas constituem uma herança deixada por seus tios, seja uma herança da memória, um ensinamento ou uma lição pelo exemplo, como é o caso da Instrumentalina, ou presente na materialidade, mas não encerrada nela, da manta recebida pelo correio: “*Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*” (JORGE, 2016, p. 16, grifo da autora). Para onde a bicicleta levou a memória da narradora em *A Instrumentalina*? Sabemos que o encontro inesperado com o tio no Canadá foi o elemento desencadeador de suas memórias; para a filha de Walter, este encontro ocorreu com a chegada da manta que, da mesma maneira que a Instrumentalina, é a extensão do corpo de Walter.

Diante da partida do tio Fernando, o que fica é o seu legado: a herança do movimento. O símbolo da bicicleta se constrói sob este signo, assim como a narrativa que se apoia sobre o “rodar do Mundo”. (JORGE, 2016, p. 15) Está ressaltada a questão do movimento, do estar fora e no mundo, acompanhando os movimentos da Terra. De alguma forma Fernando deixou esta herança, que não é material, mas que se concretizou já que a sobrinha, a exemplo do tio, se encontra em movimento, fora de Portugal: “Mas o nosso tio era diferente, pois podia fugir de tudo e de todos, correndo pelas estradas, e por vezes, levando-nos consigo. **Por isso éramos livres.**” (JORGE, 2016, p. 21, grifo nosso) Da mesma forma, a filha de Walter herdou o desejo de movimento e de mudança. Seu tio Custódio, seu pai de criação, compreendia a dimensão deste legado: “Ele levava-a, calado. Só ele sabia como a sobrinha tinha herdado a charrete de Walter.” (JORGE, 2003, p. 82)

Passados trinta anos, o derradeiro encontro entre o tio e a sobrinha trazem materialidade a este tempo de sonho. “Escondida no saco das reservas proibidas” (JORGE, 2016, p. 13) estavam guardadas as suas memórias daquela infância, daquele tempo passado em Portugal na casa do avô, perdidas, junto com a

Instrumentalina. E porque o conto transmite esta aura de sonho e encantamento, se as lembranças da narradora estavam trancafiadas e esquecidas em algum lugar da sua memória, e se “ela levava para uma região difícil de explicar” (JORGE, 2016, p. 14)? A própria narradora nos explica: “acaso o dono da Instrumentalina não teria sido um sonho destinado apenas a fazer crescer pessoas indefesas?” (JORGE, 2016, p. 41). Toda a memória que a narradora tem deste tempo da sua infância é “manso e calmo” (JORGE, 2016, p. 15) e desta construção memorialística o seu tio tem papel primordial em que a própria narradora o reconhece como aquele que teve grande participação na sua formação e no seu amadurecimento.

O tempo passado com o tio na casa do avô foi um tempo de inocência, de uma infância ainda protegida dos problemas que existem no mundo e em Portugal. Diferentemente de um Portugal fechado, sofrido e marcado pelas mazelas do regime ditatorial de Salazar, a narradora associa o seu país a um lugar solar, claro e quente, traduzido em uma imagem: o campo de margaridas. Sua primeira grande desilusão – a brusca partida do tio, para nunca mais voltar – foi a dura experiência amorosa de separação que a inaugurou num mundo de desilusões, de perdas e do sentimento de falibilidade.

Assim como abrimos a análise deste conto com esta passagem do texto, “Foi por altura duma deslocação que por acaso se havia transformado em viagem” (JORGE, 2016, p. 13), trazemos-a aqui mais uma vez pois, após a observação de diversas questões do texto, podemos dizer que o conto tem um movimento cíclico, em que o fim retorna ao começo:

“Cresceste, miúda, cresceste. Mas a tua cara ainda é a mesma...”
Conseguiu por fim o tio dizer, duma só vez. (p. 41)

A temporalidade do conto retorna ao presente, ou seja, toda a história do tio Fernando, a sua despedida da casa do avô para nunca mais encontrá-lo gira mais uma vez e retorna para os dias atuais, para o inesperado encontro no Canadá. Suas memórias em movimento giram e se atualizam no presente momento, neste encontro. Considerando que esta análise revela o conto sobre a temática do movimento, junto com o “rodar do Mundo” (JORGE, 2016, p. 15) dos personagens, e da mesma forma que a construção espaço-temporal é cíclica, a viagem que leva à viagem também produz a ideia de movimento. A primeira viagem é o deslocamento

por si só: a narradora está no Canadá, longe de Portugal. Ela também, ao contrário de sua mãe e tias, também empreendeu, não se sabe de maneira migratória ou por outra causa menos definitiva, a sua viagem para fora de Portugal, como fizeram o seu pai e tios, em especial Fernando. A rememoração de sua história mostra a herança que a narradora escolheu: diante do estatismo do avô e a mobilidade do tio, a narradora aderiu à herança oferecida pelo tio Fernando.

Assim como em *A Instrumentalina*, no romance *A Manta do Soldado* a narradora não deixará de empreender uma viagem memorialística, destacando-se nas duas histórias o poder da mobilidade. Afinal, rememorar e refazer a trajetória do pai refletida em sua própria história admite um percurso interno, que empreende a saída do lugar de conforto e a tomada de posicionamentos. Além dos movimentos internos operados pela memória e pela psique, a filha de Walter também se locomove como o pai, quando tem o seu próprio carro e mesmo chegando a empreender uma viagem à América, assim como a sobrinha de *A Instrumentalina* que também fará uma viagem ao exterior, manifestando a herança do movimento.

Finalmente, neste conto temos estampado em suas linhas o mesmo Portugal sustentado pela estrutura patriarcal observada em *A Manta do Soldado*, pela mesma submissão e estagnação social da mulher e pelo mesmo desejo de mudança encarnado pelas gerações mais novas transfigurado na emigração portuguesa, e de maneira mais marcante na figura do filho caçula: Walter de *A Manta do Soldado* e o tio Fernando de *A Instrumentalina*, personagens únicos, marcantes, que se fazem presentes na ausência – Walter Dias – e ausentes na presença – tio Fernando.

A MANTA DO SOLDADO: a herança da formação

Em *A Manta do Soldado*, o sétimo romance de Lídia Jorge e que em Portugal recebeu o nome de *O Vale da Paixão*, nos encontramos com a narradora-protagonista, sobrinha-filha de Walter, cujo nome próprio nunca saberemos qual é. Ela mora na enorme casa do patriarca da família, o avô Francisco Dias, cuja lida com a terra representa uma tradição de sustento, submissão e unidade em torno do pai, e que se torna cada vez mais espectral com a emigração dos filhos, um a um, para a América. Nesta casa, na companhia do avô, restam apenas Custódio, o mais velho dos filhos de Francisco, Maria Ema, sua mãe, a narradora e seus meios-irmãos. Nascida em 1948, fruto de um relacionamento casual entre Walter, o caçula, e a jovem Maria Ema, a protagonista será criada como filha de Custódio, coxo desde a infância, subserviente ao pai e à família, assumindo a responsabilidade da paternidade e do matrimônio no lugar de Walter, ao casar-se com Maria Ema. Walter se recusa a assumir o matrimônio e a filha, sendo o primeiro dos Dias a partir de São Sebastião dos Valmares, cidade fictícia ao sul de Portugal, acompanhando o exército português para Goa. Um a um, todos os demais filhos da família Dias partem, em movimentos migratórios para o continente americano, deixando o pai e a casa de Valmares sob os cuidados do submisso Custódio:

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. (JORGE, 2003, p. 7)

A filha de Walter utilizará do discurso em primeira e terceira pessoas para fazer o seu relato, mas sabemos que ela é a única narradora da história: é a sua voz que ouvimos todo o tempo. Esta é uma característica que a aproxima de Eva Lopo no tocante à apropriação da própria voz e da necessidade de afastamento para entender suas próprias questões. Este afastamento também pode ser visto como um processo, em que há momentos que o sujeito apresenta dificuldade em se apropriar desta condição, por isso fala de si mesmo como se fosse outra pessoa. A partir da obra de Émile Benveniste (1995), vê-se que o sujeito que fala ocupa posição privilegiada e a linguagem torna-se o lugar de constituição da sua subjetividade. Para ele, a subjetividade é a capacidade do locutor se colocar como sujeito do seu

próprio discurso. Por sua vez, Gérard Genette (1972) compreende a narrativa como ato enunciativo, do qual se depreende a pergunta: quem fala? O portador da fala é o narrador, é a fonte do discurso. Porém, Genette distingue aquele que fala daquele que vê, abrindo a perspectiva para o discurso atravessado por outras perspectivas. Desta forma, constatamos que a questão da alteridade também está presente nesta obra: a narradora por vezes fala de si como se falasse de outra pessoa, como se o ponto de vista fosse do outro, de fora.

A própria autora de *A Manta do Soldado* (JORGE⁹, 1992 apud Soares, 2002, p. 5) fala do seu ato de narrar:

“[...] quero que seja um livro-síntese de várias experiências, porque eu tenho feito um percurso de busca de sentido para 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 expressão.”

Vemos nas palavras de Lília Jorge a sua preocupação com o enunciado narrativo, na forma de contar suas histórias e como, através deste expediente narrativo, ela atinge o máximo de efeito para o seu propósito, conforme ressalta Mauro Dunder (2013, p. 164) a respeito de *A Manta do Soldado*:

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 Lília 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 autora.

Nícia Zucolo (2016) afirma que, em *A Manta do Soldado*, a protagonista está em busca da construção de uma identidade a partir do trabalho do resgate da memória individual, na reconstituição de eventos históricos traumáticos, tendo como

⁹ JORGE, Lília. “A ficção é o mais sério de tudo”. Entrevista a Luís Almeida Martins, Linda-a-Velha, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 29 de setembro de 1992.

pano de fundo Portugal e seus problemas sociais, que se revelam entrelaçados ao seu destino individual, determinado por mais de quarenta anos de ditadura. A forma como a narrativa se serve da história recente de Portugal nas obras de Lídia Jorge nos faz recorrer, novamente, ao conceito de metaficção historiográfica, definido por Linda Hutcheon (1991, p. 184) como “deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios tem em comum é sua constituição no discurso e como discurso.”

