

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

JULIANA DE CAMPOS FLORENTINO

Discurso, identidade e autoria no romance
***A manta do soldado*, de Lídia Jorge**

São Paulo
2010

JULIANA DE CAMPOS FLORENTINO

**Discurso, identidade e autoria no romance
A manta do soldado, de Lídia Jorge**

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

Orientadora: Profa. Dra. Lílian Jacoto

Obs.: Trata-se da versão corrigida do exemplar.

São Paulo
2010

Às minhas tias Campos, por
me fornecerem o caminho de
minha própria identidade

AGRADECIMENTOS

À professora Lílian Jacoto, pela orientação nesses três anos e por me apresentar a beleza da literatura portuguesa com tanto entusiasmo, me fazendo repensar rumos e trajetórias.

Às professoras Helena Hatshue Nagamine Brandão e Márcia Valéria Zamboni Gobbi, por participarem de minha banca de qualificação e trazerem contribuições tão esplêndidas e luminosas a este trabalho.

Às professoras Helena Hatshue Nagamine Brandão e Raquel de Sousa Ribeiro, pela ajuda na tentativa de bolsa junto ao Syllf.

À professora Mônica do Nascimento Figueiredo, pela solícita ajuda na pesquisa de campo realizada na UFRJ e trato afetuoso na discussão a respeito da obra de Lídia Jorge.

Aos amigos Flavia Biazetto e Alexandre Gomes, por abrirem caminhos ao meu ingresso na pós-graduação, pela partilha intensa durante esses três anos, pela amizade profunda e conselhos tão importantes para a realização deste trabalho, como também para minha vida.

Aos amigos da graduação Dalvina Brito, Daniel Santos e Janete Barbosa, pelos momentos epifânicos vividos em cada aula, pela paciência com meus arroubos, pelo amor compartilhado à literatura e por me mostrarem que a serenidade pode ser uma das maiores qualidades de um ser humano.

Aos amigos Orivaldo Rocha, pela amizade profunda e incentivos durante a realização deste trabalho, e Regina Kawamura, pelo maravilhoso senso de humor ao encarar o mais pesado da vida da forma mais leve.

Aos amigos Alexandre Gomes, Flavia Biazetto, Orivaldo Rocha e Regina Kawamura, pela leitura atenta do trabalho e auxílio na revisão.

À amiga Priscila Xavier pela convivência nos últimos dois anos, pelas trocas acadêmicas e pelo compartilhamento de tantas histórias de amor, angústia, dúvidas e receios.

O tempo fora
de mim
 é relativo
mas não o tempo vivo:
esse é eterno
porque afetivo
– dura eternamente
 enquanto vivo

Ferreira Gullar – *Toda poesia*

“Para procedermos ao necessário desenraizamento ou renunciar às ilusões egocêntricas e etnocêntricas, devemos aprender a afastar-nos de nós mesmos, a distanciar-nos de nossos próprios hábitos, a vê-los como se estivéssemos de fora. A única maneira de chegar a esse ponto é confrontar nossas normas com as dos outros e descobrir a legitimidade destas últimas também”

Tzevan Todorov – *O homem desenraizado*

“Desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade (...) O amor, por outro lado, é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que ‘está lá fora’ (...) Amar diz respeito a auto-sobrevivência através da alteridade”

Zygmunt Bauman – *O amor líquido*

RESUMO

FLORENTINO, J. C. **Discurso, identidade e autoria no romance *A manta do soldado*, de Lídia Jorge.** 144 p. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

A proposta deste trabalho é analisar a formação identitária da narradora e protagonista do romance *A manta do soldado*, de Lídia Jorge, que se realiza mediante o processo de construção autoral. A constituição subjetiva da personagem desenvolve-se por meio de sua relação com o espaço da casa patriarcal portuguesa, que é transformado, pela imaginação, numa casa-de-escrita. Inserida nesse lugar que tem como marcas a solidão e o silêncio, ela busca, mediante a rememoração de fatos e coleta dos discursos alheios, constituir sua identidade através da função autoral. O resultado é um texto de caráter ambíguo, que contrapõe o peso da existência à leveza na forma do narrar, e que traz a preponderância da imaginação sobre a percepção dos acontecimentos.

Palavras-chave: Lídia Jorge – espaço – identidade – discurso – autoria

ABSTRACT

FLORENTINO, J. C. **Discourse, identity and authorship in the novel *A manta do soldado*, by Lídia Jorge.** 144 p. Dissertation (Master's degree) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

This work's proposal is to analyze narrator and protagonist's identity formation in the novel *A manta do soldado*, by Lídia Jorge, that takes place by authorial construction process. The character's subjective constitution is made through her connection with Portuguese patriarchal house space, transformed, by imagination, in a house-of-writing. Placed where solitude and silence reing, she searches remembering facts and collecting other people speeches, to constitute her identity by authorial function. The result is an ambiguous text, opposing the weight of existence to the lightness of narrating form, giving preponderance to the imagination over the perception of events.

Keywords: Lídia Jorge – space – identity – discourse – authorship

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
1.1 Lídia Jorge e a manta revolucionária.....	8
1.2 O espaço como elemento-chave na obra.....	14
1.3 A ausência sentida por quem fica.....	17
1.4 A gestação de um autor na narrativa.....	19
1.5 A “leveza” das relações silenciadas.....	22
2. O espaço físico na obra.....	26
2.1 A epifania do espaço.....	26
2.2 Descrição dos espaços da casa de Valmares.....	35
2.3 O quarto como recinto da intimidade e imaginação.....	43
2.4 A barca de Walter como “espaço assinalado”.....	49
2.5 Trajetória das personagens nos espaços da casa.....	52
2.5.1 Francisco Dias, o persistente ditador.....	52
2.5.2 O eterno retorno da filha de Walter.....	56
2.5.3 O irmão imóvel e o andarilho eterno.....	60
3. Criação do espaço ficcional no romance.....	70
3.1 A silenciosa construção de uma herança.....	70
3.2 O discurso como fundamento para a constituição da identidade.....	75
3.3 O processo de autoconhecimento: a “função” autor e a escrita.....	81
3.4 Autocontemplação especular e narrativa intercalar.....	86
3.5 A manta-corpo-pátria de Walter Dias.....	100
4. A ambigüidade n’ <i>A manta do soldado</i>	112
4.1 A ambigüidade estabelecida pelo <i>ethos</i> da leveza.....	112
4.2 O silêncio e a solidão como condição para a produção textual.....	117
4.4 A leveza na forma: trechos selecionados.....	125
5. Considerações finais.....	133
6. Referências Bibliográficas.....	140

1. Introdução

1.1 Lídia Jorge e a manta revolucionária

Lídia Jorge pertence à safra de expoentes literários que se consagrou graças à abertura política promovida pela Revolução dos Cravos em Portugal. A data é marcada por uma efervescência de romances sobre as conseqüências do acontecimento: após um longo período de censura no país, a abertura de todas as instâncias sociais e culturais ocorre de forma “pacífica”, prometendo uma liberdade de expressão aos escritores que se pensou, por muito tempo, inimaginável. A partir de abril de 1974, inúmeros deles (e em especial escritoras) emergem na cena cultural com obras tratando justamente do impacto causado pela Revolução na vida dos portugueses. A ficção lusitana do período ainda possui o encargo de suplantar o passado mítico do país, criando obras que pudessem realizar a derrocada do “sonho de glórias” da alma portuguesa e que modificassem a auto-imagem de Portugal. Conforme assinala Lílian Jacoto (2005, p. 2):

Essa tendência da alma coletiva [à mitogenia] faz de Portugal um espaço privilegiado da ficção (...) Hoje, décadas decorridas, o 25 de Abril tornou-se um marco histórico menos pelas conquistas sociopolíticas que pretendeu alcançar, mas sobretudo pela transformação que tais escritores vêm operando, desde a Revolução, na auto-imagem do país.

Uma refinada elaboração da linguagem no tratamento de temas tão caros à nação portuguesa – como a guerra colonial e o choque motivado pela Revolução – e o alcance, como efeito estético, de uma leveza surpreendente são as marcas iniciais do romance de estréia de Lídia Jorge, *O dia dos prodígios* (1984). A obra aborda, de maneira simbólica, o impacto causado pela abertura política na aldeia de Vilamaninhos, no Algarve, onde a estranha aparição e desaparecimento de uma cobra na pracinha central muda, mesmo que temporariamente, a rotina da população local. Próximo de um realismo fantástico, o livro traz uma mistura intensa

de planos narrativos tecidos numa estrutura polifônica da qual se destacam personagens com dimensão metafórica e valor mítico, por meio do uso de simbologias e recursos alegóricos advindos de uma Idade Média ainda presente na cultura aldeã. O alheamento da população campesina diante do acontecimento mais marcante da história recente de Portugal é o assunto central da trama. Essa alienação dos cidadãos portugueses também é apontada por Eduardo Lourenço em *Psicanálise mítica do destino português* (1988, p. 44):

Num dos momentos de maior transcendência da história nacional, os Portugueses estiveram ausentes de si mesmos, como ausentes estiveram, mas na maioria “felizes” com essa ausência, durante as quatro décadas do que uma grande maioria chamava “fascismo” mas que era para um povo de longa tradição de passividade cívica apenas o “governo legal” da Nação.

Arrefecendo este momento inicial pós-revolucionário, as temáticas das narrativas portuguesas tornam-se mais abrangentes e o povo lusitano vai assimilando, aos poucos, a derrocada do regime ditatorial e a instauração de um governo democrático. Na visão de Jacoto (2005, p. 13),

a Revolução significou o momento propício a uma espécie de catarse de uma mitologia ambivalente – a da grandeza desmoralizada (...) A reconquista da liberdade expressiva foi celebrada na forma de inúmeras paródias a uma História que se impunha como oficial. Pela ficção, os pensadores da nova Lusitânia se outorgaram o exercício da paródia como reconstrução de um discurso oficial, de modo que revissem os seus mais caros episódios sob a ótica do sentimento popular.

Lídia Jorge, neste contexto, vai modificando o cunho quase fantástico de sua primeira produção para enveredar por um caminho mais realista, com um olhar direcionado ao presente da nação, sem ilusões de grandeza, contudo permanecendo focada no trabalho artístico com a linguagem como expediente de reflexão sobre o novo estado de coisas. Em *O cais das merendas* (s/d) a autora, por exemplo, trata da invasão cultural lingüística sofrida pelo país de forma

avassaladora. A língua (num sentido micro)¹ será, nesse romance, a maior vítima do capitalismo selvagem que a abertura política proporcionará ao país. A crise de identidade que se instalará entre os habitantes da nação lusitana será apresentada por meio da linguagem: como manter costumes e crenças diante de um contato estreito com culturas hegemônicas tão díspares?

Grande tragédia, pá. Horrific. O que deveria significar porra e contrariedade na língua deles? Só que eles pá, imediatamente recolheram aos quartos sem voltarem para dar um pêsame, aquilo é que foi. (*Ibidem*, p. 182).

A obra apresenta o olhar da Europa – representada por Inglaterra e França – sobre a “europa”, Portugal, como país “menor” dentro do contexto mundial econômico, por meio do uso crítico de uma linguagem que mistura gírias e palavras do vocabulário inglês e francês, procurando indicar a confusão (através da fala das personagens) que o capitalismo estrangeiro trouxe a um país de tradição tipicamente agrária e atrasado tecnologicamente.

Notícia da cidade silvestre (1984), terceiro romance da autora, indicará alguns dos rumos que sua prosa seguirá, com assuntos mais ligados ao cotidiano e tratados de forma mais direta, procurando apresentar fatos e sentimentos de personagens inseridas no contexto de um país em transição. As mulheres, figuras centrais de suas obras, passam a ser exibidas igualmente nesse processo de transformação, como seres que possuem desejos, anseios e vontades. A protagonista dessa história, Júlia Matos Grei, é uma viúva que, inicialmente, tem um romance com um homem casado e, em dado momento da trama, mostra-se como uma mulher que faz valer o direito de se apaixonar: há cenas explícitas que vão desde a intimidade sexual até um ato de aborto. “Ainda de manhã, quando Artur Salema me tinha posto as mãos nas mãos, uma corrente havia feito circuito, como

¹ Os termos micro e macronarrativa serão explicitados adiante.

se acendesse lâmpadas pelo corpo” (*Ibidem*, p. 45). O trecho mostra como Jorge escolhe criteriosamente os substantivos e adjetivos para tratar da relação amorosa: a comparação do circuito elétrico com a sensação de prazer sexual pelo toque do amante na protagonista torna o texto explicitamente poético.

A partir desse momento de sua produção, algumas características tornam-se marcantes em sua escrita: a presença de narradores em primeira pessoa (com oscilação da terceira), em sua maioria mulheres, que possuem experiências com a literatura; a relação dessas personagens com suas famílias; o forte efeito dos relacionamentos amorosos em suas vidas; e, finalmente, a busca por um novo lugar no mundo familiar e social, que se traduz, basicamente, por um questionamento identitário que parte do coletivo ao estritamente individual.

Em seu quarto romance, *A costa dos murmúrios* (1995), os atributos citados anteriormente evidenciam-se mediante trabalho ainda mais cuidadoso com a forma. Nele, a crise de identidade vivida por uma cidadã portuguesa será exposta por meio da tensão que ela demonstra em seu discurso: a oscilação da narração entre primeira e terceira pessoa; a problemática a respeito do alcance e poder da escrita, trazida à tona por meio do relacionamento que tem com um jornalista; e sua própria experiência como escritora serão os elementos que a auxiliarão na busca por uma identidade que se encontra esfacelada diante da guerra colonial.

A organização da obra chama a atenção: é composta por duas partes distintas. No início, uma história curta, no formato de um conto, que é a lembrança da protagonista, Eva Lopo, da festa de seu casamento e dos acontecimentos ocorridos no hotel Stella Maris – um dos cenários principais do enredo – que funciona como um recorte do texto posterior, havendo, inclusive um

entrecruzamento entre as narrativas, no qual a epígrafe do conto é retirada da narrativa maior.

Na oscilação da voz que narra podemos encontrar um questionamento duplo: de um lado, há o discurso de um narrador em terceira pessoa, externo aos fatos, que indaga a si sobre o alcance da escrita; de outro, a voz da personagem mostrando sua posição diante dos acontecimentos de sua vida imbricados no contexto da guerra colonial. De acordo com Paulo de Medeiros (1999, p. 73) “o romance explora o modo como o Ideal do Império Português afinal se esvaiu em sangue e como essa catástrofe não poderá ser resumida a um capítulo da História”.

Em seus escritos, Lídia Jorge contrapõe duas realidades intrínsecas ao “ser português”: uma, que tem como pano de fundo “todos os portugueses”, a situação do cidadão diante de um mundo moderno em constante mutação, sentindo-se um “país menor” perante a realidade dominante da Europa capitalista, em crescimento acelerado (contexto macro); e outra, que são as “pequenas realidades” de cada ser humano e, no caso de suas obras, com destaque à “mulher portuguesa” nesse contexto de transição, a como ela se vê inserida num Portugal anacrônico, incrustado num mundo moderno (contexto micro).

A maneira como essas mulheres enfrentam as dificuldades de uma alteração tão drástica de cenário e de sua função dentro da nova ordem social é igualmente abordada: de *materfamilias*, que sustentam a dura manutenção da casa paterna depois da partida dos maridos, tornam-se mulheres atuando em novos papéis sociais. O choque dos patriarcas com essas novas relações também será esmiuçado. Consoante as palavras da autora:

Geralmente, os homens que elas amam nunca as entendem ou escutam. A incompatibilidade de linguagem entre homem e mulher é um dos meus temas, juntamente com outro tema, que é a falta de comunicação entre cidadãos e instituições. (*apud* D'OREY, 1999, p. 168)

Conforme Isabel Lima (2005, p. 58), em artigo a respeito dos trabalhos recentes da escritora portuguesa, sua trajetória seguiu um caminho que partiu “das identidades coletivas construídas a partir da concepção de identidade do sujeito sociológico” em seus romances da década de 80, para,

a partir dos anos 90, as questões de identidade sobretudo do sujeito individual, um sujeito próprio da modernidade tardia, conceptualizado como não tendo uma identidade plenamente unificada, em constante confronto com uma multiplicidade de identidades possíveis, que o vão descentralizando e deslocando. (*Ibidem*, p. 60)

A incompatibilidade de linguagem entre os membros de uma família portuguesa e a busca por novas formas de discurso como meios para suas constituições identitárias serão os assuntos centrais de seu sétimo romance, *A manta do soldado* (2003)², objeto deste estudo.

A construção da identidade da narradora-protagonista, não nomeada, que vai encontrar na escrita o meio de alcançar um papel social definido no seio familiar, é descrita por Lídia Jorge com leveza e delicadeza incomparáveis. Apesar de trágica, a história dos Glória Dias, contada pela perspectiva da filha de Walter, o caçula da prole, torna-se leve, devido à escolha lexical e à seleção de discursos promovidas por ela, que, arremedando pontos de vista os mais diversos sobre a vida e personalidade do pai, reconstrói a trajetória da família por meio da criação de um estatuto autoral dentro da obra.

A produção textual da protagonista, que hora é apontada como filha, hora como sobrinha de seu pai biológico, Walter Glória Dias, é experimentada como a forma de buscar a si mesma, reconstruir uma identidade em pedaços que vão sendo recolhidos e ressignificados por meio da coleta de discursos de sua lembrança e da

² A primeira edição da obra foi publicada em Portugal em 1998 com o título de *O vale da paixão*. Para este estudo nos utilizamos da edição brasileira, com edição primeira de 2003 e com título modificado pela autora.

memória coletiva familiar (e de pessoas próximas espacialmente) a respeito de seu pai, fazendo com que ela crie uma imagem idealizada dele. A figura paterna é edificada passo a passo também pela rememoração de fatos ocorridos entre os dois, a fim de criar um modelo concreto paterno com o qual possa identificar-se e realizar sua própria história.

Em paralelo a essa busca interior, narra-se o próprio processo de formação autoral, problematizado pela filha de Walter por meio das “parábolas” que irá redigir sobre a vida do pai. Lídia Jorge afirma que o livro fala a respeito dessa “outra margem, onde o escritor encontra a si mesmo esperando em silêncio e circunspeção para ser salvo pelo ‘anjo’ da linguagem” (*apud* FERREIRA, 1999, p. 101). No romance a autora chegará ao ápice de seu principal tema: a escrita como percurso para o autoconhecimento.

Ainda com relação à produção atual da autora, Isabel Lima (2005, p. 60) assegura:

Todos os seus romances, dos primeiros aos últimos, atentam nas implicações que a construção da identidade tem com a linguagem, com o direito à fala, com o acesso privilegiado à palavra, sobretudo para as mulheres, confrontadas com um mundo falocêntrico.

N’A *manta do soldado*, a linguagem é o fundamento para o estabelecimento de uma identidade pessoal, que configura a narradora-protagonista como sujeito para si e perante sua família, estabelecida pela instância autoral, que institui a verdade recriada por meio do discurso ficcional.

1.2 O espaço como elemento-chave na obra

O espaço no romance é extremamente significativo para que se possa compreender a trajetória de criação autoral e formação identitária da filha de Walter. É no espaço da casa de São Sebastião de Valmares, cenário da trama, que as relações entre os componentes da família Glória Dias – e mais tarde também da

mãe da protagonista, Maria Ema Baptista – tomarão corpo. É igualmente nesse lugar que a protagonista irá crescer rodeada pelas conversas a respeito da vida do pai, entre murmúrios, arroubos e diálogos pessoais, e irá remontando, passo a passo, a trajetória dos familiares e as vicissitudes por que passam, tendo como relevo as alterações históricas sofridas por Portugal no decorrer de quatro décadas, saindo de uma grande e profunda ditadura para uma incipiente democracia, procurando, entre resquícios de um passado de conquistas gloriosas, uma nova posição num contexto econômico atualizado e muito diferente do ideal das grandes navegações.

Nossa análise dos espaços na casa patriarcal de Valmares estará fundamentada, basicamente, na teoria fenomenológica do filósofo Gaston Bachelard explicitada n'*A poética do espaço* (1998), em que ele analisa a casa como um recinto da intimidade humana no qual “a imaginação aumenta os valores da realidade” (p. 23). Abordaremos a ambigüidade desse conceito, pois esta casa é apresentada justamente em oposição a ele: um lugar excludente, no qual as relações de intimidade e o ambiente de aconchego são praticamente inexistentes.

Silva (2009, p. 2) também nos auxilia numa formulação teórica do espaço da casa, dizendo que ela

é a materialização da família, o espaço ritual onde seus membros interagem; é também o *locus* da produção da força de trabalho de seus membros individuais (...) é no seu interior que as famílias constroem o seu mundo próprio e, através dele, se relacionam com o mundo externo

Este trabalho apresentará, inicialmente, os diferentes valores do espaço da casa para os habitantes de Valmares, contrapondo a forte ligação com a terra proveniente do patriarca, Francisco Dias, para quem o espaço era mais importante que a vida de seus moradores, aos escassos laços que seus filhos têm com o lugar, adquiridos pela falta de individualidade a que são submetidos no local, e como isso

os influencia na escolha de partirem, abandonando o espaço e reconstruindo suas vidas em novos lugares com culturas e valores diferenciados. Após realizarmos uma descrição minuciosa dos recintos da casa, como também da relação dos residentes com cada um deles, abordaremos a importância que a propriedade terá para a filha de Walter, que transformará o espaço numa casa-de-escrita, iluminando cada aposento, com destaque especial ao quarto do primeiro andar, que se tornará um espaço privilegiado à criação autoral.

Se a casa “é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1998, p. 24) é a partir da relação com esse local que serão definidas as trajetórias de todos os moradores da herdade. A recusa que os irmãos Dias têm de manter a empresa familiar em funcionamento, espelhando-se na atitude do caçula Walter, que parte para viver perambulando pelo mundo, irá se opor à resistência dos que permanecem, por opção ou não, no lugar. Portanto, temos as personagens representantes da locomoção, que não vêem sentido em ficar circunscritas ao espaço de Valmares, e as demais, que são obrigadas a permanecer – como Custódio e Maria Ema – e ainda as que o fazem por escolha própria – como a narradora.

Ressaltaremos, ademais, o representante máximo da mobilidade, Walter Dias, para o qual o que importa é tão somente o deslocamento, a não-fixação; como também Francisco Dias, personagem mais estática do romance, enraizado na terra de origem e arraigado à ilusão de recriar um império, uma empresa produtiva, com a ajuda do clã. A protagonista estará posicionada entre os dois, mostrando que o deslocamento é necessário para que se conheça verdadeiramente e a fundo o espaço a que se está vinculado, em comparação ao mundo exterior. Por isso ela

“vai, mas sempre volta”, promovendo um eterno retorno que cumpre a promessa de instauração de novos rumos ao “império de pedras” do avô.

1.3 A ausência sentida por quem fica

*“Busco tua presença, na ausência de tua presença”
(Trecho de oração das Oficinas de Oração e Vida)*

Vários detalhes da relação entre esse pai e essa filha são um tanto incomuns levando-se em conta o tempo cronológico das ações no romance – inicia-se em *flashback* em meados dos anos 30, sendo que a protagonista nasce por volta do ano de 1948 – e para os padrões sociais e culturais do local – uma aldeia rural em Portugal antes e depois da Revolução.

A obra narra a trajetória dos Glória Dias, sendo Walter o benjamim dessa problemática família, que se destaca do resto dos irmãos por ir contra os valores ditados pelo pai que é também, de todos, o patrão. Ele não quer trabalhar, possui uma conduta escolar diferenciada, não aceita receber ordens de quem quer que seja e, ao engravidar Maria Ema – a mãe da narradora – foge, deixando o compromisso da paternidade para seu irmão mais velho, Custódio. Enfim, a decisão tomada vai ao encontro da liberdade, Walter é a personagem que antecipa a revolução pela qual essa família – e no caso macro, o país – passará.

É nesse modelo paterno que a protagonista irá se inspirar para conceber sua identidade como sujeito. Um pai ausente, figura edificada por meio de fantasias criadas por ela em torno de sua pessoa, mediante esparsas memórias pessoais e, principalmente, pelo discurso das pessoas que presenciaram acontecimentos nos quais ele esteve envolvido.

Algumas idéias sobre a constituição do sujeito sistematizadas por Lacan servem de base para o entendimento do processo de construção de identidade da

personagem, que procura situar-se como sujeito num contexto sócio-cultural preestabelecido. Na concepção lacaniana,

o sujeito é aquilo que um significante representa para outro significante, isto é, o que emerge entre os significantes. Não há uma posição para o sujeito, ele está suspenso, à espera de ocupar alguma posição no discurso e nela significar algo. Assim, ele depende do significante para existir e este está primeiro representado no campo do Outro. (*apud* CARREIRA, 2007, p. 1)

Para a psicanálise, a constituição subjetiva está articulada à formação das instâncias relativas ao Real, Imaginário e Simbólico. Lacan (1998, *apud* CARDOZO, 2006, p. 34) afirma que “o fato de identificar-se com a imagem do outro é constitutivo do eu (*moi*) no homem e o desenvolvimento do ser humano está representado por identificações ideais”. Na relação mãe-filho existe a necessidade de um “terceiro” que interdicte a identificação plena – já que a criança vê o outro imaginando ver-se a si – que o filho possui com a mãe. A figura paterna é a responsável por esse impedimento, a sua presença proíbe que o incesto aconteça.

No caso da narrativa em questão, há uma necessidade premente da filha de Walter em encontrar um lugar no discurso dos “outros” da casa, o que constitui uma tarefa bastante penosa, pois, além de ser ignorada por quase todos os parentes e não conseguir relacionar-se com a mãe – é apenas na adolescência que a mãe se apercebe dela –, o pai é um elemento ausente na tríade pai-mãe-filho. Por não encontrar alguém em quem se espelhar, ela se apega a essa figura quase mítica de pai, edificada conforme sua vontade.

Em termos lacanianos, a ausência da figura de Walter dificultará que a instauração de um “sujeito do inconsciente” se realize na vida de sua filha. O estabelecimento dessa instância, a do Real, “que é apresentado na forma do que nele há de inassimilável – na forma do trauma” (*Ibidem*, p. 36) realizar-se-á pelo “trauma da ausência”, encarado como um item de privação, “aquilo que não é

encontrado, que falta na apreensão do pensamento” (*Ibidem*). Maria de Lurdes Trilho (2004, p. 9), a esse respeito, declara:

Ela [ausência] é sentida a partir de quem fica, para quem o esquecimento não serve de terapia, pois se acorda dele muito depressa, através de uma palavra ou recordação, e é isso que assalta constantemente a mente daquela filha.

A *manque-à-être* (a “falta a ser” lacaniana) será o ponto de partida para essa escrita, o processo escolhido para suprir essa lacuna, para dar entendimento à privação desconhecida à qual a narradora foi submetida. Segundo Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (*apud* TRILHO, *Ibidem*), uma das formas de manipular a ausência é através da linguagem, “criando-se múltiplas versões do outro, como uma maneira de ocupar o pensamento com a sua presença e assim aliviar o peso da sua separação, retardar a *morte* do outro”.