Esta característica, juntamente à questão espaço-temporal – e devido a ela, pois tempo e espaço estão na base do processo histórico – é o ponto em que, nesta análise, *A Instrumentalina* e *A Manta do Soldado* estão mais próximas. A partir deste olhar, aproximamos as duas obras em suas semelhanças. A descrição da região sul de Portugal e seu atraso econômico confrontado pela emigração que bate à porta quase como um fantasma para aqueles que ficam, pois este é o ponto de vista mostrado sobre a emigração, são o arcabouço ou, como disse Dunder, são os instrumentos utilizados na construção das narrativas que tecem testemunho sobre o tempo histórico em questão. Faz todo o sentido quando nos deparamos com a declaração de Lídia Jorge e em como ela pensa a sua obra como uma linha contínua, ao nos depararmos com uma obra que é vista como um projeto.

A construção narrativa deste romance envolve um arquitetado movimento espiralar, do qual partimos munidos de poucos dados sobre esta história, que começa do fim: a chegada da manta de soldado é o ponto de partida, objeto emblemático que despertará a busca da filha pela sua história, pelo seu passado:

O objeto que enviou pelo correio a partir de Corrientes de Arena foi tudo o que quis que fosse, acrescido da obra do acaso. Não tem de se repetir nem de ficar parado. Walter Dias vem reiterar as palavras escritas por seu próprio punho, com sua inconfundível letra inclinada para adiante – *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado.* (JORGE, 2003, p. 16, grifo da autora)

A espiral sugere um movimento de ressignificação, em que a repetição do conteúdo acrescido de algo novo a cada ciclo permite aumentar a sua compreensão, tática comum às crianças que querem se apropriar de algo novo, composto de maior complexidade e que não é possível se apropriar de uma única vez. A narrativa em espiral indica o próprio amadurecimento da narradora, que revive a mesma cena para apreendê-la por completo, a cada volta do movimento espiralar. Ao fim, ela

consegue sair deste movimento, que é virtuoso, mas também vicioso, uma vez que se pode ficar preso a ele por muito tempo, enquanto não consegue significá-lo por completo: como uma criança que assiste ao mesmo filme repetidas vezes, sem se cansar. A própria autora se utiliza desta metáfora no seu processo de significação:

O filme de Walter Dias. Ela queria ter dito que tinha quinze anos, mas que estava habituada a pôr o filme de Walter a rodar, sempre que desejava, estivesse onde estivesse, e que ele sempre lhe aparecia, tal qual como era agora, e tal qual como fora antes, e esse filme era uma herança imaterial, invisível para os demais, mas concreto para si, um filme onde ninguém entrava nem saía que não fosse por vontade dela. Um filme feito sobre a aparição de Walter. (JORGE, 2003, p. 23)

Sobre esta questão, Maria Graciete Besse (2009, p. 106) observa que

À medida que o percurso se desenrola, é fácil constatar que se vai revelando uma estrutura em espiral que sublinha o poder da transformação e o caráter dinâmico da evolução. Motivo simples e aberto, a espiral concentra-se ou desenvolve-se em função de um movimento centrífugo ou centrípeto, isto é, em função da posição da narradora, ora virada para si mesma, numa postura narcísica, ora virada para os outros.

Ao fim, este processo dá-se por encerrado: a filha de Walter conclui o seu percurso, e chega o momento de dizer adeus a esta história. Este momento culmina com o enterro da manta de seu pai, que encerra o movimento da hélice que gira em torno de Walter:

Com aqueles gestos antigos, ela abre um buraco na terra – “Ai!” Grita a cada cavadela como se lhe nascesse um filho. Coloca lá dentro a manta dobrada, contente consigo mesma e com Walter. Quem é pai de quem? Quem é nossa mãe? Acaso, nesta hora, Walter Dias não passará a ser seu filho? Ela ouve o rodado dos seus inumeráveis carros, alguns deles em forma de navios, e sente alegria pela sua velocidade, tem medo de que se despiste, salte bermas e se mate, como se sente exatamente por um filho. É de novo madrugada. Estamos de novo juntos, nessa alegria da corrida. (JORGE, 2003, p. 239)

O eixo da hélice se transmuta e passa a ser, a partir de agora, a filha de Walter. Ela supera-o, trocando de papéis e passando, ela mesma, a ser a mãe, com o “rodado” da história a girar em torno dela. Assim, este romance poderia ser visto como um romance de formação, a respeito do crescimento e do trabalho psicanalítico que a filha opera nele. E, ainda que o eixo de rotação tenha mudado, o movimento não cessou: ele é colocado assim como o “rodar do Mundo” de A

Instrumentalina, como algo inexorável. Através do movimento, estão ligadas em relação dialética a posição de Walter e de sua filha-sobrinha, que se alternam, como uma corrida de revezamento, da mesma forma que a sobrinha de Fernando, o tio e sua *Instrumentalina* estão ligados pelo dinamismo.

Num relato memorialístico, o que se evoca nem sempre corresponde à verdade dos fatos, mas sim na forma como foram vividos e interpretados pelo seu narrador, pois “o retrato memorialista quer estabelecer uma ordem causal, mesmo que forjada, não para recompor a ‘verdade’ dos fatos idos, mas para compor ‘uma’ verdade que seja interessante ao projeto” (FRANZ, 2006, p 26). Henri Bergson (1999, p. 196) em *Matéria e Memória* guia os estudos a respeito da memória e assume que

é no passado que nós nos situamos imediatamente. Partimos de um estado virtual que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferente até o término no qual este se materializa em uma percepção atual.

A filha de Walter está envolvida em seu processo de redescoberta e recomposição em que a imprecisão faz parte do processo do lembrar. O passado, assim, se atualiza através da memória, que por sua vez atua sobre patamares de escolhas do inconsciente. Mais uma vez, recorremos à afirmação de Candau (2011, p. 69): “a memória opera escolhas afetivas”. Em algum momento deste percurso, a filha de Walter consegue aniquilar o pai para ser só, sozinha e somente ela, finalmente completa, nesta dupla interpretação como nas palavras de Gaston Bachelard (2008, p. 46): “o eremita está só diante de Deus”.

Marcelo Franz (2006, p. 54) continua, ao afirmar que

a adoção da temática memorialista, expressa na vivência de personagens em completa relação com suas histórias de vida faz com que a ação narrada se mostre também desconstruída, informada por um discurso intranquilo e introspectivo.

Concordamos com Franz que a narrativa memorialista expressa os sabores da memória, que nem sempre são concatenados, resultando num relato solto, percebido por vezes como desconexo. Assim como o relato de Eva Lopo, a narração da filha de Walter segue este movimento irregular, em que a sua completude

somente será atingida ao final. Por sua vez, a memória pode ter dois lados, de acordo com Shirley de Souza Gomes Carreira (2009, p. 63):

Ao debruçar-se sobre o passado, o homem deve estar consciente de que a memória pode significar tanto controle quanto emancipação; que pode representar tanto liberdade como dominação. E, principalmente, que esse encontro pode gerar tanto anamnese quanto amnésia.

Se a memória pode instigar dois percursos que se mostram opostos, a memória da filha de Walter transformada em relato resultou em emancipação e liberdade. Para isso, percorreu caminhos dolorosos de anamnese para se chegar à amnésia, ao desprendimento da sombra de seu pai. Juliana de Campos Florentino (2010) reforça esta ideia ao afirmar que este desligamento faz o indivíduo nascer como sujeito, uma vez que se abre como possibilidade de migrar do campo de discurso alheio para a constituição de uma existência própria e concreta, realizada através de sua própria ressignificação.

Juliana de Campos Florentino (2010) ainda lembra que as memórias da filha de Walter são construídas a partir do discurso dos outros, uma vez que ela recolhe histórias sobre seu pai dos empregados da casa, de seus tios e tias e até mesmo de Francisco Dias, seu avô:

E que a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a imaginavam e relatavam o que imaginavam. Walter também existia nos outros e cada um tinha um pedaço dele, um pedaço de que falavam com gosto, como se Walter inteiro lhes pertencesse. Os Dias comungavam dele, alimentavam-se da sua vida como quem toma uma sobremesa doce, fria. (JORGE, 2003, p.52)

O discurso da filha de Walter é baseado nas histórias que lhe contavam os empregados da casa e aquelas que escutava de seu avô Francisco e de Alexandrina, a empregada da casa. Sempre de costas como se fosse invisível, ou como se estivesse ausente, ela era o oposto de seu pai: ausente na presença. O seu percurso irá tirá-la do lugar de sombra para ocupar o protagonismo, através do labor das histórias que recolhia: “Mas ela não sabia o que eles tinham dito, porque sempre havia transformado o que escutava.” (JORGE, 2003, p. 17)

Evocando Lacan, asseveramos que:

Na verdade o Eu é um Outro; as opiniões e desejos de outras pessoas fluem para dentro de nós através de seus discursos, o que faz com que nosso inconsciente esteja cheio da fala de outras pessoas, de seus objetivos, aspirações e fantasias, na medida em que esses são expressos por palavras; existimos pelo discurso dos outros, surgimos em seus intervalos. (FINK, 1998, p. 24)

O espaço em que esta memória está assentada é em Valmares, localidade em que se encontra a casa dos Dias e que parece estar mergulhada em uma ausência completa de transformação, em um pedaço do mundo regido pelas antigas fórmulas patriarcais, em um Portugal arcaico e rural, representado pela região do Algarve, como já ressaltamos a partir das observações de Mauro Dunder (2013). Em um movimento de aproximação, partindo do espaço macro – Portugal – dirigimo-nos o olhar para o espaço micro – familiar – a casa do avô Francisco, espaço espectral na memória da narradora e que se faz presente até o momento enunciativo. Assim a narradora o descreve:

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 sério, avarento, unido e indivisível, do qual havia saído apenas um, havia saído Walter. Como num império onde os ouvidos do imperador estão em toda a parte e a sua energia se transmite pela atmosfera, a casa acordava com o acordar de Francisco Dias (JORGE, 2003, p.44)

Monica Figueiredo (2011, p. 184-5) em seu livro *As Moradas da Ficção* aponta claramente a relação da casa de Valmares com o regime ditatorial e patriarcal português presente no período entre as décadas de 30 e 70, como observamos no excerto abaixo:

Fortaleza onde se entrincheirava o poder de um pai, a casa é mesmo uma metonímia do espaço nacional e, como ele, também terá a sua geografia alterada pelo devir histórico que acompanhou o final do século XX. [...] Francisco Dias assentava seu autoritarismo no ideal da pequena casa portuguesa e, em nome de uma pretensa sociedade ordenadora, calava tudo aquilo que pudesse ameaçar um poder mantido pela imposição do silêncio. O papel de ditador da casa senhorial, da casa que não é rica mas que se funda na autoridade castradora de um senhor poderoso, é mais que uma ocasional referência à estrutura política do Estado português.