Antes de constituir sua identidade, é imprescindível, para a filha de Walter, que mantenha a imagem idealizada que cria do pai. Essa imagem só poderá ser destruída quando ela conseguir visualizar-se com uma identidade própria, como um sujeito diante dos Dias, criando seu próprio discurso libertador pelo processo de escrita.

1.4 A gestação de um autor na narrativa

Todo o processo de vir a ser descrito n’*A manta do soldado*, e que culminará com o nascimento de um autor, é elaborado de maneira muito criteriosa por Lídia Jorge. O ponto de vista da narradora, explicitamente marginal, é que abre a possibilidade do conhecimento tão profundo que atinge acerca de sua família e, conseqüentemente, de si mesma. Por ser sempre “a bastarda” ou “a sobrinha”, ela terá acesso livre aos discursos de todos da casa, já que a sua voz é renegada por eles. Dessa posição, poderá recolher, selecionar e elaborar um modelo discursivo no qual se inspirará para a criação de um discurso próprio, enunciador de uma verdade.

No seio desta família subjaz um não-dito, um silêncio significativo a respeito das origens da narradora que percorre as páginas do romance. Logo no início da narração, vemos a impossibilidade de fala da protagonista:

“Nunca te dei nada.” E ela continuava completamente surpreendida, pois sabia que não era assim, e quis mostrar como não era assim, (...) queria dizer que não lhe devia nada (...) Mas nessa noite era impossível explicar, pois talvez ela não tivesse as palavras, ou tivesse mas não as soubesse unir (...) E isso ela conseguia pensar, mas não dizer. (JORGE, 2003, p. 14)

A impossibilidade de dizer palavra por parte da filha representa, efetivamente, esse sujeito ainda não constituído em busca de compreender o significado da existência por meio do discurso alheio. O pai fala e ela cala, porém esse intervalo entre as palavras e o silêncio é “condição para a produção do sentido, é o reduto do possível, do múltiplo, abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13; 68). Ainda de acordo com Orlandi (2007, p. 69), “para falar o sujeito tem necessidade do silêncio, fundamento necessário ao sentido e que ele reinstaura falando”. Nesse local de silêncio perturbador, a filha de Walter viverá seus “espaços de solidão”³, no interior da casa, agora (no presente da narração) vazia e desabitada, vai revolver e remexer em papéis e objetos do pai, para poder contar-lhe – escrevendo, já que não consegue pronunciar palavra alguma em sua rara presença – a saga da família Glória Dias, da qual ele será o principal personagem.

Bachelard (1984, p. 203) declara que “as paixões são curtidas na solidão. É fechado na sua solidão que o ser da paixão prepara suas explosões ou suas façanhas”. E é o amor intenso que nutre pelo pai que fará com que ela se tranque

³ Bachelard afirma, em *A poética do espaço*, que as inúmeras moradas de nossa vida representam lembranças e memórias preciosas, que nos auxiliam a afastar sombras de nosso passado e iluminar o caminho presente. Em cada morada existem os “espaços de solidão”, que nos ajudam a recordar esses “espaços físicos de nossa vida íntima”, nos quais vivemos os fatos mais importantes de nossa existência.

em seu quarto por um longo tempo, a fim de organizar a escritura da narrativa repleta de peripécias que foi a vida de Walter Dias.

Matar o pai é um gesto simbólico que significa, nesse contexto, nascer como sujeito. Simbolicamente representa, para essa filha, a possibilidade de migrar do campo de discurso do outro para uma existência própria, concreta, em que coabitem as imagens ideais formadas pelas falas alheias e o trabalho realizado por ela de ressignificação desse material. Através da escrita dos contos sobre a vida de Walter, a narradora d'*A manta do soldado* busca uma forma de autoconhecimento, de validação dos discursos agora criados.

E Blanchot (1987, p. 17), acerca do ato de escrita, assevera, também, que “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para ser seu eco, devo de certa maneira impor-lhe silêncio”. Esse eco, a fala que sempre volta, incessante e interminável, equivale aos discursos que a filha de Walter passa a vida toda ouvindo. As repetições, por parte do avô, de que o pai é um trotamundos, e por parte dos tios, de que é um devasso, são entremeadas pelo silêncio da mãe em relação ao amor que nutre por ele. Esse eco contínuo que povoa o espaço da casa de Valmares necessita ser “calado” por ela que, silenciando-o, consegue produzir seu próprio discurso e história.

A respeito da escrita como exercício de pensamento, Foucault (1992, p. 132) nos revela que “ela atenua os perigos da solidão; dá ao que se viu ou pensou um olhar possível” e Lacan (*apud* FINK, 1998, p. 56), por outro lado, nos esclarece: “o sacrifício envolvido na castração⁴ é ceder um determinado gozo ao Outro, deixá-lo circular de alguma forma fora de nós, podendo isso tomar a forma da escrita”.

⁴ O termo castração é aqui entendido como “a impossibilidade de significar o real pelos limites impostos pela língua, que forçam o sujeito a rever novas articulações, através de palavras e de sentidos, construindo novas posições subjetivas diante de situações experienciadas” (CARDOSO, 2006, p. 37-38).

A filha de Walter elege o trabalho autoral como ato de expurgação da figura do pai, logo, narrando-o, ela narra a si mesma, afugentando suas sombras interiores e participando desse gozo, apresentando ao leitor o doloroso processo de construção de sua identidade, que é tido por Lídia Jorge como a gênese da obra. Em entrevista concedida a Maria de Lurdes Trilho, a autora revela que o romance remete para a própria operação da escrita, é uma espécie de imprecisão em torno da manta em que há a invocação da saga dessa família no percurso de 40 anos, justificando a limpeza da imagem do pai realizada pela protagonista.⁵

1.5 A “leveza” das relações silenciadas

Ítalo Calvino (1990, p. 15) defende a leveza como um valor na literatura em seu livro *Seis propostas para o novo milênio*, em contraposição ao peso, dizendo que “no mais das vezes, sempre se esforçou por retirar peso à estrutura da narrativa e da linguagem”. Ilustrando este conceito com diversas obras literárias, desde os grandes clássicos greco-romanos até a literatura contemporânea, o autor declara que abordar temas pesados com leveza é uma tarefa árdua para qualquer escritor, no entanto possível do ponto de vista da forma.

Se nossas escolhas na vida se dão efetivamente pela leveza que possuem, como afirma Calvino, a realidade nos revela justamente o contrário: o peso do viver é algo quase insustentável. O fardo da existência, entretanto, pode ser aliviado com o auxílio da escrita, como atesta o autor e como podemos constatar pela leitura *d’A manta do soldado*. Eleger a escrita como processo de autoconhecimento e, por meio de sua elaboração, encontrar um caminho mais luminoso e leve para percorrer é o que nos apresenta Lídia Jorge com este romance, como também sua protagonista, que se torna, outrossim, uma autora.

⁵ Conversa entre a escritora e Maria de Lurdes Trilho realizada no dia 4/2/2004, em Lisboa.

Elfried Engelmayer (1999, p. 181) declara, a respeito da obra, que “é possível tratar do tema da ausência utilizando uma densa trama poética semeada de luminosas miniaturas”. A falta paterna, como já explicitado anteriormente, será uma das privações pelas quais a filha de Walter irá passar. Todavia o assunto, tão pesado, é tratado com leveza pela autora, que nos coloca diante de uma filha que revive sua tragédia pessoal sem se vitimar, enxergando tudo de um ponto de vista marginal, que ela transforma no privilégio de *outsider*. E, apesar do modo como essa lembrança se dá contribuir para o peso da narração – a sucessão entre claro e escuro do cenário; a falta de visão explícita devido à chuva que sempre percorre as cenas mais importantes; e a confusão entre os relatos de todos da casa –, ainda assim, na elaboração do texto escrito, ela permanece leve.

A leveza na maneira de contar a saga de sua família é igualmente atribuída ao olhar poético que a narradora lança sobre sua história. A resignificação de discursos e acontecimentos se dá pela via da poesia e resulta na elaboração de três contos acerca de fatos marcantes da vida do pai. Neste romance,

a escrita surge justamente para que possamos fazer algo diferente com aquilo que provoca angústia. O autor precisa significar a sua criação, colocando em palavras o que foi idealizado e imaginado. (CARDOSO, 2006, p. 38)

A ausência de uma figura paterna é angustiante para essa filha, que necessita edificar uma imagem de Walter para poder se espelhar e, assim, definir modelos ideais a serem seguidos. O conflito de identidade dos Dias também provém de uma dificultosa história familiar que, povoada por elementos trágicos, recebe um tratamento estético leve por parte da narradora, o que atenua o peso do viver. Por isso afirmamos que as subjetividades, no livro, só se constituem pelo ato da escrita.

Neste romance, Lídia Jorge vai amalgamando uma série de fios mitológicos e simbólicos que resgatam um mundo submerso, sempre na tentativa de explicações

para os fatos presentes e em busca da configuração identitária da narradora como sujeito. Na tragédia antiga, as pessoas iam assistir ao espetáculo para ver o que acontecia a eles mesmos como seres humanos num mundo adverso, aos fatos de suas vidas dramatizados e fundamentados no mito, com o tratamento específico dado por cada autor. Em sua *Poética* (2000, p. 51), Aristóteles define que “a estrutura da tragédia deve consistir na imitação de ações que despertam terror e pena”. No caso d’*A manta do soldado*, é perceptível a intenção da autora de aproximar o leitor da vida da filha de Walter e de sua triste condição de bastarda, causando pavor e compaixão diante dos sucessos por que passa essa família e que se assemelham tanto à situação da nação portuguesa, também marcada pelo autoritarismo e pelo abandono. A densidade do sujeito que se constrói e se revela ao logo da intriga, entretanto, contrapõe-se à poesia da narração, atenuando a sensação de piedade do leitor, que pode se compadecer da filha de Walter, todavia não a enxergando simplesmente como uma vítima, já que ela mesma se posiciona como sucessora e herdeira de uma trágica história de amor.

Massaud Moisés, em *A criação literária*, define três formas pelas quais a poesia pode integrar-se ao corpo do romance. Na terceira, a que interessa a este estudo, explica que, “na totalidade, se identifica com a estrutura romanesca e a mundividência que por meio dela se exprime” (1985, p. 110). A linguagem poética, na obra, está encaixada na estrutura da prosa, trazendo possibilidades luminosas ao fazer literário, com o uso de imagens para a descrição de caracteres e situações claramente poéticos.

Os passos de cada um da casa, por exemplo, são elemento importante para demonstrar a poesia do olhar dessa moça, que os descreve numa alternância entre

leveza e peso, expondo o interior de cada um por meio de uma *gestualidade do andar*.

Havia os passos pesados de Francisco Dias produzidos por botas onde luziam duas filas de cardas que emprestavam ao som um ruído de ferro, seguindo-o por toda parte como se transportasse uma coroa nos pés. (...) E havia os de Custódio, mais leves do que os passos do pai, mas ainda assim, o protector de metal existia, picando aqui e ali o ladrilho e o cimento, com seu andar assimétrico de coxo. (...) e contudo, nessa assimetria, alguma coisa nos passos do filho mais velho de Francisco Dias resultava regular, mais regular do que os passos dos outros. (JORGE, 2003, p. 8-9, grifos nossos)

A descrição de um dado físico que representa um lugar na gradação leveza-
peso em que se inscreve o “interior”, a personalidade de cada um dessa família, é explorada pela narradora durante toda a trama. Aos passos pesados de Francisco Dias, que tinham “ruído de ferro”, opõem-se a imagem dos passos mancos de Custódio, que apresentam uma ambigüidade bastante intrínseca: são assimétricos no modo do caminhar, porém regulares quando equiparados ao caráter abnegado e à personalidade harmônica da personagem.

Na percepção de fatos que são transformados pelo seu olhar, a filha de Walter aborda a relação homem-terra de forma muito leve, também com uso intenso de imagens poéticas para descrevê-la. Veja, por exemplo, a visão que tem do alcoolismo de Dalila:

A filha de Walter olhava para os dois copos e desejava que o último recuasse uma unidade até o anterior (...) Era como se a série tivesse sofrido uma avaria, e o derradeiro se reproduzisse infinitamente. A janela do antro a que se deveria chamar sala de estar dava para as ondas, e a filha via nelas séries infinitas de gestos como os de Dalila. Cada vaga que arrostava à praia era a última duma série infinita de últimas, que se sucediam desde o alvorecer das eras. Entre a última e a última estava o tempo onde emergíamos nós, entre duas vagas, duas últimas. Dois últimos copos. Uma avaria. (*Ibidem*, p. 155)

Mais uma vez, a leveza na forma de narrar um acontecimento tão triste acaba por deixar o texto extremamente poético e suave. Os fatos são percebidos de maneira distorcida e sempre são transformados: o gesto de Dalila ao levantar o copo

vazio e solicitar a ela que encha infinitamente o último cálice é equiparado à imagem das ondas do mar, que, num movimento contínuo, sempre chegam à praia como as “derradeiras”. Da mesma maneira que na linguagem, o sujeito aí permanece nos intervalos, entre a “última e a última estava o tempo onde emergíamos nós”, buscando um lugar para se posicionar.

Neste capítulo inicial, procuramos resumir quais são as linhas de força deste trabalho. O espaço, a ausência, a identidade e a leveza da forma serão explorados, levando-se em conta fundamentações em teorias psicanalíticas, de análise do discurso e de teoria literária, a fim de que seja possível compreender de que modo estão imbricados na construção da subjetividade e na questão autoral, temas centrais do romance.

2. O espaço físico na obra

2.1 A epifania do espaço

A manta do soldado traz uma composição de espaços extremamente significativa para que se compreendam pontos importantes da história que serão analisados neste trabalho, como a trajetória das personagens, tanto as que partem para longe da pátria quanto as que ficam, por opção ou não; a constituição identitária da narradora-protagonista, que se dá por meio do processo de criação autoral desenvolvido por ela para encontro do Eu que se forma ao longo da trama; e a formação de uma “casa-de-escrita” no espaço da habitação de Valmares, local onde se desenrola o enredo. Dada a relevância desse elemento para a fundamentação da narrativa, decidimos por trilhar um caminho que o destacasse.

Por que usar o termo epifania para tratar do espaço no romance? Porque o espaço é visto de forma “epifânica” pela narradora, que conduz o leitor à visualização do interior e exterior da propriedade de Valmares apresentando um

modelo da casa patriarcal portuguesa de modo luminoso e subjetivo. O termo epifania é aqui compreendido por nós como “uma súbita manifestação espiritual, presente quer na banalidade da fala ou do gesto, quer num estado memorável da própria mente”, na acepção cunhada por Joyce (*apud*, Cardoso, 2005). Desta forma, o dado espacial, nesses momentos epifânicos, é ressaltado devido ao olhar que a filha de Walter lança sobre ele, tornando-o pleno de sentido.

Antonio Candido, em análise voltada ao campo espacial em *L'Assommoir*, de Emile Zola, apresenta o olhar que a personagem Gervaise projeta no cortiço em que iria residir, explicando que “o espaço é definido pelo seu olhar, um olhar mais descobridor que inclusive altera o objeto e puxa atrás de si o corpo da observadora” (CANDIDO, 2004, p. 57). Nas duas obras, trata-se de um campo de visão que, efetivamente, modifica o espaço à sua volta, recriando situações vividas e possibilitando o vislumbre de acontecimentos futuros.

Retomando a conceituação sobre o termo epifania, Gotlib (1985, p. 51) reforça-o dizendo que: “tal como a concebeu Joyce, ela é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto enquanto uma forma de representação da realidade”. Ainda como um dos quesitos da definição de beleza segundo S. Tomás de Aquino – os outros dois são a integridade e a simetria⁶ – a epifania compreenderia o momento em que “a coisa torna-se ela mesma”, um instante de

6 “Stephen Hero, o protagonista do romance [de Joyce] com o mesmo nome, glosa e adapta nesta passagem o terceiro elemento da definição de beleza de S. Tomás de Aquino – *claritas*. Como ele próprio explica, atribui a este termo um significado metafórico, interpretando-o como *quidditas* – que traduz por ‘radiance’. Os primeiros dois elementos – *integritas* e *consonantia* – são traduzidos na obra acima referida por ‘integrity’ e ‘symmetry’ (idem, p.189), enquanto no Portrait, os termos preferidos por Joyce são ‘wholeness’ e ‘harmony’. De qualquer forma, os seus significados não diferem grandemente: no primeiro momento, o objecto destaca-se, definindo inequivocamente as suas fronteiras com o vazio momentâneo que constitui o não-objecto; em seguida, as partes que o constituem são analisadas, sendo percebida a simetria que o compõe; finalmente, como resultado de uma clara apreensão da forma do objecto, é operada uma síntese: ‘a sua alma, a sua materialidade ou essência [whatness] é projectada para fora das vestes da sua aparência, na nossa direcção’ (idem,190). É este então o momento da epifania.” *In*: Cardoso, Miguel. s.v. “Epifania”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>.

revelação do objeto. Cardoso (2005), citando novamente o autor irlandês, ressalta, que

o objecto da epifania é trivial, não se destacando por si só. A chave para compreender a excepcionalidade do momento está no papel activo da mente: um objecto que faça parte do nosso campo de visão quotidiano pode ser repentinamente resgatado da sua banalidade, através da focagem operada pelo nosso “olho espiritual”, parafraseando Joyce.

O olhar lançado pela protagonista ao espaço da propriedade rural de São Sebastião de Valmares, localidade fictícia situada no Algarve, ao sul de Portugal, onde se desenrola a trama do livro, é marcante e transformador. A carência de detalhes em sua descrição não compromete sua potência influenciadora sobre a vida das personagens. A descrição do local, inclusive, é diferente de outras obras que têm o dado espacial como quesito relevante para a compreensão do todo⁷, já que o olhar da narradora, semelhante a uma lente cinematográfica muito seletiva, conduz o leitor à visualização dessas terras, imagens estas apresentadas em cortes subjetivos que nos mostram o núcleo central onde se agrupará a família Glória Dias e principal motivo pelo qual muitos dos embates da obra acontecerão.

A narração tem saltos cronológicos que mostram os cômodos da casa de forma esparsa, de modo que os aspectos interiores e exteriores da herdade sejam apresentados em partes, o que está associado às ações e movimentações das figuras que povoam a história. No decorrer da narrativa, de repente, deparamo-nos com um pormenor de um aposento, de uma divisão, de uma dependência da residência. Nesse modo de narrar, há uma permeabilidade entre espaço e tempo e uma mistura de passado e presente que conduz o leitor a acompanhar, lentamente, a modificação que os fatos, no decurso de certo período, provoca no lugar.

⁷ O fraco na descrição minuciosa da casa no romance reforça a teoria de Bachelard (1998, p. 32): “As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, (...) rejeitam qualquer descrição”.

No tocante à fusão tempo-espaço na literatura, Bakhtin, em seu texto “Formas de cronotopo do romance” (2002, p. 211), nos esclarece que ela pode ser abrangida pelo termo “cronotopo”, definido como “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura” (*Ibidem*). Ele explica-o da seguinte forma:

No cronotopo artístico literário há uma fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto [em que] o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo (...) Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (*Ibidem*)

A perspectiva do autor dá relevância ao tempo em detrimento do espaço já que haveria uma implicação axiológica nessa concepção, porque “traz consigo uma concepção de homem. Assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem” (*apud* AMORIM, 2006, p. 103). Por isso, o tempo é relevante nesse conceito, “é a dimensão do movimento”, indica processos de transformação e metamorfoses pelas quais passa o herói nas narrativas analisadas por Bakhtin.

Bachelard, igualmente tratando de questões relativas a essa conexão, declara que:

por vezes acreditamos conhecer-nos 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 vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 1998, p. 28, grifos nossos)

O espaço, conforme o filósofo francês, é responsável pelo encapsulamento de fatos que ocorreram no passado e que são presentificados pela simples visita a um aposento, a um sótão, a uma casa. Diferente de Bakhtin, Bachelard dá maior importância ao dado espacial na ligação entre os dois elementos. As duas concepções, apesar de serem apresentadas com focos distintos, nos auxiliam no

entendimento do valor do espaço n'*A manta do soldado*. Enquanto a primeira, analisando os cronotopos artísticos na história do gênero romance, destaca a relação alteridade/identidade que se estabelece por meio da passagem do tempo, isto é, o foco é voltado ao movimento, à transformação que o tempo pode produzir num dado espaço e, conseqüentemente, na vida de um personagem, a segunda propõe que a memória está “especializada”, que “as lembranças são imóveis”, sendo impossível situá-las precisamente no tempo sem remetê-las ao dado espacial.

No romance, o espaço revela o “tempo comprimido”, pois é a partir da rememoração dos eventos ocorridos no quarto da filha de Walter na noite de 1963 que toda a história familiar dos Glória Dias será desenvolvida. O fio condutor é o encontro com o pai e, sempre com a “câmera” voltada para o evento, serão contadas a trajetória dos membros da casa patriarcal de São Sebastião de Valmares e a sua própria busca por um lugar nesse contexto.

O tempo e o próprio espaço tornam-se subjetivos à medida que a protagonista narra os fatos de sua vida ressignificando acontecimentos e lançando novos olhares sobre eles. A indissolubilidade entre tempo e espaço é bastante marcada na narrativa, que apresenta

a capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no espaço e, simultaneamente, de perceber o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento, e não sob a forma de uma tela de fundo imutável ou de um dado pronto. A capacidade de ler em todas as coisas (...) os *índices da marcha do tempo*. (AMORIM, 2006, p. 112)

Como num cinema, o “filme da vida de Walter” é sempre rodado à exaustão na mente da filha, que transformará o espaço de seu quarto num local apropriado para que a imaginação possa fluir e, no ir e vir da rememoração dos fatos que dentro dele efetivamente ocorreram, mesclados aos discursos ouvidos e à seleção deles

por ela realizada, possa efetuar-se o encontro de uma via de autoconhecimento que se concretizará, posteriormente, pela escrita.

Se aquela noite se repetisse, ela poderia contar-lhe como se lembrava de seu regresso da Índia, e da forma como conservara esse regresso, um filme mais importante do que *O Anjo Azul* ou que *Ana Karenina*, muito mais importante do que todos os filmes que tinha visto. – 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, grifos nossos)

As lembranças são “conservadas”, como afirma a própria narradora, em sua memória e as imagens são rodadas como numa película. Indo e retornando entre o passado dos acontecimentos e o presente da narração, ela dá vida à história que cria sobre o pai. O ficcional, aqui, se sobrepõe diante do real, pois se torna a “sua” verdade. No filme, e na intimidade do encontro a sós com o pai, ela sabe que é a “filha”, não a “sobrinha”. A verdade que surge da ficção criada por ela será a chave para a construção de sua identidade e para a conquista do lugar almejado no seio familiar.

A memória dos Dias está completamente espacializada na casa patriarcal de São Sebastião de Valmares. Ali está retida toda a trajetória dessa família, que remete ao percurso histórico de Portugal entre o final da década de 40 e o início da de 80, de forma metonímica, num recorte sincrónico que não oculta camadas de tempo ali depositadas, antes as recupera, pela memória da narradora. A modificação que o tempo promove no espaço da casa, e na vida de seus habitantes, caminha, igualmente, com as novas perspectivas e rumos que são alterados ao longo da narrativa.

Para a filha de Walter, como analisaremos mais adiante, a permanência nesse espaço será uma escolha. Ela, tal qual um cineasta, registra o decorrer do tempo no espaço da casa num movimento interior, de “consciência ficcional”. Com este termo queremos dizer que o tempo psicológico existente na obra – “antecâmara da liberdade”, segundo Bergson⁸ – é responsável pela criação de uma verdade que, a ela, funciona como libertação da imagem de uma figura paterna imposta pelos familiares – e alterada por ela – que permite que possa nascer como sujeito.

Era como se os filhos de Francisco Dias se encontrassem reunidos num espaço extraordinário, fora da Terra, na zona onde boiavam os satélites, e no entanto, esse espaço fosse São Sebastião de Valmares. (...) Para eles, oitenta e um era mais antigo do que sessenta e dois, e sessenta e dois encontrava-se mais afastado do que cinqüenta e um. Mas o epicentro da comoção localizava-se no Inverno pluvioso de sessenta e três. (JORGE, 2003, p. 197)

A narração perde-se no tempo cronológico porque não passa de “duração interior” (*durée* de Bergson) “movimento progressivo que entrama passado ao presente e, preparando o futuro, atesta, porque tudo é novo na consciência, a liberdade do Eu” (NUNES, 2000, p. 58). A filha de Walter toma posse da única liberdade que possui: recriar sua verdade por meio da ficção, arrematando os fatos da vida do pai e recontando sua história para nela surgir como um Eu livre e coeso.

A relevância do espaço n’*A manta do soldado* nos exige uma definição mais precisa do elemento casa, que consoante Silva (2009, p. 2), citando Woortman (1991, p. 16), é a seguinte:

a casa não é apenas o abrigo familiar, mas também o “espaço de socialização e sociabilidade; de religiosidade; de cuidado com a saúde; de reprodução alimentar” que se constrói num processo englobante de pai, mãe, filhos e filhas. É nesse ambiente em que os primeiros sentimentos humanos como intimidade, cooperação, reprodução de *habitus* e costumes familiares são desenvolvidos, construídos e socializados.

⁸ Conforme Nunes, Benedito, 2000, p. 58.

Para o indivíduo, a casa é sua primeira noção de espaço, é um microespaço, conforme Silva (*Ibidem*), “que em seu ambiente geográfico, demarca comportamentos morais e normas sociais do grupo”. Nela se dão as primeiras relações sociais mediadas pelo espaço, inseridas numa noção espacial.

A residência dos Glória Dias é inicialmente descrita como

concebida de raiz para uma família numerosa, não havia camas individuais. Passava-se do berço ornamentado com uma nuvem de organzina para camas que se assemelhavam a plataformas de navios, e sobre a sua superfície as crianças eram assaltadas por sonhos aterradores. (JORGE, 2003, p. 44)

A associação do espaço interior do imóvel com a plataforma de um navio é uma das inúmeras imagens ambíguas da obra, já que, comparando a casa a uma embarcação, a narradora retira a idéia de lar como centro fixado na terra, “porto seguro”, local de acolhimento. Aqui, o substantivo navio traz uma conotação negativa, pois a imagem compara as camas da família aos lugares impessoais na embarcação, e também aproxima à imagem das camas onde se deitaram os recrutados a contragosto enviados à força ao Ultramar. Embarcar contra a vontade num navio pode ser semelhante a pertencer à empresa de Francisco Dias.

Diversos elementos da vida dessa família aludem ao contexto do Portugal agrário, avesso à modernidade, à mecanização dos meios de produção, mergulhado em profunda tirania e arraigada nostalgia. Às crianças não era dado o direito à infância, já que vistas, de uma maneira quase medieva, como futuros contribuintes no aumento do império do patriarca. A frieza da decoração da casa reforça a idéia, não existindo laços de familiaridade ou palavras ternas trocadas entre os irmãos e o pai, mas sim um silêncio perturbador que ronda todo o espaço da casa.