Não podemos deixar de ressaltar, mais uma vez, a aproximação entre Francisco Dias e o pai de Fernando de *A Instrumentalina*. Os dois avôs representam o continuísmo e a permanência do Estado, refletidos nos espaços que habitam.

“Empresas sólidas” operadas pela descendência, estes patriarcas veem o seu império ruir com a migração dos filhos, assim como o Estado Salazarista viu seus cidadãos fugirem rumo ao estrangeiro, como Victor Pereira (2014) já atestou, culminando com o fim do regime ditatorial em 1974. O império de Francisco Dias termina os seus dias assim:

Os Dias ausentes pagam para não ter nada, para não herdarem montes de pedregulhos, carrasqueiras, terras arenosas e calicentas onde ninguém quer construir nem plantar o que quer que seja. Entre o mar e a serra, o pai deles fez um império localizado num paralelo sem préstimo, sem se aperceber que iria ficar como o rei das pedras. (JORGE, 2003, p. 175)

Nesta casa vazia na qual Francisco Dias aguarda o retorno dos filhos, Jean Baudrillard (2008, pp. 21-22) destaca neste ambiente doméstico a importância da relação das pessoas com os objetos da casa, ao falar a respeito da conformação e do mobiliário das casas familiares e da relação das pessoas com estes objetos, reforçando as observações de Monica Figueiredo sobre a casa de Valmares. Como a casa é o retrato de uma família, podemos dizer que a casa simboliza o que a família é, acredita e como vive, exteriorizando as relações entre seus membros. A configuração e o estabelecimento de determinados costumes e rotinas de uma família, confinada no seu ambiente doméstico, dizem muito a respeito dela.

A configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época. [...] Há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço, ao seu confinamento. Unifuncionalidade, inamovibilidade, presença imponente e etiqueta hierárquica. Cada cômodo possui um emprego estrito que corresponde as diversas funções da célula familiar e ainda remete a uma concepção do indivíduo como de uma reunião equilibrada de faculdades distintas. Os móveis se contemplam, se oprimem, se enredam em uma unidade que é menos espacial que de ordem moral. Ordenam-se em torno de um eixo que assegura a cronologia regular das condutas: a presença sempre simbolizada da família para si mesmo. Neste espaço privado, cada móvel, cada cômodo por sua vez interioriza sua função reveste-lhe a dignidade simbólica: completando a casa inteira a integração das relações pessoais no grupo semifechado da família.

Tudo isto compõe o organismo cuja estrutura é a relação patriarcal de tradição e de autoridade e cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os seus membros. Este recinto é um espaço específico que tem em pouca conta um arranjo objetivo, pois os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão moral que tem que significar. Possuem eles tão pouca autonomia neste espaço quanto os diversos membros da família na sociedade. Seres e objetos estão aliás ligados, extraíndo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua

"presença". Aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência. A cesura entre o interior e o exterior, sua oposição formal sobre o signo social da propriedade e sob o signo psicológico da imanência da família faz deste espaço tradicional uma transcendência fechada. Antropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou as vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos. (BAUDRILLARD, 2008, pp. 21-22)

Ao ler este longo excerto de Baudrillard, várias questões são levantadas. Por ordem de aparecimento no trecho, a primeira questão que surge diz sobre a acumulação: “há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço”. (2008, p. 21) Imaginamos como a casa de Valmares ficou abarrotada de móveis e objetos com a saída dos filhos, pois saíram na calada da noite, deixando para trás tudo que tinham: “Sim, já nessa altura existiam quartos em Valmares onde apenas habitavam móveis, tão altos e tão escuros que pareciam ter vindo dum local exterior à Terra” (JORGE, 2003, p. 42). Este acúmulo deixa ainda mais evidente a ausência dos filhos, descrita numa paradoxal relação espacial em que o vazio ocupa todo o espaço e torna-se motivo para o desencorajamento da visita de Walter em 1963:

Voltava. Mas ele não compreendia porque voltava. E voltando, por que razão Walter não ia pernoitar numa pensão à beira-mar, e voltava para casa se em Valmares não havia espaço? A moradia de dezoito divisões estava atravancada de despojos, de vazios, de objetos que faltavam, cheia de ausências, de partidas. [...] Resumindo, numa casa atravancada por tantos que tinham saído, não havia lugar para Walter. (JORGE, 2003, p. 97)

Isto posto, concordamos com Baudrillard (2008, p. 21) ao reafirmar que “os móveis se contemplam, se oprimem, se enredam em uma unidade que é menos espacial que de ordem moral”. O físico se configura de outra forma e se relaciona de maneira diversa com os habitantes daquele espaço, denunciando seus afetos e medos. Consequentemente, vemos que a casa apresenta “inamovibilidade”, não consegue lidar com as mudanças. A espera incansável de Francisco para o restabelecimento de sua ordem reflete-se no espaço familiar, favorecendo a constituição desta casa parada no tempo, atravancada “entre o mar e a serra” (JORGE, 2003, p. 177), neste espaço que Lídia Jorge definiu como aquele “palco nu da terra e do mar a separar as pessoas” (JORGE, 2009, p. 37).

A casa de Francisco organiza-se em torno de um eixo: o eixo espacial desta casa “quadrangular” é o corredor, no qual todos passam e se cruzam e no qual cada passo apresenta sua personalidade: “ao longo do corredor por onde antigamente todos se cruzavam. Então era muito difícil distingui-los pelas passadas” (JORGE, 2003, p. 7). Nesta casa fechada para si e voltada para o corredor central, onde todos se cruzam, aponta-se para as relações hierárquicas familiares centradas na figura de Francisco. Por conseguinte, a questão da cesura entre o exterior e o interior doméstico centralizado no seu eixo espacial – o corredor – e na figura paterna de Francisco, é possível extrapolá-la e compará-la ao Portugal fechado em si e de costas à modernidade vivida em outros lugares, refletida na resistência à emigração dos filhos e dos cidadãos e que se traduz em um movimento de oposição à imobilidade que a casa antecipa. Diante destas reflexões, não podemos deixar de recorrer também à imagem da casa-prisão de *A Instrumentalina*, descrita pela sobrinha de Fernando e de ressaltar que, nas duas obras, a casa se oferece como importante elemento na construção do enredo sobre a emigração, configurando-se como elemento concreto de resistência às mudanças e de forte oposição aos movimentos migratórios, assim como o Estado Novo também o fez.

A casa do avô ainda se apresenta como o espaço onde a história da filha de Walter encontra abrigo, ainda que enclausurada sob estas paredes que a cercam. Segundo Marc Augé (1994), os lugares em que habitamos pretendem-se identitários, relacionais e históricos. Para ele, a residência corresponde para cada indivíduo a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. Ao conjugar esta identidade, única para cada um, com a relacionalidade, seja com o próprio espaço ou com o outro que coabita nele, define-se uma estabilidade mínima que favorece o reconhecimento histórico do lugar: construído por antepassados e marcados com seus signos, sejam eles reverenciados ou conjurados. Podemos pensar em todos aqueles objetos deixados por Walter – uniforme do exército, revólver – e que são, a princípio, estimados pela filha e depois, gradativamente, são abandonados por ela:

E ela teria enumerado peça a peça, a mochila, as botas, as polainas, a farda, o capote, o bivaque, o cantil, o lenço e o cinturão, o que fora suficiente para Walter ter ficado inteiro dentro do roupeiro. (JORGE, 2003, p. 36)

Por último, o fato de a filha de Walter habitar o quarto do sótão não é meramente casual; este quarto está fora do corpo da casa: não pertence ao volume de quartos e ambientes que possuem como circulação comum o corredor, artéria da casa. A narradora está fora da circulação principal, como um corpo estranho ou um apêndice, massa ignóbil. Por isso, habitar o sótão é um fato que reflete a condição da filha de Walter: não há um lugar previsto neste corpo para sua posição ambígua de filha-sobrinha, prima dos irmãos, neta duas vezes, pois “sempre tinha sabido da existência duma ambiguidade, uma duplicação, resultante duma entidade dupla, unida lá atrás, na pré-história das suas vidas” (JORGE, 2003, p. 18).

Por outro lado, estar à parte possibilita a realização do seu percurso memorialístico. Gaston Bachelard (2008, p. 34) diz que “a escada do sótão traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão”. Estar no sótão é estar só, à parte de todos. A sobrinha de Walter assim se encontra, pois habita nesta família um lugar indeterminado. A filha de Walter está só; e esta solidão lhe permite ressignificar o percurso de construção de identidade e autonomia na sua infância que lhe foi negada, construção simbólica que é baseada nas figuras da filiação. Tardamente, ela demandará esse processo e por isso busca incessantemente pela sua filiação, por Walter.

Da mesma forma que para a filha de Walter a casa é o espaço do apagamento pelo qual sofreu grande parte de sua trajetória, ela se configura como o palco no qual ela estabelece sua história e refaz a história de seu pai. Desta forma ambígua também é vista a casa de *A Instrumentalina* por sua narradora, configurando-se como a casa da infância, mas também como a casa do apresamento e da imobilidade.