Se o conceito de casa no qual nos baseamos, retomando Silva, é de um “ambiente em que os primeiros sentimentos humanos como intimidade, cooperação (...) são desenvolvidos, construídos”, podemos perceber que a questão da

individualidade na família Dias era inexistente. Os filhos, noras, genro e netos, ao olhar do patriarca Francisco Dias, eram peças na engrenagem do sistema produtivo, e a eles não era dado o direito a qualquer manifestação individual.

A noção de casa como um ambiente de segurança e acolhimento, em que laços de afeto pudessem ser desenvolvidos, era algo impensável ao avô da narradora, noção subvertida, ainda, pelo fato de que ele acreditava “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” (*Ibidem*, p. 44). É, efetivamente, a ação de um ditador, que solapa qualquer protesto por parte dos oprimidos, e está demarcada pelo próprio espaço da propriedade, que é o centro de tudo para ele:

A ele não lhe interessava nem a morte nem a vida dos Dias. Não lhe interessava o sentido do antes e depois. O antes era apenas o seu pai que lhe tinha deixado a casa, e o depois, os filhos indistintos que a haveriam de aumentar. Nada antes, nada depois, nada longe e nada interno. Os horizontes da terra era tudo o que lhe interessava, o seu deus conhecido a quem dedicava a disciplina da vontade. A honra, o amor, a vida só se justificavam se transformados em hectares de terra. (*Ibidem*, p. 92)

O espaço era o que efetivamente importava ao dono de Valmares, o próprio tempo é estabelecido por ele – “o antes era o seu pai ter lhe deixado a casa” – tudo na narrativa irá girar em torno desse lugar que, para se fortalecer como uma unidade produtiva, necessitaria dos irmãos Dias unidos. O trecho ainda destaca o valor que a terra possuía a esse ditador, comparada, inclusive, ao único deus que ele conheceria, demonstrando seu apego e veneração. A união que pretende impor à família se desmantelará, como um castelo de areia, “embora para ele se tratasse duma família unida como nenhuma outra” (*Ibidem*, p. 44). O “rei das carrasqueiras”, como veremos no prosseguimento deste estudo, promoverá sim a desunião e a discórdia entre seus filhos, contribuindo para a diáspora familiar e o

desmantelamento de um conceito de terra como instrumento de demarcação identitária.

2.2 Descrição dos espaços da casa de Valmares

“Se na cabeça do homem tem um porão
Onde moram o instinto e a repressão
(diz aí)
O que é que tem no sótão?”
Lenine – “Olho de Peixe”

Lenine, em sua canção “Olho de peixe”, traz a imagem do espaço interior do homem, no qual habitam as sombras dos porões e a claridade, por vezes inexplorada, dos sótãos, ainda que a mente seja como um “baú, em que o homem decide o que guardar”. A metáfora é pertinente para refletirmos a respeito dos espaços da casa de Valmares, detendo-nos em cada cômodo apresentado pela narradora que nos conduz, com seu olhar iluminador, para que assim possamos averiguar de que maneira há influência desse quesito sobre a ação das personagens.

Bachelard, em sua *Poética do Espaço* (1998, p. 27-28), faz uma associação da casa com as lembranças, apontando compartimentos em que elas possam estar alojadas:

É graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais caracterizados.

O autor ainda nos revela que a questão da verticalidade no imóvel é fundamental para se compreender o mundo ficcional criado pelo homem nesse espaço, que “é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos” (*Ibidem*, p. 26). A casa é descrita por ele como um “ser vertical”, visto desde o porão até o sótão, em que o primeiro representaria o lado

irracional, das profundezas do inconsciente, e o segundo, a iluminação e clareza das idéias:

A casa é imaginada como um ser vertical. (...) A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto, à irracionalidade do porão. (*Ibidem*, p. 36)

Na casa de Valmares, que segundo informações do próprio texto possuía 18 divisões, há uma oposição nítida no sentido vertical entre o quarto da filha de Walter, que fica no primeiro andar, e os demais cômodos da habitação, que estão no térreo e fora da herdade. Seguindo a trilha da metáfora de Bachelard, e analisando a verticalidade da habitação, poderíamos pensar na seguinte demarcação:

1) Depósito, dispensa – denominado “quarto dos trastes” –, que fica fora da casa, como equivalente ao porão, lugar da imaginação e dos trâmites do inconsciente.

2) Rés-do-chão, estando incluídos o corredor – local em que as pessoas da casa se “esbarram” e dialogam; os quartos de todos os moradores e a cozinha, com um leve desnível, lugares onde se dão os embates entre os membros da família, o que os configura como espaços privilegiados para as ações da trama.

3) O quarto da filha de Walter, que fica no andar de cima da propriedade, equivalente ao sótão, local de claridade onde as idéias podem fluir.

Iniciemos nosso *tour* pelo corredor da herdade, caminhando para fora da residência, passando por “um tapete de palha e lama”, e chegando ao “armazém dos trastes, dependência separada da casa”, ponto de partida da produção ficcional da filha de Walter, e equivalente metaforicamente ao porão bachelariano, “o *ser obscuro* da casa, que participa das potências subterrâneas” (*Ibidem*, p. 37). Esse lugar, chamado de “velho armazém das dornas”, servia como uma espécie de quarto

de despejo, local no qual eram depositados todos os objetos inutilizados. “Era conhecido pelo ‘armazém dos trastes’ e era aí também que já se encontrava a charrete preta” (JORGE, 2003, p. 79).

A protagonista do romance, em criança, visita com frequência esse local, lugar bastante marginal da casa, onde se iniciam seus primeiros vôos imaginários. Interessante é notar como a influência do espaço é preponderante na personalidade de cada um dos componentes da casa de Valmares, pois como figura à parte na história dessa família, gerada de maneira clandestina e tendo sua condição social “abafada” pelas convenções, ela escolhe um dos lugares mais desprezados da propriedade para estar. O processo de constituição autoral e identitária que se desenvolve como temática na obra tem início nesse espaço, à margem, “fora” da residência. Lídia Jorge, em entrevista, explica de que modo percebe esse modelo de personagem e o porquê de sua preferência:

Eu gosto dessas figuras [as que estão à margem], eu tenho a idéia de que a figura que tem o defeito pode colocar-se na margem em relação aos outros e, portanto, tem o ponto de observação sensível e ao mesmo tempo revelador daquilo que são os outros porque não está disputando o lugar central e como tal, está disponível para se aperceber dos outros e viver em diferido as vidas dos outros e deixar que em si bata por completo o movimento da autoridade dos outros. (*apud* TRILHO, 2004, p. 5)

Estando numa posição marginal social e espacialmente, dentro do quarto de despejo a filha de Walter viverá a vida do pai imaginariamente, isto é, à sua maneira. As viagens com a “charrete do Diabo” – nome simbólico dado à carroça que Walter utilizava em suas andanças – serão realizadas dentro do depósito, sempre com o poder da imaginação. Pilotando com destreza o veículo, objeto envolto numa atmosfera mítica repleta de erotismo, ela empreenderá o início da viagem a seu mundo ficcional.

A charrete tem significado imprescindível para aclarar a temática que exploramos, no sentido de lugar inaugural para a realização do mundo imaginário da narradora, como um tipo de “espaço assinalado”. A materialização que ela traz da presença paterna associa-se ao forte apelo erótico que o objeto carrega e que será importante elo de ligação entre esse pai e essa filha:

À carrinha e à égua, unidas, fora dada a alcunha de Charrete do Diabo. As mulheres encerravam as filhas em casa e as raparigas colocavam-se atrás das janelas para verem o furriel da Índia passar, presas, mudas, mansas, como ovelhas. (...) A filha identificava o seu leito como um ser vivo à espera de movimento. Mesmo coberta de poeira, aquela tinha sido a charrete de Walter. As pernas tremiam-lhe. (JORGE, 2003, p. 78-79, grifos nossos).

O trecho nos permite constatar que o contato com a carroça, além de ser altamente erotizado, é uma das formas encontradas para que ao menos ela pudesse tocar nos objetos de uso pessoal do pai, materializando seu corpo e sua vida. O veículo também é responsável pela locomoção de Walter, simbolizando sua liberdade e autonomia, traços fortes por ela herdados.

De acordo com Trilho, a filha de Walter constrói uma imagem idealizada do pai por crescer sem um modelo paterno no qual se espelhar e, por isso, os objetos pertencentes a ele tornam-se tão essenciais para “alimentar” essa vida criada por ela. Consoante a autora, essa idealização é que promove a possibilidade de ficcionalização da história familiar, ação essencial para sua constituição identitária. Baseando-se na teoria freudiana, ela explica o processo:

segundo Freud, [porque] engrandecemos aquilo que idealizamos, de tal modo se torna importante na nossa mente. A idealização é um processo que diz respeito ao *objeto*; por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo. (*apud* TRILHO, 2004, p. 99)

Isso justificaria a visão própria que ela forma sobre o pai, deixando claro a ele que conhecia a “verdade” dos fatos, apesar de ter acesso a diferentes versões,

narradas por todos da casa. “Todos tinham alguma coisa para contar sobre essa vida de Walter” (JORGE, 2003, p. 53).

A simbologia da charrete é outro dado importante na história, pois, como objeto representante da locomoção, contrapõe-se ao imobilismo asfixiante da casa, promovendo um espaço de liberdade para a imaginação. De acordo com Trilho (2004, p. 99),

o condutor é sempre associado ao herói pelas qualidades singulares de dirigir, fazer movimentar e ser veloz. A charrete de Walter não só representava a sua superioridade enquanto herói, como a sua independência e determinação, fortes características herdadas pela filha ao conduzi-la.

A protagonista-narradora pretende, dirigindo-a, experimentar sensações que acredita que o pai teria vivido e, por meio delas, encontrar uma via de aproximação entre os dois, mesmo que imaginariamente:

Mas no Outono desse ano já ela saltava sobre os varais da charrete e conduzi-a sem medo, (...). Sem altura, sem cintura, sem formas, ela instigava uma égua que não existia, corria ao longo de estradas de macadame por onde nunca passara e a coberto pelo escuro do armazém, levava sob o braço o papel almaço, as tintas viarco e os lápis faber. Mas como tinha as mãos nas cordas que refreavam o ímpeto da égua ausente, ela não desenhava pássaros, ela contava aos gritos, sentada nos varais, os pássaros que não desenhava. (JORGE, 2003, p. 79-80)

O mundo da imaginação inicia-se em cima da carroça, instalada no armazém dos trastes. Ali, apesar de levar instrumentos relacionados à expressão artística – papel, lápis e tintas – ela não tem tempo de desenhar, tal qual o pai, porque está a “ver” (ou desenhando na imaginação) os próprios pássaros criados por Walter. Ela recria os lugares pelos quais o pai passava – “estradas de macadame” –, pois crê existir vida nos objetos de uso pessoal dele. Trata-se de uma maneira de corporificá-lo, materializar sua presença, trazer de volta o toque, a respiração, o contato físico com o pai, além de, também, reviver a história dele.

Outra forma encontrada por ela de aproximar-se do “corpo” do pai imitando suas ações é imaginar que a viagem na carroça é semelhante à realizada de fato por Walter no navio que o conduziu para longe de Valmares: “Custódio retirava a lanterna do bolso e, sem saber o alcance de sua luz, iluminava o caminho do *High-Monarch* através do mar” (*Ibidem*, p. 82). *High-Monarch* é o nome da “barca britânica que levara Walter” (*Ibidem*, p. 85), na qual ele embarca para Melbourne, após a visita realizada à família no verão de 1951, a primeira vez depois de sua partida para a Índia. A filha presentifica o veículo no qual sabia que o pai teria estado – mais um item que evoca a mobilidade dele – e imagina-se também dentro da embarcação.

Do quarto dos trastes retornamos ao interior da propriedade dos Dias, seguindo pelo corredor da quinta. Trata-se do espaço que interliga os quartos, a cozinha e a parte externa da herdade, tornando-se, portanto, o lugar de trânsito no interior da casa, local que pode ser entendido como de encontro e passagem. Nele os moradores cruzam-se, dialogam e caminham, num movimento para dentro e para fora da propriedade:

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. (*Ibidem*, p. 7-8, grifos nossos)

No que tange ao “cronotopo do encontro”, Bakhtin (2002, p. 349) nos informa:

que ele está intimamente ligado ao da estrada, os encontros se dão com frequência na estrada (...) Na estrada cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. A estrada é o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos e é daí que surge a metaforização da estrada como caminho da vida, já que o tempo parece fluir nesse espaço.

O corredor da casa de Valmares também faz a ligação entre o interior e exterior da propriedade. É por ele que os irmãos Dias vão começar a debandar, um

a cada ano, preparando-se com seus cursos de línguas, para dirigirem-se a outros países e continentes. Nele, a circulação de seus pais e irmãos será ouvida pela narradora, que irá identificar cada um pelo tipo de passadas⁹. Por ele, Maria Ema e Walter Dias “rondavam a desoras” nas noites de 1963, para encontrarem-se na cozinha, próximo espaço ao qual nos dirigimos.¹⁰

Mais adiante pelo corredor, adentrando o espaço interno da casa num nível descendente¹¹, chegamos à cozinha, lugar habitado pela empregada Alexandrina e seu marido, o manajeiro Blé. O espaço onde se realiza a lavagem e a purificação, por meio do fogo, dos alimentos, é reservada aos únicos empregados fixos da casa. No romance é o espaço destinado à revelação de segredos e àquilo que não poderia ser dito nos outros compartimentos da residência. Aí, enquanto prepara a comida para a família Dias, Alexandrina pode contar, à filha de Walter, sua “versão bíblica” a respeito da origem dela e de fatos relevantes sobre a vida de seu pai:

Mas, por vezes, Alexandrina dirigia-se secretamente, só a ela, a filha de Walter. A mulher do manajeiro dizia – “Ah, o grande problema do seu tio não eram os pássaros, não, eram as mulheres. Ele desunhava-se por elas e elas morriam por ele, isso é que era...” Suspendia, virava-se, baixava a voz para acrescentar – “Mas depois aconteceu uma coisa horrível...” – explicava Alexandrina, na cozinha, enterrando a ponta da faca no coração das batatas, abrindo-as ao meio, atirando-as com força para dentro das panelas onde comiam os Dias. (JORGE, 2003, p. 68)

O fragmento apresenta a fala de Alexandrina, que se dirigia “*por vezes* à filha de Walter, *secretamente*”. Os advérbios são importantes para a compreensão da maneira como os diálogos eram travados nesse espaço que, como já dito anteriormente, na obra é o lugar privilegiado dos primeiros discursos relacionados à vida de Walter pela perspectiva dos empregados da casa. Os advérbios reforçam o

⁹ Este item será trabalhado em capítulo posterior da dissertação.

¹⁰ “Por volta da meia-noite, ela passava no corredor, (...) para ir buscar água (...) Em baixo Walter saía para a rua, (...) e de novo ele entrava em casa. Calculando as passadas de um e de outro, deveriam ver-se em roupão”. (JORGE, 2003, p.123)

¹¹ A narrativa aponta para um desnível entre a cozinha e os demais cômodos: “[Francisco Dias] desceu à cozinha, local onde nunca entrava (...)” (*Ibidem*, p. 118, grifos nossos)

caráter sigiloso das conversas que a narradora tinha na cozinha, quando a sós com a cozinheira.

Mesmo no âmbito do espaço destinado à criadagem, e apesar de termos afirmado que se tratava de um “espaço de revelações”, a narradora só é nomeada como filha de modo indireto – “Alexandrina dirigia-se só a *ela*, a *filha*” –, o que confirma a ambigüidade de sua condição no seio familiar e o fato de que a “verdade” estaria apenas no seu discurso. Quando a fala da empregada passa para o discurso direto – ou seja, agora a voz é dada à personagem Alexandrina –, ela volta a ser a “sobrinha” – “o grande problema do seu *tio*” –, pois é temerário nomeá-la abertamente como *filha*. Aqui, o discurso traria à tona a verdade que procura ser encoberta a todo momento pelos habitantes de Valmares, mas que a protagonista d’*A manta do soldado* “sabia”, como declara em muitos momentos da trama.

O excerto, por outro lado, traz uma metáfora muito pertinente para pensarmos no clima tenso da casa, em que a raiva da cozinheira é expressa pelo modo como corta as batatas, “enfiando a faca em seus corações” e “atirando-as com força” ao preparar os alimentos da família. A ditadura imposta pelo patriarca também se estende aos empregados, o não-dito que paira no ar faz com que a verbalização de certos fatos esteja associada a condições espaciais e temporais determinadas.

O *tour* realizado pelos espaços da casa de Valmares comprova que eles serão fundamentais ao processo de criação autoral e identitária da filha de Walter, porque encerram, em seus compartimentos, a estadia e passagem de todos os familiares e a saga da família Glória Dias. A casa tem um valor fundamental na obra, “é o nosso canto do mundo, nosso primeiro universo”, como destaca Bachelard (1998, p. 24). A partir dela e devido a ela todo o enredo se desenvolverá. Ela será a responsável pelos desentendimentos entre os Glória Dias, pela luta do patriarca em

permanecer como seu gerenciador e das vidas de seus habitantes e pelas relações amorosas que se desenvolverão nesse real vale da paixão.

Partimos agora em direção ao quarto da protagonista, que é o lugar privilegiado de composição ficcional da obra e também de acondicionamento dos objetos pertencentes a Walter, que serão de igual importância ao processo de escrita e de sua formação identitária.

2.3 O quarto como recinto da intimidade e imaginação

A posição espacial da filha de Walter na casa de Valmares nos diz muito a respeito de sua posição dentro da família. Na casa patriarcal, como já dito, ela situa-se num quarto que fica no primeiro andar da propriedade, por conseguinte, local à parte, tal qual seu status familiar, a sobrinha e não a filha de Walter:

Por dentro, porém, manter-se-ão as traves, o corrimão, a escada, a porta do quarto do primeiro andar, o seu manipulo, o seu limiar e o seu soalho. (...)

O trajeto que o levava à sala implicava em que Walter tivesse de percorrer o corredor das bandeiras altas. Devagar, ela abria a porta do quarto, ao cimo da escada, (...)

(JORGE, 2003, p. 7; 138, grifos nossos)

A localização do quarto da protagonista d'*A manta do soldado* nos remete novamente à metáfora bachelariana porão/inconsciente (obscuridade) – sótão/consciência (clareza das idéias) pois, do corredor, necessitamos subir uma escada para a ele ter acesso. A escada, consoante o crítico brasileiro Antonio Candido (2004, p. 58), “é elemento importante na literatura a partir da urbanização do século XIX”, já que, na troca de cenários que se dá nos romances, saindo de um ambiente campestre e passando à focalização do interior das residências burguesas, alteram-se as “subidas nos morros para meditar e ter a sensação do infinito”, pela “escalada penosa dos degraus desbeijados, roçando nas paredes enxovalhadas. A escada passa de traço realista a cenário fantástico e daí a espaço simbólico”. E Bachelard (1998, p. 42), analisando a obra de Bosco, afirma que

por essa espiral [a escada], o sonhador sai das profundezas da terra e entra nas aventuras do alto. Com efeito, no final de tantos desfiladeiros tortuosos e estreitos, o leitor desemboca numa torre. (...) Não nos surpreende que o quarto da torre seja a morada de uma doce jovem e seja habitado pelas lembranças de uma antepassada apaixonada.

Lembranças, palavras, discursos, tudo está concentrado nesse quarto. Todo esse material será trabalhado à exaustão nesse lugar, à parte na casa. Dentro dele a narradora dá ressignificação ao material coletado, cria o seu próprio discurso (de forma escrita) e emerge como sujeito para si e para os outros, afirmando uma posição identitária perante sua família.

Retomando, porém, nosso esquema da demarcação dos espaços da casa de Valmares, podemos verificar que a trajetória ascendente até o quarto da filha de Walter o equipara ao sótão bachelariano. No percurso até ele, interpretamos a importância da escada como um meio de acesso a “outros mundos” ou, ao menos, de ingresso a um lugar em que possíveis configurações e visões da realidade possam ser formadas.

Na trama, a narradora relata que o pai teria de subir a escada a fim de achá-la, para então seduzi-la com suas promessas de cuidados e bens materiais “de novo seus passos se detêm no patamar, prepara-se para subir a escada”... Como podemos perceber, há uma hesitação e em seguida uma preparação, por parte de Walter, antes de decidir, resolutamente, a subir pela escada, ultrapassando a soleira em direção ao interior do quarto da filha. Cada degrau superado representa o quão mais perto ele está de alterar ou modificar a relação que tem com ela, o que, em muitos instantes, parece ser seu desejo:

E ele fechou o armário, com muito mais ruído do que deveria, porque a chuva naquele instante abrandara e as passadas tornavam-se audíveis. Aliás, quando regressava do armário, parecia ter os olhos brancos, e ela teve a ideia de que ele iria assumir as suas passadas largas, tal como eram. E por um instante, ela julgou que ele estava decidido a fazer alguma coisa de tempestivamente ruidoso, um gesto

de rotura, um som que acordasse os adormecidos, que fizesse todos saírem das suas camas, (...) se Walter assumisse seus passos. (JORGE, 2003, p. 34)

O limiar do quarto da narradora, espacialmente, representa o lugar em que pode ocorrer ou não a mudança. Para Bakhtin (2002, p. 354), o cronotopo da soleira é tido como o “da crise e da mudança”, portanto, é mais completo que o tema do encontro. Aqui o tempo é apenas “um instante que parece não ter duração e sai do curso normal do tempo biográfico”. O momento do encontro entre o pai e a filha, depois que aquele ultrapassa o umbral da porta, e as ações que se desenrolam dentro dele na “noite da chuva” são responsáveis por transformar a vida da protagonista e encetar um processo de busca de si que culminará no ato da escrita. Vale salientar que a entrada de Walter no quarto, conforme a perspectiva bakhtiniana, representaria a superação de uma divisão de espaços que, simbolicamente, pode alterar rumos, porém, no caso desta história, modifica apenas em parte a vida da filha. O excerto apresenta o verbo na condicional – “se Walter assumisse” – e o prosseguimento da leitura comprova que ele não admite seus passos, o que significa não reconhecer a paternidade diante da família. Sua atitude vacilante irá desencadear o processo de escrita da narradora, que só desta maneira conseguirá assegurar sua existência e seu lugar no seio familiar, superando, definitivamente, a ausência paterna.

No quarto, todos os elementos que concorrem para a formação de um espaço ficcional estão presentes, como os objetos que pertenceram ao pai, materializadores de sua presença, que aí estão encerrados e são imprescindíveis para que a instauração do ficcional ocorra. Iniciemos pelo álbum dos pássaros:

Pois como poderia Walter dever-lhe o que fosse, se possuía dentro do quarto o Álbum dos Pássaros de Walter Dias? Se o álbum se tinha avolumado, sob a sua vigilância, e se sentia possuidora única de todos os seus desenhos? (...) A pouco a pouco, o monte dos desenhos transformava-se num molho de folhas soltas, unidas por

uma capa, a que os irmãos viriam chamar *O Álbum dos Pássaros Dela*. Em pé, diante da cómoda das cartas, ela estudava os desenhos. (JORGE, 2003, p. 21-22, grifos nossos)

O álbum que contém os desenhos do pai é o item da herança que aproxima a filha do lado criativo de Walter que ela irá desenvolver de outro modo: tornando-se uma escritora na narrativa. Esse é o primeiro tipo de discurso proveniente do pai que chega indiretamente a ela, por meio das cartas enviadas de inúmeros países ao redor do globo terrestre, que passavam pela mão de todos os Dias antes de chegarem a ela. “Mesmo que todos lhe tocassem, ela sentia-se a herdeira universal dos desenhos de Walter” (*Ibidem*, p. 22). Os desenhos dos pássaros, além de representarem a liberdade que foi a vida de Walter e atestarem sua movimentação, pois eram de aves existentes nos lugares pelos quais ele passava, funcionam como espécie de “manual de resistência” contra a autoridade do patriarca, provando a possibilidade de uma existência criativa, nômade e liberta da imposição “empresarial” paterna, cujos valores afirmavam a terra como única forma de sobrevivência, “pelo suor do rosto”. A narradora corrobora a verdade desse fato, já que, ao transformar-se numa escritora, cria mecanismos de alteração da realidade.

Outro item do espólio da filha é o equipamento militar de Walter, “legado mais palpável que ele lhe deixara” (*Ibidem*, p. 35). Com o poder da imaginação, ela revê a figura paterna ao contemplá-lo e se sente segura com a presença simbólica de sua indumentária:

Era preciso explicar a Walter Dias, antes que descesse pela escada húmida, como um punhado de trapos e ilhoses podia constituir a pessoa que o enverga, e essa pessoa podia permanecer em casa e fazer companhia, ser protecção, (...) A filha dormia a uns metros da farda, mas sabia onde estava a chave (...) enfiava-a na ranhura, rodava e o corpo do soldado aparecia. (*Ibidem*, p. 35-36)

O quarto do primeiro andar, como podemos ver, vai sendo transformado numa espécie de “museu de Walter”, lugar onde a filha vai acumulando itens que

considera como preciosidades para a edificação da figura paterna. O fardamento militar permite que o “soldado Walter” ressurja para ela, como um ser companheiro e protetor, corporificando a sua idealização, de forma a compensar a sensação de insegurança e exclusão a que está sujeita na família, que mal a reconhece.

E, por fim, o revólver Smith, “objecto mais importante de todos” (*Ibidem*, p. 42), que materializa tanto a segurança que a narradora esperava do pai, quanto o lado erótico da relação entre os dois, por sua evocação fálica.

(...) Mas ela não precisava gritar nem chamar porque sempre tinha possuído um lugar que a resguardava e um objecto que a protegia. (...) O objecto era o revólver Smith que tinha pertencido ao soldado Walter. A filha de Walter encolhia-se, erguia-se, sentava-se sobre o revólver, enfrentando o escuro, salva do terror do escuro que a rondava. (*Ibidem*, p. 42, grifos nossos)

Para a protagonista, a arma “assume papel de protecção, algo que ela nunca encontrou nos seres humanos” além de representar “o próprio falo, o corpo de Walter que ela incestuosamente desejava” (TRILHO, 2004, p. 98). Estando no lugar que a “resguarda” e tendo posse do objeto que a “protege”, ela pode enfrentar o escuro e o terror da noite que tanto a atemorizam. Estar com o revólver embaixo do colchão e depois “sentar-se” sobre ele reforça o clima incestuoso presente na narrativa que, citando mais uma vez Trilho, tem relação com o fato de a “filha de Walter, ao crescer sozinha, ser desprovida de regras, adoptando comportamentos que o meio coloca ao seu dispor” (*Ibidem*, p. 101), o que geraria uma confusão no limite a ser estabelecido na relação pai-filha.