Nesta sua busca pela ressignificação e motivada pela chegada, através dos correios, da manta que dá nome ao romance, a narradora rememora o encontro com seu pai, que retornara de suas viagens e passava uma temporada em Valmares no inverno de 1963, quando ele sobe ao quarto que a filha habita, no sótão, em uma noite chuvosa, para um encontro secreto, que ocorrera quando ela tinha 15 anos – anteriormente, ela havia visto o pai apenas uma vez, em 1951, cuja memória está fixada a partir de um retrato em que está no seu colo – e tenta compreender quais são as marcas deixadas por seu pai – a herança de Walter. E é este encontro inesperado – a chegada da manta – o *leitmotiv* para o início do seu relato:

Como na noite em que Walter Dias visitou a filha, **de novo** os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade duma sombra, prepara-se para subir a escada, [...] Ainda o tempo de reconstituir estes gestos não tinha decorrido (JORGE, 2003, p. 7, grifo nosso)

Sim, **naquela noite**, com o candeeiro levantado à altura dos cabelos dela, a chuva ia e vinha ensopando a terra quente e árida (JORGE, 2003, p. 10, grifo nosso)

Mas esta noite ele não precisa proteger nenhuma luz nem sustentar a respiração. Se o fizer será por repetição ou por memória duma clandestinidade que não mais se justifica. (JORGE, 2003, p. 11, grifo nosso)

A conjunção com que se inicia a frase estabelece uma comparação do momento atual – momento da enunciação – com a noite de 1963, comparação reforçada pela expressão de recorrência, seguida, no início do capítulo IV, da oposição entre *esta* e *naquela* noite. A chegada da manta é vista pela protagonista como um novo encontro com seu pai, à semelhança daquele ocorrido no passado. Como um catalisador, a sua chegada imediatamente remete ao encontro anterior, pois a materialidade da manta se transfigura em Walter, reforçando a sua presença mesmo na sua absoluta ausência, enchendo a casa com a sua figura. Esta comparação, entre esta e aquela noite, culmina com a descrição da chegada da manta do soldado:

Na verdade, como naquela noite, Walter sobe com os sapatos na mão, a gabardina clara por cima do fato escuro, mas não fecha a porta, não se calça, não pega em nenhuma luz, não se senta nem se levanta. Fica imóvel no limiar, como se intimidado, o que é injusto, pois vem pedir desculpa quando nem sequer teria que se justificar. Não precisa. O objeto que enviou pelo correio a partir de Corrientes de Arena foi tudo o que quis que fosse, acrescido da obra do acaso. Não tem de se repetir nem de ficar parado. Walter Dias vem reiterar as palavras escritas por seu próprio punho, com sua inconfundível letra inclinada para diante – *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*. E no canto superior direito do cartão de visita, um pequeno desenho de pássaro. (JORGE, 2003, p. 16, grifo da autora)

Aqui temos a medida da importância da manta do soldado para a construção da narrativa memorialística da filha de Walter. Alçado como objeto que é o próprio pai na casa de Valmares desde as primeiras páginas do romance, a manta do soldado estabelece-se prontamente como um símbolo. Helena C. Buescu define o valor dos objetos na narrativa como

as coisas que vibram em torno das personagens, a que elas recorrem para ir contra o esquecimento, de que a narradora se socorre como modo de atestar, concretizar e tornar mais pesado o acto de testemunhar de que se encontra investida. (BUESCU, 2009, p. 63)

Como todo símbolo que tem sua significação também fora do texto, a manta assim se configura; portanto, não apresenta sua totalidade dentro da articulação da linguagem, deixando alguns sinais de ilegibilidade. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008, pp. 588-589), o manto faz parte dos atributos reais dos deuses da Irlanda. Na tradição celta é um símbolo da metamorfose do homem. Além disso, o manto é considerado o símbolo daquele que o veste; portanto, entregar seu manto é dar-se a si mesmo. Com as definições recolhidas por Chevalier e Gheerbrant, enxergamos a potência reservada à manta de Walter na caracterização de sua personalidade. Walter representa, dentre todos os filhos de Francisco, aquele que aponta para a mudança e para o movimento, assim como Fernando de *A Instrumentalina*. Desta forma, concordamos com Maria Graciete Besse que define Walter como um “herói solar que polariza as energias de uma sociedade em plena mutação” (2009, p. 81). Walter é o contraponto, a oposição à estabilidade oferecida pela casa de Valmares na figura de seu pai, afeiçoando-se à própria imagem da metamorfose.

Para Jolande Jacobi (2016, p. 390) um casaco pode simbolizar, muitas vezes, a máscara exterior ou *persona*, que apresentamos ao mundo. Walter estava sempre acompanhado de sua manta; sugerem até que “a filha foi feita sobre a manta, a mesma que servia de assento na charrete, a mesma sobre a qual seu dono se estendia ao comprido do campo, para desenhar os pássaros” (JORGE, 2003, p. 160), contígua ao seu corpo e configurando-se como barreira de proteção, uma máscara. O manto do profeta Elias, continua Jolande Jacobi, trazia um sentido semelhante: quando subiu aos céus, deixou seu manto para seu sucessor, Eliseu. O manto representava, assim, o poder e a função do profeta, que deveriam ser assumidos por seu substituto. O manto de Elias deixado a Eliseu significa que o discípulo continua a tradição espiritual recebida de seu mestre, conferindo-lhe sua proteção e a passagem de seus dons. Em uma palavra: herança. É preciso passar a herança; é preciso encontrar-lhe destinatário. Ainda que a semântica prevalecente sobre a questão da herança seja do ponto de vista de quem a recebe ou tem o direito de recebe-la, é preciso ressaltar aquele de quem a dá e o seu desejo de se

transmitir um legado. Desta forma, ao olhar para o romance, sabemos que a manta foi um presente de Walter à sua filha e que nunca havia sido reclamada como herança por ela, pois

Aliás, mesmo que não tivesse existido a noite de sessenta e três, a filha de Walter sempre teria disposto do necessário para somar uma poderosa herança. A imagem que fizera da pessoa dele era a sua herança. (JORGE, 2003, p. 52)

Para Maria Graciete Besse (2009, p. 80) esta configura-se como uma “herança silenciosa, alimentada por objetos relacionados com a figura do pai, saturados de valor simbólico”. Depois de ter herdado toda a história acerca de Walter, seu enredo contado pelos outros, seus pertences do Exército, seu revólver Smith, seus desenhos, sua fotografia, sua partida em 1963, a filha finalmente liberta-se desta transmissão e encontra-se possuidora de uma sabedoria, a qual faz da filha de Walter uma “herdeira universal” (JORGE, 2003, p. 22):

Quanto à filha de Walter, ela apenas tinha sido herdeira duma narrativa de amor de que conhecia os prolegômenos, o auge e o fim, e o nó havia-se desatado, diante dos seus pés, sem que ninguém tivesse morrido. A sabedoria daí adquirida era um ter, um haver, um depósito, uma sólida segurança que ela detinha. Uma herança. Eu possuía entre mãos esta inestimável herança. (JORGE, 2003, p. 158)

Requerer cada pequeno gesto ou objeto como herança para depois abrir mão reflete-se nos momentos da narrativa a depender do ponto em que a ressignificação da filha de Walter se encontra: do “filme de Walter Dias” (JORGE, 2003, p. 23) em que o pai é exaltado e cada pequena lembrança contribui para o trabalho de elaboração que o legado opera em si para, mais tarde, ser dispensado por sua filha. A narradora, que se encontrava voltada para o pai, finalmente volta-se para si; como sintetizou Besse, “a narradora reabilita a figura paterna para em seguida a destruir e libertar-se.” (2009, p. 82) Os objetos deixados ou esquecidos por Walter em Valmares e que vão sendo recolhidos pela sua filha expressam sua necessidade de apreensão material, em um momento de heteronomia para seu próprio reconhecimento e crescimento como ser, e que mais tarde, pouco a pouco, vão sendo abandonados e deixados para trás, sinalizando a conquista de sua autonomia, o seu devir.

O valor do simbolismo resiste na composição da narrativa, de modo a expandir, para além das palavras, o alcance de seu conteúdo. Walter pertence ao terreno do simbólico, pois faz-se presente na ausência, marcada pela trajetória de seus objetos, achados aqui e ali, escondidos ou jogados pela casa. A sua ausência faz dele mesmo uma ideia simbólica, que diz além pela sua falta de materialidade, e é buscando esta materialidade que a filha-sobrinha fará o seu relato. Walter idealizado se torna um objeto de adoração que depois será despojado, assim como sua manta, enterrada no final do romance. A narrativa da filha de Walter pode ser entendida como um processo de luto, necessário para seguir adiante.

Por outro lado,

A individualidade absoluta é impensável: a hereditariedade, a herança, a filiação, a semelhança, a influência são categorias por meio das quais se pode apreender uma alteridade complementar e, mais ainda, constitutiva de toda individualidade.” (AUGÉ, 1994, p. 23)

Marc Augé sintetiza o percurso da filha de Walter na sua construção simbólica. Por mais que o enterro da manta simbolize a aniquilação de Walter, a individualidade e a autonomia de sua filha só foram conquistadas através deste mesmo percurso no qual o papel de seu pai foi fundamental. Tal reflexão se confirma sobre a própria reflexão da filha de Walter:

Falar de resultado, neste caso, seria o embelezamento duma ideia de vítima, e a filha de Walter era ela mesma, e a herança consistia na mistura do que herdava com a transformação da herança, feita por sua vontade. (JORGE, 2003, p. 159)

Por último, Jacques Derrida (1993, p. 94) acerca da herança nos diz sobre o trabalho que devemos despender sobre ela, uma vez que, voluntariamente ou não, somos herdeiros da nossa filiação: “L’héritage n’est jamais un donné, c’est toujours une tâche. Elle reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes de héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers.”¹⁰ O percurso da filha de Walter, por assim dizer, é desejado por ela da mesma forma que lhe é imposto: a herança está diante dela e

¹⁰ A herança nunca é um presente, ela é sempre uma tarefa. Ela permanece diante de nós, de modo tão inquestionável que, antes mesmo de a querer ou de a recusar, somos os herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros. (DERRIDA, 1993, p. 94, tradução nossa)

ela precisa, duplamente, elaborá-la para si e para dar conta daquilo que o pai lhe transmite.

Assim como a manta, a existência do revólver Smith materializa a presença de Walter na vida da protagonista, por vezes descrita com formas animais: “De súbito, alguma coisa da arma se movia, se separava do dorso da arma, havia orelhas na arma, cauda, boca na arma, a arma abria-se, fechava-se” (JORGE, 2003, p. 45). Assumimos que a arma adquire, neste contexto, a configuração de um objeto fálico, herdado do pai:

Por isso, na noite em que Walter Dias a visitou, as balas e o revólver estavam guardados, e ele quis retirar a arma que ela detinha, naquela noite da chuva, quis levar a arma consigo, mas ela percebia que, se lhe levasse aquele objeto, Walter poderia desaparecer por inteiro, quando desaparecesse. Ele ainda lhe disse – “Sê sensata! Tem juízo!” Mas não, ela não podia devolver-lhe a arma. Devolvê-la seria o mesmo que entregar a frágil anilha que lhe segurava o ser. Poderia devolver-lhe o álbum dos pássaros, a fotografia castanha, a imagem da mesa no regresso da Índia e o equipamento de soldado, mas não o revólver. Esse objeto fazia parte da sua herança mais cara, e por isso naquela altura não a podia entregar, nem a Walter. (JORGE, 2003, p. 49)

Neste trecho é possível vislumbrar a ideia da transferência do falo como constitutiva do processo de amadurecimento do ser expressa na teoria de Lacan. Podemos refletir como um processo de heteronímia, em que a filha se constitui sobre o alicerce do outro, por falta de alicerce próprio; o revólver é a marca deste Outro nela. Como sabemos, este processo é temporário e caminha para a autonomia, em que a filha dispensará a presença do pai, abstendo-se dela para seguir adiante por conta própria. Gayle Rubin afirma que

a menina se volta para o pai porque só ele pode ‘dar-lhe o falo’, e só por meio dele ela pode entrar no sistema de trocas simbólico no qual o falo circula. Mas o pai não lhe dá o falo da mesma forma que o dá ao menino. O falo é confirmado no menino, que então o tem para dar. A menina nunca tem o falo. Quando ‘reconhece a própria castração’, ela acede ao lugar de mulher numa rede de trocas fálica.