A sexualidade de Walter, de acordo com Figueiredo (2000, p. 5) “é vivida sem culpa e também sem compromisso, sendo, pois uma ameaça a qualquer forma de organização social”. Sua liberdade sexual é um meio de fugir da ditadura de Francisco Dias, contrariando as regras morais impostas por ele. Este será outro traço que a filha irá herdar, como declara, adquirindo “o poder do penúltimo”.

Figueiredo afirma ainda que “igualmente com Walter ela aprendeu o desejo e, incestuosamente, a procurar no *outro* o corpo do pai” (*Ibidem*, p. 7).

Essa busca pelo corpo de Walter vai se concretizar efetivamente pela escrita e o espaço da casa de São Sebastião de Valmares é fundamental para que a identidade da “filha” se sobreponha à da “sobrinha”, numa voracidade crescente que culmina com a criação autoral. Silenciada em seu quarto, ela reconstrói a história da vida do pai, cria a imagem dele de que necessita – um homem protetor, forte, viril – “a imagem que fizera dele era a sua herança” (JORGE, 2003, p. 52) –, e transforma o espaço do quarto, povoado de elementos imaginários e objetos concretos personificadores de características dele, num espaço privilegiadamente ficcional.

Os objetos do pai também se misturam à terra, voltam a ter vida, renascem, “transformam-se em pedaços de coisas espalhadas pelo solo, assimiladas a ele, da mesma cor e substância” (*Ibidem*, 2003, p. 37). As imagens de ligação à terra são freqüentes, como também a relação que a narradora estabelece entre elas e a memória:

Mas ela queria dizer que havia objetos que não desapareciam. Que apenas deixavam de ser matéria e de ter peso para passarem a ser lembrança. Passavam a ser fluido imaterial, a entrar e sair do corpo imaterial da pessoa, a incorporar-se na circulação do sangue e nas cavernas da memória, para aí ficarem alojados no fundo da vida, persistindo ao lado dela (...). (*Ibidem*, p. 37)

As imagens marcadamente poéticas da obra – que terão análise à parte nesta dissertação – estão, em muitos momentos, relacionadas à terra, ou seja, ao espaço circunscrito à habitação, trazendo com elas um sentido mais amplo de pátria, também conectado ao próprio título do romance e ao fato de a “manta do soldado Walter” representar o principal objeto em torno do qual os discursos dos Dias gravitarão. A manta condensa, em si, toda a carga simbólica da presença/ausência

do “trotamundos” na vida de todos, dado que sua história é o que engendra os discursos para afirmação das individualidades dos membros da família Glória Dias.

2.4 A barca de Walter como “espaço assinalado”

Temos destacado a importância do retorno de Walter à casa paterna no ano de 1963, quando ocorreu o contato mais íntimo entre ele e a filha. Em meio à visita, muitos fatos foram desencadeados, especialmente os que dizem respeito às relações íntimas entre os Dias e ao triângulo amoroso formado por Walter-Maria Ema-Custódio.

A relevância do evento é demonstrada, inclusive, pelo detalhamento das marcações temporais e espaciais que surgem entre os capítulos 44 e 50, especificando lugares de passeios, com os nomes reais de cidades e praias, meses e a estação do ano, descrevendo fenômenos naturais como chuva e frio, e a aparência física da propriedade afetada por eles. Também há uma distinção clara nesses capítulos das ações que ocorrem dentro da casa e fora dela, um tempo em que a família está toda reunida e sempre junta (fisicamente). Estão presentes nessa época o pai/tio Walter; Custódio, seu tio/pai; Maria Ema, a mãe; seus três irmãos e o avô, Francisco Dias.

Em fevereiro de 1963, após três semanas da chegada de Walter e em meio a vários dias de chuva intensa, que encerram a todos no interior da casa – momento em que também se dá a visita ao quarto da filha e o reencontro entre os antigos amantes – o caçula da família aparece com um automóvel,

um grande Chevrolet preto, imaculado (...) de fios prateados, de estofos cinzentos, de tablier luzidio, de retrovisor pulido, um recinto habitável, uma casa móvel para dominar aquele dia (...) e o percurso entre o Ocidente e o Oriente ocorrendo apenas durante o espaço dum dia. (*Ibidem*, p. 117-118)

O veículo, comparado em diversos momentos a uma barca negra, conduz todos aos arredores da cidade, à igreja e por passeios à beira-mar:

atravessávamos os campos encharcados, os favais nascentes, os trigos alagados (...) Saíamos na direção de Faro para fazer compras (...) A proximidade empurrava-nos, éramos uma massa de gente à deriva, alegre cantando. (...) Walter virava a barca na direção de Quarteira. (*Ibidem*, p. 121)

O carro é da cor preta, porém *imaculado*, condutor de uma família em que paira a mancha de um pecado original; sua existência é a prova de que a vida de Walter não havia sido um fracasso, o que promoverá a alteração de sua imagem frente aos moradores da casa. Até então, “pela cabeça de Francisco Dias, (...) um trotamundos sempre seria um trotamundos, não mudava” (*Ibidem*, p. 117). Quando o filho mais novo chega com o carro, esse “espaço assinalado” que promovia a contigüidade de todos, o patriarca muda de opinião e

anestesiado, como se tivesse bebido uma poção de esquecimento face aos outros filhos ausentes (...) Calçou umas botas de calfe onde não havia uma única carda e desceu à cozinha, local onde nunca entrava, (...) entrou de rompante, ficou entre a mesa carregada de trastes e restos e a fonalha que ainda ardia. Eram um bom local para se dirigir a Alexandrina e dizer-lhe que o seu filho mais novo tinha regressado do Canadá, mais propriamente duma cidade que ficava à beira dum lago chamado Ontário. (...) O patrão disse-lhe, ameaçadoramente – “Acabou-se! Aqui em casa, nem você, nem ninguém dirá que o meu filho mais novo foi soldado. Ninguém mais vai tratá-lo por essa alcunha. Ele tem um nome como deve ser. Chama-se Walter Dias, como eu, o seu pai...” – acrescentou, honrado com o que dizia. (*Ibidem*, p. 118; 122)

O excerto traz detalhes interessantes a serem discutidos. Primeiro a importância material do carro, que funciona como atestado de sucesso financeiro e, conseqüentemente, de reconhecimento por parte do pai do “nome” dos Dias que o filho carrega. Como Walter é o representante da mobilidade da família, é imprescindível constatar como sua presença, munido de um veículo, será elemento de força para influenciar o deslocamento físico e a alteração no pensamento das personagens, neste caso, do próprio pai, que se contrapõe a ele sendo a figura mais estática do romance. Ao saber do regresso do filho de outro continente com um carro, ele se movimenta calçando botas sem cardas, numa linha

descendente, até a cozinha, lugar de acomodação dos empregados, para afirmar que o filho ainda fazia parte de sua descendência, que ainda havia esperança para os Dias. O trecho antecipa o caminho descendente que Francisco Dias irá percorrer, de modo “anestesiado”, durante o enredo, despojando-se, aos poucos, de seu lugar como “imperador” na casa de Valmares.

Recuperando o conceito de cronotopo, de Bakhtin, podemos perceber que os meses em que Walter permanece na propriedade são como um dia, no qual ocorre o trajeto entre o “Ocidente e Oriente”, de acordo com o trecho destacado. Nessa fusão em que todos estavam “cegos e surdos”, conforme declara a narradora, há um momento de alegria geral em que o carro se estabelece como um espaço de aproximação entre os familiares. A casa é deixada de lado por instantes para dar lugar ao novo espaço, o “navio” no qual a noção de tempo biográfico é completamente subvertida “no meio do único dia, o esplendoroso dia que constituiu a visita de Walter, tecido, como se sabe, por noites e dias” (*Ibidem*, p. 127). Novamente temos a comprovação de que a casa de Valmares, liderada por seu “imperador”, jamais poderia tornar-se espaço de aproximação afetiva entre seus membros. Para que a proximidade entre eles acontecesse, foi necessário que Walter estabelecesse um novo espaço-casa, com diferentes perspectivas e com liberdade para que cada um pudesse apenas “ser”. No entanto, este é apenas um instante na história, já que Walter, indo embora novamente sem assumir a responsabilidade por modificar o espaço da casa, transforma o veículo de “recinto habitável” em “carro funerário”, acabando de vez com a esperança dos habitantes restantes de modificarem o espaço por meio da locomoção.

2.5 Trajetória das personagens nos espaços da casa

2.5.1 Francisco Dias, o persistente ditador

O caminho trilhado pelos membros da família Glória Dias é estabelecido pela relação que cada um deles tem com o espaço que os circunda. Sentimentos como ódio, aversão, amor e paixão pela terra determinarão os rumos que os moradores da herdade de São Sebastião de Valmares seguirão. Como já dissemos, a casa dos Dias não representava um lugar de aconchego e acolhimento, em que seus habitantes pudessem dialogar com liberdade, expondo seus sentimentos e vontades. Pelo contrário, o espaço da propriedade revela-se, ao longo do romance, como um local aprisionante, incrustado em costumes arcaicos, com normas rígidas de conduta e moral.

Verifiquemos então em que medida a opinião dos herdeiros das terras de Valmares influencia na escolha de suas trajetórias pessoais. Iniciemos pelo patriarca, Francisco Dias.

O ditador, comandante e pai dos Glória Dias, percorrerá um trajeto descendente socialmente, apesar de ascendente espacialmente. Ele principia a narrativa como o “imperador” dessa casa populosa, impondo ordem com “mãos de ferro” e circulando pela propriedade com a altivez do patriarca que apenas ordena:

A unidade de produção dirigida por Francisco Dias acordava duas horas antes do amanhecer. Como num império onde os ouvidos do imperador estão em toda a parte e a sua energia se transmite pela atmosfera, a casa acordava com o acordar de Francisco Dias. – “Levantar! – bradava ele, em mangas de camisa, lavando a cara, no escuro do pátio. (...) Tudo o que pudesse ser acordado, teria de acordar nas madrugadas de Inverno de cinqüenta e três. (*Ibidem*, 2003, p. 44-45)

O reconhecimento da autoridade de Francisco Dias também se dava pela imagem dos sapatos que calçava, “botas onde luziam duas filas de cardas que emprestavam ao som um ruído de ferro, seguindo-o por toda parte como se

transportasse uma coroa nos pés” (*Ibidem*, 2003, p. 8, grifos nossos). O significado do vocábulo “carda” é muito simbólico na descrição do dono de Valmares. Segundo o *Dicionário Houaiss* (2001), trata-se de um “prego pequeno usado em calçado” e, numa acepção antiga, de “instrumento de tortura usado para dilacerar as carnes”. O verbo cardar também pode significar, por derivação e em sentido figurado, “repreender com aspereza”, o que se encaixaria perfeitamente no modelo de personalidade representado pelo avô da narradora.

Quando os filhos começam a “aparecer como pessoas”, deixando de ser seres indistintos, sua posição elevada vai decaindo, porque percebe que sua relação com a terra, algo advindo de gerações, é diferente da deles, que não acreditam na potência do espaço cheio de salitre da herdade. Eles começam a debandar, preparando-se para partir estudando línguas estrangeiras na cidade e, ao regressar à casa, ao serem enxovalhados pelo pai, passam a se individualizar:

Via-os uma a um, à entrada do pátio, a receberem as palavras insultuosas de Francisco Dias, emagrecido e desorientado – “Sua corja, seus canalhas!” E eles sem responderem. Aliás, eles não existiam diante de Francisco Dias. Só à medida que anunciavam que iam partir começavam a ter singularidade na casa, a ter identidade própria diante do pai, saíam do molho, do bando produtivo, da brigada de trabalho que formavam para serem pessoas identificadas. (JORGE, 2003, p. 84)

O trecho revela os pontos fundamentais nos quais se baseia esta análise: a importância do espaço e do discurso na trama. A relação do pai com o espaço é diametralmente oposta a dos filhos, e o processo de individualização de cada um se dá pela palavra – ou pelo não-dito que paira no espaço residencial. O deslocamento deles para fora da casa de Valmares permite que se particularizem – não esqueçamos que eles iam aprender novas línguas, o que pode ser compreendido como uma forma de acesso a outras visões de mundo –, sair da casa os torna únicos à medida que cada um vai para um canto do globo, vão aprender ofícios

divergentes do trabalho manual/agrário, dirigem-se a países com línguas diferentes e costumes diversos. Eles libertam-se da opressão sofrida por tantos anos “virando as costas aos trigos, às cargas para cima das debulhadoras, às lavras, às jeiras, virando costas ao mundo dos campos de Valmares” (*Ibidem*, p. 84), partindo

com destino ao Canadá, Estados Unidos, América do Sul. Como se estivessem empenhados em separar-se pelo mundo fora, como se quisessem construir o inverso dos estados unidos de Francisco Dias. Era como se a mesa familiar, ano após ano, se estilhaçasse e cada uma das partes fosse ter a uma região do mundo. (*Ibidem*, p. 88)

Os filhos dão “as costas” à terra, imitando a atitude de Walter anos antes, porém o fazem de maneira silenciosa, sem escândalos, como verdadeiros “sonsos”. O excerto mostra a irrelevância da terra para os descendentes diretos de Francisco Dias, e a imagem da mesa da casa estilhaçada, como um espelho que refratasse facetas diferentes da descendência do patriarca, traduz, de forma poética, a divergência de pontos de vista entre pai e filhos e a diáspora familiar que ocorre nessa casa.