Em *A Manta do Soldado*, porém, admitimos que o pai, ao deixar a filha ficar com o revólver Smith, símbolo fálico do poder, dá-lhe o falo, garantindo-lhe o direito de “ter o falo”, em vez de somente sê-lo, numa construção do plano simbólico, como ressalta Judith Butler:

Ser o falo é ser o 'significante' do desejo do Outro e *apresentar-se* como esse significante. Em outras palavras, é ser o objeto, o Outro de um desejo masculino. Trata-se de um Outro que constitui não o limite da masculinidade numa alteridade feminina, mas o lugar de uma autoelaboração masculina. (2016, p. 85, grifo da autora)

Neste excerto Butler elabora sobre a diferença entre “ter o falo”, designado aos meninos e “ser o falo”, destinado às meninas, ou seja, cabe às meninas o papel de ser o objeto de desejo do outro, mas não em posição de alteridade, e sim como lugar de uma autoelaboração alheia. Por esse motivo, assumir que no momento em que Walter permite à filha ficar com o revólver, “voluntariamente oferecido” (JORGE, 2003, p. 137), ele lhe dá o direito de ter o falo e, da mesma forma que os meninos, submeter-se a um processo de autoelaboração, que passa pelo outro, e que se constitui como uma poderosa herança.

E assim ela o fará. Após uma abrupta e conturbada partida do pai de Valmares, a filha passa por um longo período de numerosos relacionamentos com diversos homens, para o desespero de sua mãe. Neste período, denominado pela protagonista como a “década do silêncio e da ironia”, o primeiro e mais marcante relacionamento foi com o Dr. Dalila, um homem mais velho, médico e alcoólatra. De extrema importância é salientar a passagem em que o Dr. Dalila, ao saber que a filha guardava embaixo do colchão o revólver que era do pai, exige que ela se desfça dele o quanto antes: “Se me amas, vais lá à tua casa buscar essa arma para te desfazeres dela. Entendes? Ou ela ou eu...” (JORGE, 2003, p. 161). No desfecho deste conflito com o Dr. Dalila, que via a incompatibilidade da coexistência de dois falos na relação e reivindica o seu lugar simbólico de possuidor do falo, a filha se desfaz da arma: ela lança ao mar o revólver Smith: “Isto é assim. Se uma mulher precisa de dormir sobre o revólver do pai, é porque não ama o marido. Isto é assim. Ou confias em mim, ou não confias...” (JORGE, 2003, p. 161). Ao se desfazer da arma, a filha de Walter indica que apreendeu a “herança” de Walter e que pode se desfazer destes objetos que já lhe foram tão caros em sua infância e adolescência.

Voltando ao tão importante encontro na noite chuvosa do inverno de 1963, sabemos pela filha de Walter que o pai, que retornara de suas viagens e passava uma temporada em Valmares, sobe ao quarto que a filha habita, em uma noite chuvosa, para um encontro secreto. Em uma clara “cena primitiva de coloração edipiana” (BESSE, 2009, p. 83), cena fundadora, Walter adentra o espaço de solidão

da filha, e por alguns instantes, preenche este lugar, cena que, posteriormente, ela irá refazer ininterruptamente, até esgotar-se o seu processo. Este único encontro a sós, em que claramente é assumida a relação de pai e filha, e não aquela socialmente exigida de tio e sobrinha, é tudo o que a filha de Walter tem para preencher uma lacuna de anos de ausência da figura paterna.

Revelado pouco a pouco durante a narrativa, num movimento espiralar que retorna ao mesmo ponto a cada volta e que se torna mais complexo a cada detalhe acrescentado, a cada lacuna preenchida, lembraremos aqui rapidamente dos seus acontecimentos. Walter chega em silêncio, com os sapatos na mão. Ela, a filha, fica muda diante da visita, mas não perplexa, pois havia desejado este encontro, desejo expresso pela autora através da humidade encontrada em vários objetos descritos naquela cena, o que nos alude aos fluídos sexuais, próprios do prazer:

E a filha de Walter Dias, embrulhada na colcha pegajosa, da humidade, pegajosa da combustão do petróleo e pegajosa ainda pela consciência da sua vontade, que tudo engendrara. (JORGE, 2003, p. 39)

O pai fecha a porta, calça os sapatos, acende uma lâmpada a petróleo e senta-se na beira da cama, onde a filha está, imóvel, sentada junto à cabeceira. Ele lhe diz muitas coisas: pede perdão pela sua ausência e planeja um futuro promissor para a filha no continente americano. Neste momento, ouvem-se os passos de Custódio próximo à escada, que dorme no quarto poente do térreo. Custódio chega até ao meio da escada, pergunta se há alguém lá em cima e, sem resposta, com seu passo coxo e vacilante, retorna ao seu quarto. Neste momento, o pai tira a menina da cama e leva-a até o espelho, e com os rostos colados, mostra-lhe como são parecidos, pai e filha, repetindo a mesma cena da fotografia tirada em 1951. Neste encontro seminal, a filha quer mostrar ao pai que “tratava-se da noite em que conseguia ao mesmo tempo nascer e despedir-se” (JORGE, 2003, p. 41). A filha intui que aquela será a única oportunidade que terá junto de seu pai ou nesta cena está contida toda a síntese do romance? Por fim, o encontro termina: “E ele deitou-a, e cobriu-a com a manta, e afagou-lhe o cabelo, pela primeira vez, pela única, pela última vez na vida” (JORGE, 2003, p. 41).

Esta é a memória da filha de Walter sobre o encontro que marcou de maneira indelével sua vida. Todo este encontro é marcado pelo seu silêncio, das coisas que ela quis dizer e não disse: contar-lhe de sua presença mesmo na

ausência, que preenchia a casa através dos lamentos do avô pela ingratidão do caçula, pelas histórias contadas por Alexandrina, a criada da casa, pelo olhar de sua mãe, que ainda espera o seu retorno, pelo desdém com que a filha é tratada pela família, devido à sua posição ambígua de filha-sobrinha, fruto do ilícito. Desta forma, a casa dos Valmares está cheia de Walter, transformado num mito: o trota-mundos, que viajou pelos cinco continentes, desenhador de pássaros e espírito livre. Ele representa tudo o que a casa de Francisco não é: chão de pedras, imobilidade, trabalho duro e submissão cega.

Neste contexto familiar e patriarcal, marcado por silêncios, ausências e por um ambiente de opressão, a filha de Walter guarda em alta conta o encontro com o pai na noite chuvosa de 1963. Ela desejou este encontro, um encontro só seu, único e particular. Neste desejo, operam as estruturas definidas por Freud – a filha deseja o pai, num jogo simbólico de prazer e sedução. Gayle Rubin, em sua releitura de Freud e Lacan, reafirma que o pai é escolhido como objeto de amor pela filha após negar a mãe ao término da fase pré-edipiana e andrógina. Neste momento fica clara a devoção da filha pelo pai, que mesmo ausente era uma figura central na família Dias. O encontro na noite chuvosa de 1963, portanto, realiza o desejo explícito da filha pelo pai, expresso em várias passagens do romance:

[...] pela simples razão de que desejo que atinja rapidamente o último degrau (JORGE, 2003, p. 7); e se tinha desejado aquele encontro, era só para lhe explicar como vivia com ele, na ausência dele (JORGE, 2003, p. 14); para que não precisasse mover os lábios de tantas promessas. Ela queria que ele os tivesse quietos, talvez imóveis, talvez unidos, [...] tal como tinha imaginado antes de o ter feito subir (JORGE, 2003, p. 21); naquela noite em que ela o atraía com a força do pensamento, e ele obedecera (JORGE, 2003, p. 23); E durante os anos que antecederam a visita de Walter, naquela noite de chuva, ela sempre imaginou que o seu corpo teria ficado perto do seu corpo, e a sua face ter-se-ia encostado à sua face, e durante um instante – mais que não fosse, pelo menos o instante da fotografia – teria sido envolvida pelo seu perfume de homem, e ela ter-lhe-ia contaminado o seu bafo azedo de criança. (JORGE, 2003, p. 31)

A chuva, assim como em *A Costa dos Murmúrios*, também está presente aqui: ela cobre a casa de Valmares no dia do encontro entre pai e filha: “E naquela noite de chuva, em que a água caindo oferecia um véu de protecção inusitada, e em que todos dormiam nos seus quartos, ela pensou que seria uma boa noite para ele a visitar” (JORGE, 2003, p. 139). Como já vimos anteriormente, a chuva simboliza o poder da dádiva e da benção divina, universalmente considerada o símbolo das

influências celestes recebidas pela terra. Em todas as sociedades agrárias a chuva é o esperma que fecunda (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 235-7), protegendo pai e filha, amparando o seu encontro: “A chuva ia e vinha como uma cortina que ora se fecha ora se esgarça, e ele acrescentou, com o candeeiro levantado e os olhos cravados nos dela – ‘Nunca te dei nada.’” (JORGE, 2003, p. 13); “naquela hora vigiada pela poderosa mão da chuva” (JORGE, 2003, p. 18).

Podemos unir, junto à manta e ao revólver, o encontro de 1963 como uma tríade que compõe a extensa herança de Walter. Como sua vida é marcada na vida da própria filha pela sua total ausência preenchida pelos seus objetos e memórias, a filha reúne-os na tentativa de constituir um simulacro de seu pai. Por outro lado, Kimberly D. Holton (2009, p. 190) acredita que “a contribuição social oferecida por Walter e recebida e adaptada pela filha toma o lugar da herança material que faz sofrer Walter, por não lhe ter proporcionado.”

Junto ao revólver e à manta, que são intencionalmente dados à filha, o encontro de 1963 constitui-se como o único momento em que o pai esteve presente, constituindo o seu rol de materializações paternas e configurando a sua herança:

Sim, era a década do silêncio. Mas sempre que ela queria, Walter retirava os sapatos, segurava-os numa das mãos e aparecia à porta como na noite da chuva. Não batia, não precisava, a porta estava sempre pronta para ser transposta e ela sabia-o. o candeeiro iluminava as ombreiras da gabardina sem precisar ser erguido à altura dos olhos. Walter andava pelo quarto, ia até ao armário e até à mesa dos livros, sem dizer palavra, só ia, só deambulava. Pousava a mão sobre os pertences dela, estava de acordo com ela, discutindo sem discutir. Às vezes rindo. – Entendíamos-nos, vivíamos mais do que contentes, vivíamos felizes. Eu já não tinha a arma no interior do quarto, mas não era importante que estivesse aqui ou além. Estivesse onde estivesse, à superfície da areia ou enterrando-se a cada segundo que passava, sob a batida da água, para onde a atirara o Dr. Dalila, o revólver Smith cumprira a sua função. Nem o álbum dos pássaros nem o resto dos filmes que ainda havia, eram agora seres fundamentais. O importante, naquele tempo de silêncio, é que sempre que o chamava ele vinha, subia pela escada e aparecia à porta como na noite de sessenta e três. (JORGE, 2003, p. 165-6)

Assim como o pai, famoso por suas conquistas amorosas e por sua eterna contestação ao patriarcado e às tradições, a filha de Walter também contesta a subordinação e a domesticação da mulher com o seu comportamento promíscuo e condenado principalmente por sua mãe e por sua família tradicional e, como sugere Rubin, aproximando-se de um comportamento tolerado para os homens, mas condenado para as mulheres numa sociedade marcada pela hierarquia de gênero.

Ainda que tenha se desfeito da materialidade fálica que o revólver Smith significava, a filha possui em si a concretude simbólica do poder deste mesmo falo, não se subordinando aos pressupostos patriarcais, subvertendo o papel da mulher e, assim como o pai, escapando do destino dos Dias.

Durante quase vinte anos, a filha pensava que o encontro ocorrido entre ela e seu pai era um segredo: “o som dos seus passos, ao longo do soalho daquele quarto, estava fechado em círculo, com cadeado de diamante, dentro do seu silêncio. Pensava ela.” (JORGE, 2003, p. 139) Porém, em 1981, os filhos de Francisco, já bem-sucedidos na América, começam a enviar cartas a Valmares com boatos sobre o paradeiro de Walter, que ninguém sabe onde se encontra:

E no entanto, no final dos anos setenta, de súbito, os Dias abrem um parêntesis para falarem do que nunca deveriam ter falado. Movido pela sonsidão, determinados e escondidos, a pouco e pouco todos eles começam a escrever sobre o que estava em silêncio, o que estava guardado, o que nunca deveria ter sido referido. Começam a escrever sobre a pessoa de Walter, sobre a intocável imagem de Walter. Acuso os irmãos Dias de tentarem delapidar a herança deixada à filha por Walter Dias, através dessas cartas. (JORGE, 2003, p. 176)

Estas cartas difamatórias partem da recusa dos irmãos em socorrer o pai na velhice e tomar parte da herança dos Dias, indicando que Walter deveria fazê-lo em seu lugar:

A única pessoa da família que os irmãos Dias entendem que se encontra em condições de voltar e retomar Valmares é Walter. Na opinião deles, esse irmão continua a andar de cidade em cidade como antes andava de porto em porto. Não tem negócio fixo nem casa estável como cada um deles tem. Walter é o único que está livre, não possui raízes nem família construída à face da lei de nenhuma das cidades onde tem morado. (JORGE, 2003, p. 177)

O tema da herança mais uma vez é evocado pela narradora, em mais uma de suas facetas. Os irmãos Dias, ao contrário da filha de Walter, negam a herança material que têm por direito, em oposição à filha que recebe e acolhe a herança imaterial de Walter. Negar a herança é negar sua própria origem, é recusar o próprio ser. Mais uma vez, Derrida afirma que

Etre... veut dire... hériter. Toutes les questions au sujet de l'être ou de ce qu'il y a à être (ou a ne pas être or not to be) sont des questions d'héritage. (...) Nous sommes des héritiers, ce la ne veut pas dire que nous avons ou que nous recevons ceci ou cela, que tel héritage nous enrichit un

jour de ceci ou cela, mais que l'être de ce que nous sommes est d'abord d'héritage, que nous le voulions ou le sachions ou non. (DERRIDA, 1993, p. 94)¹¹

A partir destas reflexões, vemos que a intenção de negar a herança, na verdade, tem pouco efeito sobre a constituição do ser: independente de negá-la, os Dias são o que são em qualquer lugar do planeta, e suas atitudes diante desta situação apenas reforçam o legado que receberam de Francisco. Os Dias, a exemplo do pai, construíram suas “empresas sólidas” algures, trabalham arduamente e poupam como o pai, vivem como o pai e não podem dispensar tempo com as questões que envolvem a sua velhice e a ruína da casa de Valmares.

Em uma dessas cartas, um dos irmãos de Walter afirma saber que ele se encontrara secretamente com a filha, naquele inverno de 1963: “Ele mesmo me contou, quando aqui veio mostrar as fotografias dos sobrinhos, que era seu hábito entrar no quarto da filha, descalço, com os sapatos na mão, enquanto vocês dormiam” (JORGE, 2003, p. 204-5). Mais uma vez levanta-se sob os pés dos Dias, espalhados pela América, mas vivendo como se ainda estivessem pisando sobre as pedras de Valmares, a censura à vida de Walter e de sua filha através do principal tabu que se estabelece na sociedade patriarcal: o tabu do incesto. O tabu do incesto, segundo Lévi-Strauss, demonstra a ação da cultura no mais instintivo e universal desejo do homem: o desejo sexual. Lévi-Strauss (2012, p. 45) estabelece que “tudo quanto é universal no homem depende da ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura.” Assim, a proibição do incesto age como uma regra sobre uma ordem natural. Ainda, Lévi-Strauss (2012, p. 61) diz que “o problema da proibição do incesto consiste em procurar que causas profundas e onipresentes fazem com que, em todas as sociedades e em todas as épocas, exista uma regulamentação das relações entre os sexos.” Gayle Rubin lembra que

Lacan afirma que a psicanálise é o estudo dos vestígios deixados na psique dos indivíduos por seu enquadramento em sistemas de parentesco. O parentesco é a culturalização da sexualidade biológica no nível da

¹¹ Ser... quer dizer... herdar. Todas as questões concernentes ao ser ou do que há para ser (ou não ser ou not to be) são questões de herança. [...] Somos herdeiros, isso não quer dizer que nós temos ou que nós recebemos isto ou aquilo, que tal legado nos enriquece um dia disto ou daquilo, mas que o ser que nós somos é antes de mais nada feito de herança, quer nós queiramos ou saibamos ou não. (DERRIDA, 1993, p. 94, tradução nossa)

sociedade; a psicanálise descreve a transformação da sexualidade biológica dos indivíduos no momento em que são aculturados.

Desta forma, essa regulamentação das relações entre os sexos, seja no âmbito social ou no âmbito cultural, justifica uma assimetria instalada entre homens e mulheres, fortalecendo relações patriarcais e hierárquicas onde papéis são estabelecidos como a submissão e a objetificação da mulher. Sabemos que quem nos conta essa história é a filha de Walter, e em seu relato não há sinais de uma relação incestuosa de fato, o que não nos impede de constata-la no plano do simbólico. Mas a filha de Walter deixa-nos claro que as acusações de incesto entre ela e seu pai surgem apenas com a intenção de escandalizar, julgar e punir as suas escolhas, desde sempre resistentes a assumirem o papel que supostamente lhes cabia dentro da família tradicional.

Neste vasto universo de Lídia Jorge no qual as reflexões aqui trazidas estão longe de conseguir compreender a sua totalidade, principalmente no que diz respeito às questões da herança e da filiação aqui tocadas, deixamos a nossa esperança atada à esperança de Lídia Jorge, que “dá a volta ao Mundo e brilha no escuro.” (JORGE, 2009, p. 47)

CONCLUSÃO: de dentro e de fora, a memória e o movimento

No trabalho de aproximação destas três obras aqui estudadas ao longo destas páginas observamos como a obra de Lídia Jorge é baseada nos pilares da identidade e de seu par, a alteridade, em uma clara preocupação com uma construção narrativa que permita a visão sobre o ser e estar no mundo de variados pontos de vista. Marc Augé (1994) manifesta que o mundo contemporâneo, devido às suas transformações aceleradas, chama a uma reflexão renovada e metódica sobre a categoria da alteridade. De fato, a autora sempre esteve preocupada em escrever sobre “matérias que diria concretas, delimitadas no tempo histórico, no espaço geográfico, na memória vivida pela geração a que pertença” (JORGE, 2009, p. 40). Porém, não está somente no cerne de sua obra revelar pontos de vista sobre os acontecimentos históricos recentes, como a Revolução dos Cravos ou as Guerras Coloniais, ou ainda a recente entrada de Portugal na Comunidade Europeia e sua compulsória “europeização”. Lídia Jorge também quer falar da natureza humana e de seus meandros, de sua natureza duplamente maligna e benigna, este homem partido que habita este tempo igualmente incompreendido. E para falar sobre este tempo e este homem contemporâneo a nós, o caminho da alteridade parece ser uma forma acertada de fazê-lo. Lídia Jorge assume que

Passei grande parte da infância num ambiente rural, e, descontadas as flores, os animais, os astros, isso significa que conheci a força das duas constantes básicas que o constituem – por um lado, uma grande dispersão das pessoas, entre as quais se intromete o espaço como um intervalo que age, e por outro lado, uma troca demasiado concentrada dos actos passionais que habitam os seres humanos e que se revelam em todo o seu esplendor. Trata-se do palco nu da terra e do mar a separar as pessoas, ao mesmo tempo que a interioridade dos actores, dispersos por esse largo *Huis Clos* sem fronteiras, é vista em desenho aumentado, à transparência crua da luz, e ao alcance do olhar perfurante do outro, expectante no meio da paisagem. (JORGE, 2009, p. 37)

Ou ainda, em *A Manta do Soldado*:

Francisco Dias não podia acreditar que uma ponta de terra, que afinal ficava pegada à terra onde tinha a casa e as fazendas, pudesse conter aquele abismo. Havia vento. O mar batia em baixo, a surriada subia. Fomos ver a lente do farol. A grande lente de cristal. Como uma coisa última. Todos tínhamos perdido as palavras. Todos nos encontrávamos desfeitos. Não sabíamos o que dizer. A lente era uma seta indicando o abismo. A lente em forma de lua partida ao meio era um outro astro. A lente brilhava forte, a lente queimava de frio e de brilho. O faroleiro falava. Falava

do fim do Continente e da descoberta do Novo Mundo, tudo o que Walter já havia dito, e agora não interessava escutar. (JORGE, 2003, p. 128)

Neste trecho, observamos uma expressão da dualidade do espaço – terra e mar – que imprime nas pessoas uma dualidade do ser. Ainda, fica evidente como a questão da emigração, presente em duas obras aqui estudadas, foi (ou é) de importância fundamental para a autora. Vemos que este dualismo está presente nas obras em apoio a este grande alicerce que é a alteridade na qual a obra se funde. Walter assim como Fernando apontam para o novo e se contrapõem aos seus pais, que representam o velho. Pudemos observar ainda que esta presença dialógica se estende desde a estrutura da obra até a composição do narrador e dos personagens, na construção dos símbolos, na localização espacial, entre outros aspectos. Este dualismo se estende desde o aspecto microanalítico até questões de maior peso, que transcende questões estéticas e amplia-se aos estudos culturais, fechando um verdadeiro círculo hermenêutico sobre a obra. Mais uma vez, reproduzimos a fala de Cinda Gonda (2009, p. 160), ao afirmar que é na obra de Lídia Jorge, “ali, no espaço promissor da forma artística, que os opostos se harmonizam. Através dela, masculino/feminino, efêmero/eterno, luz/sombra, vida/morte ganham unidade, atingem o Absoluto.”

Quando nos referimos a uma presença dialógica na estrutura da obra, é evidente que nos aludimos, principalmente, à construção erigida na obra *A Costa dos Murmúrios*. A narrativa bipartida, emoldurada e em constante diálogo entre si estabelece uma relação muito clara entre identidade e alteridade exposta na figura de seus narradores e na representatividade que seus discursos possuem do ponto de vista ideológico. Para conceituar ideologia, replico aqui o breve conceito de Terry Eagleton (2006, p. 22): “a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos.” É sobre este aspecto, principalmente, que a obra *A Costa dos Murmúrios* se debruça: expor, através de suas duas narrativas e seus respectivos narradores, estruturas de poder e hegemonia que determinam os discursos ali proferidos.

Desta maneira dialógica e relacional também aproximamos o conto *A Instrumentalina* e o romance *A Manta do Soldado*. Ainda que sua relação não se configure como uma narrativa emoldurada, as duas obras se aproximam em

inúmeros aspectos que apresentam e são atravessadas pelas mesmas questões, sendo a principal delas a herança. Conforme ressaltou Ana Paula Ferreira (2009, p. 15), “Lídia Jorge vai elaborando, ao longo de toda a sua escrita, um pensamento sobre herança ao redor dos campos de ser e destino, escolha, criação e liberdade”. As sobrinhas que aqui encontramos, as quais conhecemos através dos seus relatos memorialísticos – a memória não constitui por si só uma herança? – revelam-nos que o valor da herança está muito além de qualquer bem material deixado por nossos antepassados, mas constitui-se principalmente do seu legado na constituição de sua existência. Proporcionam dor e crescimento, sofrimento e liberdade.

Quanto à composição do narrador, mais uma vez evocamos a obra *A Costa dos Murmúrios* que em sua composição de dupla narrativa apresenta, por sua vez, no mínimo duas vozes que falam nestas histórias. Na primeira história, Evita é apenas a personagem da história de outro e sua voz não é ouvida. Fala-se dela, pela voz do outro. Já no segundo relato, mesmo com a oscilação da narração entre primeira e terceira pessoa, seja através do narrador em primeira pessoa, seja através do discurso direto cedido à Eva, permanece como fator mais relevante a constatação de que é a voz de Eva que fala, recorrendo a Genette (1972) e afirmando, portanto, que ela é a portadora do discurso. Com relação à obra *A Manta do Soldado*, vimos que o discurso da filha de Walter é composto sobre a narrativa alheia, das histórias que recolhe sobre seu pai.

Nas três obras aqui estudadas observamos que o relato é construído a partir da memória de suas narradoras: Eva Lopo, a sobrinha de Fernando e a filha de Walter. Com o tempo enunciativo situado no presente, as três narradoras farão uma volta ao passado para revivê-lo e ressignificá-lo:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecê-los no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. **Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.** (BACHELARD, 2008, p. 28, grifo nosso)

Para Paul Ricoeur (2007, p. 364) o passado se presentifica através da memória, considerando-a como “o presente do passado.” De maneira muito particular a memória se articula com a identidade, pois, como disse Joël Candau

(2011, p. 65) “a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena, plena de toda a complexidade do sujeito e da sua trajetória de vida”. A memória articula-se com o repertório do sujeito por ele experimentado; portanto, apesar de contar com um arcabouço coletivo que a sustenta, a memória se faz individualmente. Eva Lopo parte d’Os *Gafanhotos* e a partir dele articula suas memórias; por sua vez, a filha de Walter parte da memória dos outros sobre Walter para construir a sua própria, como já ressaltou Juliana de Campos Florentino (2010) e como também é lembrado pela própria narradora: “Na noite da chuva, já ela sabia que a vida não pertencia apenas a quem pertencia, mas também a quem relatava. [...] A filha, porém, fechava-se a sós com essas narrativas arcaicas, modificando-as e reconstruindo-as, a filha não tinha as palavras todas, mas sabia.” (JORGE, 2003, pp. 52-53). Por último, vemos que a sobrinha de Fernando assume com total autoria o seu relato de infância, partindo de suas próprias recordações, sem a interferência de outrem na sua construção, sendo o evento disparador de seu relato o encontro com o tio Fernando.

Nesta reflexão procuramos salientar a presença de questões concernentes à identidade e alteridade em diversos níveis da narrativa. Assim também optamos ao construir uma oposição entre o Portugal de dentro *versus* Portugal de fora na organização deste trabalho, mostrando, assim como a autora, as questões históricas que se articulam nas obras. O Portugal de dentro, aquele explorado em *A Instrumentalina* e *A Manta do Soldado* mostra a diáspora dos portugueses que serão estrangeiros em outro lugar, e, portanto, serão o Outro em algures. Estarão deslocados e em “deslocação”: Portugal saindo de Portugal. Mas o que vale ressaltar é a questão do olhar: estamos olhando por dentro esses movimentos migratórios, a partir da impressão daqueles que ficaram. Já no Portugal de fora, aquele explorado em *A Costa dos Murmúrios*, o foco está em mostrar os portugueses no lugar oposto: estando fora, irão se opor ao Outro, revelando através de outros olhares as Guerras Coloniais e a tentativa de estabelecer o ser português em África. Deste ponto de vista, as três obras são colocadas a partir do deslocamento, ainda que os pontos de vista sejam diversos. Olhamos por dentro e olhamos por fora; mas a identidade portuguesa mantém-se, como Eduardo Lourenço expressou: sentem-se portugueses em qualquer lugar do mundo; são “hiperportugueses” (LOURENÇO, 1988, p. 19), pois

é por ter conservado afinal, com mais verdade e força interna, a *verdade* que existia mesmo na imagem hipertrofiada de nós mesmos enquanto pequena-grande nação colonizadora que os portugueses são ao mesmo tempo os mesmos e *outros* que os da época que nos precedeu.” (LOURENÇO, 1988, p. 22, grifo do autor)

Nestas três obras a autora decidiu destacar em suas narrativas objetos que pudessem ajudar neste processo de construção da história; uma imagem, que pudesse transmitir aos seus leitores uma sensação ou definição que por vezes escapava às palavras, como explicitou em *A Instrumentalina*:

Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao íntimo do coração. Como se o tempo de repente dum outro modo fluísse, ou mesmo a qualidade da sua hora mudasse, e uma coisa perdida aparecesse, uma dúvida se quebra, um amor acaba, e outro que nunca se tinha imaginado, de repente, nasce. **Objetos** que sempre tivemos por separados atam as pontas, **imagens** que boiam nas nossas vidas sem ligação juntam-se e criam uma nova sequência com sentido. (JORGE, 2016, p. 13, grifo nosso)

Um objeto, como símbolo de algo que o represente, carrega em si, por vezes, um apanhado de informações que nem sempre consegue ser ditas em palavras: uma sensação, um estímulo sensorial, a evocação de uma lembrança pessoal, o resgate de um ideário ideológico. Chklóvski¹² (1965, p. 21) apud Todorov (2015, p. 36) afirma que “A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima.”. Esta observação nos ajuda a esclarecer a condição em que a imagem de certos objetos, eleitos por Lídia Jorge nas obras aqui estudadas tem a função de auxiliar na construção dessa *impressão máxima*. A sensação produzida por um objeto, ou seja, a construção de imagens a partir da recorrência pictórica de objetos do cotidiano recorre à exploração de todos os cinco sentidos, orquestrados pela memória: a exploração das imagens, construídas e erigidas pelo texto, opera pela via da evocação da memória dos sentidos do leitor. Muitas são as intermediações e conexões feitas para se chegar ao resultado final. Em outras palavras, uma imagem não tem uma única significação, ela cria uma possibilidade de percepção no seu leitor, e em cada uma ela poderá representar uma diferente significação. Por vezes, os limites de uma imagem criada podem não ser claras –atravessadas apenas por névoas de percepção, mostram-se “densas até o limite da opacidade” (BOSI, 2003, p. 461).

¹² CHKLÓVSKI, Viktor. “L’art comme procédé”. In: *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.

Em *A Costa dos Murmúrios*, a primeira parte intitulada *Os Gafanhotos* relata a festa de casamento de Evita e Luís e culmina com uma emblemática chuva de gafanhotos, que permeia, envolve e cobre com sua mancha verde eventos não explicados neste território “amarelo” (JORGE, 2004, p. 10). A chuva de gafanhotos estabelece um estado de oposição muito claro entre portugueses e africanos e a África desejada pelos portugueses sobrepajada pela essência deste território. Ademais, lança-se nesta obra um olhar sobre o cotidiano e o ordinário que habitam a excepcionalidade de um período de guerra do ponto de vista, como já dissemos, de uma mulher portuguesa em outro território, oriunda de um país essencialmente rural, parado no tempo e à margem dos movimentos político-econômicos mundiais. Em tudo se enxerga a alteridade: narradora feminina, algures, opondo-se ao relato do outro.

Assim também acontece em *A Instrumentalina*, no qual a bicicleta será o elemento disparador das memórias da narradora e que comunga com o movimento do mundo. Tudo simboliza o movimento e a liberdade e leveza que vem à rebote, traduzindo-se em uma herança que se apreende. Em *A Manta do Soldado*, a manta será o ícone máximo da herança, recebida e acolhida pela filha de Walter. Nas palavras de Lídia Jorge, “existe a imagem de uma manta de caserna estendida na lama, a partir do qual a voz do soldado morto, como se estivesse incorporado nela, reclamava justiça para a narrativa deformada no que respeita à sua memória.” (JORGE, 2009, p. 44) Herança articulada duplamente, pela necessidade de quem a entrega e pela elaboração de quem a recebe, resultando em crescimento e evolução.

A apurada escrita de Lídia Jorge revela esta construção: o talhe das palavras que se unem e constroem imagens e que por vezes são apoiadas pelo recurso pictórico de alguns objetos – manta de soldado e bicicleta – ou de acontecimentos emblemáticos, como no caso da chuva de gafanhotos. Lídia Jorge traz em sua escrita, cujo realismo dos fatos históricos e da vida de seus personagens é inegavelmente presente, atravessada por névoas de deslumbramento.

Arthur Waley¹³ apud Octávio Paz (1996, p. 43) afirma que “o valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras.” Aí mora o encantamento: construir com palavras algo além das palavras: sentidos e memórias. Blanchot (1997, p. 317) complementa este pensamento: “A palavra age não como uma força ideal, mas como uma potência obscura, como um encantamento que freia as coisas, torna-as realmente presentes fora de si mesmas.” Tornar presente fora de si mesmas, parafraseando Blanchot, faz-se possível pela construção textual de um recurso imagético ao evocar as memórias dos sentidos ou mesmo de imagens construídas socialmente, seja na tradição clássica ocidental ou na mitologia das religiões, como ressaltou Maria Graciete Besse ao reafirmar que a cultura ocidental sempre recorre aos mitos e símbolos que advêm da cultura greco-latina e da tradição bíblica, “obedecendo a um lento processo de reelaboração cujo poder hermenêutico se intensifica pela repetição produzida através dos tempos.” (BESSE, 2009, p. 76)

O lugar da escrita é um lugar sempre aberto e disponível para uma contínua e ininterrupta exploração da sociedade, num processo de reinscrição do indivíduo num tempo e espaço coletivos e para a própria exploração do ser no mundo. Tal reflexão está longe de se fechar. Que novos caminhos se abram e novos paradigmas possam ser quebrados neste caminho de buscas e muitas incertezas, mas talvez de algumas respostas.

¹³ WALEY, Arthur. *The Way and its Power. A Study of the Tao Tê Ching and its Place in the Chinese Thought*, Londres, 1949.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Claudia. Introduction. **Portuguese Literary & Cultural Studies 2**, Spring 1999, pp. xi-xv.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARRETO, Antonio. **Tempo de incerteza**. Lisboa: Relógio d'água, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes, 1995.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BESSE, Maria Graciete. Lídia Jorge sob o signo de Orfeu: O Vale da Paixão. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). **Para um leitor ignorado**: ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge. Lisboa: Texto Editores, 2009.
- BHABHA, Homi K. O pós-colonial e o pós-moderno. A questão da agência. In: _____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOLAÑO, Roberto. **Literatura e exílio**. Caderno de Leituras n. 22. Tradução de Guilherme Freitas. Edições Chão da Feira.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, Inferno**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 461- 479.
- BRIDI, Marlise Vaz. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. **Todas as letras**, ano 7, n. 7, 2005, pp. 75-81.
- _____. Lídia Jorge contista: a face menos visível de uma escritora maior. In: JORGE, Lídia. **Antologia de contos**. São Paulo: Leya, 2014, pp. 7-16.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Desordem, testemunho: O Vale da Paixão. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). **Para um leitor ignorado**: ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge. Lisboa: Texto Editores, 2009.
- BUTLER, Judith. Proibição, psicanálise e a produção da matriz heterossexual. In: _____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, pp. 71-140.

CABRAL, Maria Manuela A. Lacerda. A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge – inquietação pós-moderna. **Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”**, Porto, XIV, 1997, pp. 265-287.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antônio. Literatura de dois Gumes, In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**, São Paulo: Ática, 1987.

_____. **O Estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A dupla visão do insólito: entre a memória e o esquecimento – O Outro Pé da Sereia, de Mia Couto. In: GARCÍA. Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp. 157-175.

_____. Travessias da memória: interpretação da lembrança e do esquecimento. In: _____. **Travessias: estudos de literatura e imigração**. Belford Roxo: UNIABEU, 2015. Disponível online em www.uniabeu.edu.br.

CAVALLARI, Doris Nátia. A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do Decameron de G. Boccaccio. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 4, 2º. sem. 2010, pp. 6-16.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COELHO, Isa Lopes. Uma tentativa de afastar as sombras: A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, vol. 2, n. 3, novembro de 2009, pp. 58-65.

CORTÁZAR, Julio. América Latina: exílio e literatura. In: _____. **Obra crítica 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 146-154.

_____. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAVID, Debora Leite. **O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane**. 2010. 229f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

DELEUZE, Giles. **Conversações 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Spectres de Marx**. Paris: Galilée, 1993.

_____. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. Literaturas deslocadas. **Revista de Letras**. São Paulo, n. 44 (1), 2004, pp. 13-16.

_____. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DUCROT, Oswald.; TODOROV, Tzvetan. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Herman, 1972.

DUNDER, Mauro. **Entre prodígios, murmúrios e soldados**: o romance de Lídia Jorge. 2013. 237f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Ana Paula. Donning the “Gift” of Representation: Lídia Jorge’s *A Instrumentalina*. **Portuguese Literary & Cultural Studies** 2, Spring 1999, pp. 99-112.

FIGUEIREDO, Monica. A segunda morada: O vale da paixão, de Lídia Jorge. In: _____. **No corpo, na casa e na cidade**: as moradas da ficção. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011, pp. 179-233.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FLORENTINO, Juliana de Campos. **Discurso, identidade e autoria no romance *A Manta do Soldado*, de Lídia Jorge**. 2010. 144f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Petrópolis: Vozes, 1972.

FRANZ, Marcelo. **A inquietude da memória**: o significado do lembrar em romances de Vergílio Ferreira. Florianópolis: Cidade Futura, 2006.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. **The theory of the novel**. New York: Free Press, 1967.

FUENTES, Carlos. **Geografia do romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GASPAR, Neide Ferreira. **Mágico, fantástico, maravilhoso**: em busca dos elementos constituintes de um realismo onírico. 2005. 192f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A Costa dos Murmúrios* e as ruínas do império português. **Letras**, Santa Maria, v. 19, n. 1, jan./jun. 2009, pp. 153-167.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

GONDA, Cinda. O insólito pacto com o instante. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp. 157-175.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

HOLTON, Kimberly DaCosta. Dinâmicas migratórias em *O Vale da Paixão*. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). **Para um leitor ignorado**: ensaios sobre *O Vale da Paixão* e outras ficções de Lídia Jorge. Lisboa: Texto Editores, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JACOBI, Jolande. Símbolos em uma análise individual. In: Jung, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

JORDÃO, Paula. *A Costa dos Murmúrios*: uma ambiguidade inesperada. **Portuguese Literary & Cultural Studies** 2, Spring 1999, pp. 49-59.

JORGE, Lídia. Herança. In: MOURÃO-FERREIRA, David. **Afecto às letras**: homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

_____. **O Cais das Merendas**. Alfragide: Dom Quixote, 1995.

_____. **A Manta do Soldado**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **A Costa dos Murmúrios**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Para um destinatário ignorado. In: FERREIRA, Ana Paula (org.). **Para um leitor ignorado**: ensaios sobre *O Vale da Paixão* e outras ficções de Lídia Jorge. Lisboa: Texto Editores, 2009.

_____. A Prova dos Pássaros. In: _____. **Antologia de contos**. São Paulo: Leya, 2014.

_____. **A Instrumentalina**. São Paulo: Peirópolis, 2016.

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: _____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KURY, Lorelai. Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810). **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, vol. 11 (suplemento 1): 109-29, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. 7^a. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal – Identidade e Imagem. In: _____. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

MEDEIROS, Ana de. Re-escrevendo a História: *A Costa dos Murmúrios* de Lília Jorge e *L'Amour, la fantasia* de Assia Djebar. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 68, Abril 2004, pp. 101-115.

MEDEIROS, Constantino Luz. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. **Palimpsesto**. N. 14, Ano 11, 2012, Dossiê (2), pp.1-15.

MEDEIROS, Paulo de. Memória Infinita. **Portuguese Literary & Cultural Studies** 2, Spring 1999, pp. 61-77.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Os murmúrios de uma vivência: A desmistificação de uma identidade. **Fragmentum**, n. 8. Laboratório Corpus: UFSM, 2004, pp. 30-41.

_____. Formas de contar: “Os gafanhotos” e *A costa dos murmúrios*. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. Porto Alegre, vol. 2, n. 1 – jan/jun 2006, pp. 1-11.

ONDJAKI. **Os transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **El arco y la lira**: el poema; la revelación poética; poesía e historia. Mexico, D.F.: Fondo de cultura Económica, 2003,

PEREIRA, Victor. **A ditadura de Salazar e a emigração**. Lisboa: Temas e debates, 2014.

PONTIERI, Regina L. Duas histórias a modo de Marcel Aymé e Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade**, v. 1, n. 6, 2002, pp. 158-64.

_____. **Formas históricas do conto**. 2012. 213f. Tese (Livre docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

RIBEIRO, Margarida Calafate. África no feminino: as mulheres portuguesas e a guerra colonial. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 68, Abril 2004, pp. 7-29.

RICOEUR, Paul. **Finitud y culpabilidad**, Madrid: Taurus, 1982.

_____. **Teoria da significação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: Notas sobre a “Economia Política” do sexo. Disponível no endereço eletrônico <http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/OTraficoDeMulheres.pdf>.

SÁ, Sheila Pelegri de. **Ecos de Lilith**: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução. 2009. 218f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje. In: _____. **A palavra do romance**. Lisboa: Horizonte, 1986.

SILVA (org.), Tomas Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. RJ: Vozes, 2009.

SILVA, Augusto Santos. A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária. **Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Vol. XXIV, 2012, pp. 11-33.

SOARES, Andréia Azevedo. **A manta intertextual de O vale da paixão**. Dissertação (Mestrado). 2002. 231f. Universidade do Porto. Porto, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Poétique de la prose**. Paris: Du Seuil, 1971.

_____. **Crítica da crítica**: um romance de aprendizagem. São Paulo: UNESP, 2015.

_____. Os homens-narrativas. In: _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp.119-134.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Methuen, 1984.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZUCOLO, Nícia Petreceli. Réquiem. In: _____. **Uma rapsódia portuguesa**: Testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge. Manaus: Valer, 2016.