O retorno de Walter em 1963, trazendo novidades de outros países e provando que a vida longe do trabalho agrário era possível e, quem sabe, até mais vantajosa, faz com que o patriarca de Valmares comece a cair em si e vá, aos poucos, tomando consciência dos novos tempos. Quando o caçula fala em lazer como negócio rentável para a família, entretanto, o pai ainda desconfia, desacredita, não compreende:

O lazer iria ser a grande fonte de riqueza, a grande fonte de desenvolvimento, de mudança, de alteração do mundo. (...) Mas Francisco Dias desconfiava do sentido daquelas palavras. Para ele, lazer lembrava-lhe Lázaro, e lazarento, lazarado, eram conceitos tristes. (*Ibidem*, 2003, p. 110)

O jogo de palavras que a autora faz para apresentar o pensamento confuso do patriarca Dias é muito interessante. Como ele não acreditava na mudança de valores e paradigmas, além de possuir uma visão bastante arcaica de mundo,

referente a décadas anteriores nas quais reinava uma forte repressão e em que as formas de trabalho vigentes eram as agrárias, é curioso perceber como ele associa o vocábulo lazer a palavras negativas e que não têm ligação com o sentido novo que o filho quer lhe mostrar. Ócio é palavra inexistente no repertório lingüístico do avô da narradora, que percebe a modificação dos tempos no espaço da propriedade de modo bem melancólico, o que o faz alimentar esperanças de um retorno coletivo dos filhos, para restabelecer o passado glorioso de ligação à terra:

Também sabia como durante cinco anos Francisco Dias ficara suspenso do regresso dos filhos, e como a pouco a pouco, sem que houvesse o menor sinal que lho anunciasse, ele havia começado a viver um El Dorado de espera que nada tinha a ver com a realidade. (...) E contudo, ainda não era no dia seguinte que eles voltavam. (...) Ele haveria de ficar com tudo, haveria de ser senhor da terra que por toda a parte sobejava. Esperando. A melancolia imobiliza-o no meio do pátio, à espera, diante do portão escancarado. (*Ibidem*, p. 90; 93; 168)

O dono de Valmares fica estático, “esperando”. O verbo no gerúndio atesta que a sua esperança persistiu, por um bom tempo, fazendo-o ficar imóvel diante das mudanças ou de possíveis deslocamentos, apesar dos indícios de que os filhos não voltariam e de que a situação anterior não seria restabelecida. Quando finalmente percebe que eles não regressarão, inicia seu processo de “queda” ao subir a escada que liga o andar de baixo, onde permanece como a figura do rei decadente, e o andar superior, onde está sua neta:

Mas Francisco Dias ficava à porta de casa. Ainda nessa altura ele continua a não querer cadeira-de-vento, não se afaz. Prefere a cadeira de mogno com braços rijos, para ficar direito, ainda circunspecto, mas sobre um raio cada vez mais curto. Às vezes, porém, sobe as escadas. Ouço-o arfar na subida. (...) Sim, o rei das carrasqueiras vem espreitar. Diz que já não manda em nada nem em ninguém, mas sobe ao quarto da neta, arquejando penosamente (...) Quer saber, quer subir para saber, quer abrir a porta trancada (...) Passa-lhe pela cabeça mandar na filha do seu filho mais novo, impedi-la de alguma coisa que não sabe bem o que é, mas impedi-la, impedi-la, seja lá de que modo for. Os últimos percursos de Francisco Dias serão entre o seu quarto térreo e a escada que conduz ao quarto do primeiro andar. (*Ibidem*, p. 199-200, grifos nossos)

O processo de subida espacial e descida moral do patriarca de Valmares é semelhante ao descrito por Candido na análise do romance de Zola já citada. Nela o autor afirma que o escritor francês utilizou a escada como elemento de aniquilamento da protagonista Gervaise, pois seus movimentos de subida e descida “definiram simbolicamente o cortiço como um vórtice” e que sua vida “é a história de destruição por esse vórtice, num movimento contraditoriamente cruzado, pois a descida moral e material se exprime pela subida espacial” (2004, p. 60). O som da respiração ofegante do avô subindo a escada para impedi-la de alguma coisa que nem sabe o que é demonstra sua dificuldade na aceitação do real e no entendimento dos novos tempos que se instalam na propriedade de São Sebastião de Valmares. A imagem do antigo ditador subindo pelas escadas com persistência, apesar de “já não mandar em nada”, reflete a visão de alguém que “arqueja penosamente”, tal qual Portugal “arquejando” na tentativa de retomada de fôlego para lutar por novas conquistas, vendo-se obrigado a deixar de se lamuriar pelas glórias passadas.

2.5.2 O eterno retorno da filha de Walter

O caminho percorrido pela narradora d'*A manta do soldado* é realizado em dois sentidos: um interior, no qual se desloca numa linha vertical, representada pelos movimentos de subida e descida que descrevem o trajeto entre seu quarto e os outros cômodos da propriedade; e outro externo, horizontalmente, dentro e fora do perímetro da herdade, locomovendo-se com seu carro.

Os movimentos dentro da casa ocorrem concomitantes ao recolhimento que ela realiza dos relatos que servirão como base para a escritura de seus textos acerca da vida do pai. No início da narrativa, o quarto também é o lugar de refúgio e aconchego, onde estão encerrados os objetos paternos, tão importantes para sua

constituição identitária. A demarcação dos movimentos da narradora até sua adolescência é circunscrita ao interior da casa e a seus arredores, como suas idas ao “quarto dos trastes”, já abordada.

Por outro lado, na vida adulta¹², há os deslocamentos com seu Dyane, portanto fora da casa, que revelam um trajeto horizontal. O nome do carro, outrossim, remete à deusa grega Ártemis, “Diana” na versão latina do mito. Na mitologia grega, Ártemis tem uma ligação muito forte com o pai, Zeus, é a senhora das feras, deusa das florestas, do limite entre o selvagem e o civilizado, deusa da lua, dos domínios da noite. É nas horas noturnas que a filha de Walter sai com o Dyane para encontrar-se inicialmente com o Dr. Dalila, seu primeiro namorado, e, a seguir, com os amantes variados que terá por muitos anos. Na pele da deusa, ela diz ser intocável, declarando que “essa [é] a sua herança de preservação, a sua coutada real onde só ela caçava, só ela largava os seus cães e apanhava os seus cervos armados” (JORGE, 2003, p. 165).

A locomoção com o Dyane marca uma nova fase na vida da protagonista, é o momento em que começa a sua independência, pois ingressa no mundo do trabalho – que não é especificado na obra – e adquire um meio de transporte próprio, que a leva especialmente aos encontros amorosos nos quais se sente livre para atuar como quiser, tal qual o pai, sendo conduzida por seu próprio arbítrio. Nesses momentos, ela passa a ser notada pela família:

Francisco Dias gritava para Custódio Dias que espreitava o Dyane ao fundo do caminho, enquanto Maria Ema esperava no pátio – “Deixem-na abalar! Que vá e não volte mais. Que fique lá para sempre e deixe a gente em paz...” (*Ibidem*, p. 165)

Mais uma vez, a relação com o espaço apresenta-se como elemento de força da narrativa. A ligação de cada um dos Dias com a casa patriarcal estabelece,

¹² Ela teria 25 anos ao adquirir o carro: “Quando a filha de Walter, já perto dos 25 anos, se entregou a tarefas mais produtivas e comprou um Dyane” (JORGE, 2003, p. 163).

incontestavelmente, os rumos e trajetórias de suas existências. Como a filha de Walter é aquela que permanece, que escolhe ficar na propriedade, as saídas com seu carro deixam a família alvoroçada, já que, percebendo sua existência, retoma a vida de Walter por meio de seu rebento, o que traz à tona sentimentos de raiva, desrespeito e rancor. Como o pai, ela encontra um objeto de locomoção – charrete/Dyane –, igual a ele desloca-se com velocidade pelas estradas de Valmares, sem dizer a ninguém seu paradeiro, buscando a saciação de seu desejo no corpo do outro. A liberdade da filha é uma afronta aos seus, sua independência causa horror ao avô, que quer controlá-la de qualquer forma.

A preocupação de Francisco Dias é acirrada ainda mais por imaginar o que a neta faz dentro do quarto, quando esta resolve se encerrar nele para escrever, estacionando seu Dyane no pátio da herdade. Pressentindo que algo de ruim possa acontecer, ele sobe até lá para espreitar:

Pior do que abrir a porta e sair, pelas cinco da tarde, na direção do desaparecido Dr. Dalila, pior do que não dizer para onde vai, pior que não voltar, que voltar sem dizer onde esteve nem com quem andou (...) pior do que não falar ou sair no Dyane à hora em que deveria voltar, é se ela desenha pássaros. Por isso, Francisco Dias sobe, abre a porta com o estrondo que não quereria fazer e vem observar, pois quer saber o que está a engendrar, fechada no quarto, a filha de Walter. (*Ibidem*, p. 200)

O excerto nos esclarece que a permanência da filha no quarto torna-se extremamente ameaçadora, pois, reproduzindo os passos do pai, ela também pode estar engendrando uma fuga, ou mesmo preparando uma artimanha para desassossegá-los todos. Muito semelhante ao trotamundos, desenvolvera um dom artístico na infância, desenhando, em cima da charrete, imitando o pai; agora, na vida adulta, tecendo, num processo de reconstrução tal qual Penélope em sua tapeçaria, a criação de um discurso autoral, que remonta a trajetória paterna e, conseqüentemente, a sua e de todos os Glória Dias.

Apesar de praticamente desconhecer o alcance do discurso da neta, o avô, quase que instintivamente, compreende que algo de errado acontece dentro do quarto “dos altos da casa” e, por isso, sobe as escadas, humilhando-se no trajeto, a fim de impedi-la de agir. De acordo com Figueiredo (2000, p. 10) “abandonada dos herdeiros, a casa de Valmares só pode contar com a imobilidade daqueles que dela não puderam fugir”. A filha, a despeito disso, fica por opção, tem a certeza de que tudo está no interior humano e ao mesmo tempo centrado no espaço da casa patriarcal – “correr para diante é ir ao encontro do que ficou para trás” (JORGE, 2003, p. 141). Ela “fica para ensiná-lo a permanecer e permanece porque é capaz de viver, mesmo que em discurso, todas as partidas” (FIGUEIREDO, 2000, p. 10). Por isso pode explicar ao avô que ele:

nunca deveria ter se enraivecido contra essa neta, tão sua oposta e tão sua cativa. Ele deveria ter percebido, desde sempre, que ela nunca iria sair por completo do seu perímetro, e que se pretendia amarrar alguém a Valmares como refém do que havia perdido, bem podia deixar este mundo em descanso, porque essa ficaria bem presa. Ou melhor, está bem presa. Ao contrário dos outros que foram e não voltaram, essa vai mas regressa, regressa sempre. Essa encontra-se presa ao pé boto de Custódio Dias, à mulher dele, às árvores dele, às galinhas desaparecidas, está presa às últimas alfaias da casa. (...) Ela nem vai, ela só regressa. (*Ibidem*, p. 201)

O vínculo da neta de Francisco Dias com o espaço da herdade pode ser comparado à ligação de Portugal com os valores antigos, agrários e com toda uma tradição genuinamente nacional, difícil de ser arrancada do ser:

Aliás, a filha conhece a diferença entre as alfaias. (...) A pessoa que presentemente dorme com ela naquele quarto, acha estranho que a filha de Walter possa procurar às escuras uma alfaia agrícola e que a encontre pelo tacto sem acender a luz. Está na pele, no gene, no olho cego que se tem no alto da cabeça, o que vê o horrível e a beleza, quando o resto do corpo sossega ou mesmo se apaga. (*Ibidem*, p. 238)

No processo de busca de si mesma, a narradora-protagonista d’*A manta do soldado* percebe que não necessita de desligar-se da propriedade de Valmares para encontrar o seu ser, já que ele está profundamente vinculado à terra, aos costumes,

às pessoas que habitaram o espaço. Nesse sentido, vai em direção oposta à do pai, que associa o deslocamento à mudança de personalidade: “Walter pensará, sempre, que se mudando de lugar se muda de ser” (*Ibidem*, p. 142). A escolha dificultosa em permanecer na casa paterna revela uma afirmação, na contramão das demais, da relevância do espaço e da possibilidade que o retorno traz como nova forma de configuração da realidade.

2.5.3 O irmão imóvel e o andarilho eterno

Como último exemplo de deslocamento espacial das personagens na trama, gostaríamos de salientar a contraposição entre os irmãos Custódio – o que permanece – e Walter – o que se locomove constantemente.

Custódio Dias, o primogênito da família Glória Dias, é coxo e esta característica física o definirá. Na realidade, o filho mais velho de Francisco Dias é a personagem imóvel da história que, por possuir um defeito físico, torna-se impossibilitada de fugir, como os demais irmãos. A personalidade passiva e pacificadora de Custódio permitirá que ele, tal qual a sobrinha, possa ver o que os outros não vêem, já que posicionado como personagem marginal, e também que participe do mundo ficcional criado por ela. Trata-se do filho mais compreensivo, que obedece ao pai, que protege o irmão mais novo em suas aventuras e que cuida da mulher e da filha dele até sua volta¹³.

A posição espacial que ocupa na herdade de São Sebastião de Valmares também é curiosa, seu quarto é o último da casa, o instalado no lado do “poente”, onde tudo acaba por terminar. O excedente de visão que possui em relação a todos

¹³ O nome Custódio, que vem do latim e significa “aquele que guarda”, também dando origem ao substantivo feminino “custódia”, é muito adequado à personagem. Lídia Jorge, em entrevista concedida a Maria de Lurdes Trilho sobre o assunto (2004, p. 4-5), afirma: “Custódio é o ser mais completo que está na obra. Eu acho que é legítimo pensar que ele até não sente, porque de facto ele no fundo é perfeito, porque ele é o olhar do silêncio. (...) Ele nunca expressa demasiado seus sentimentos, mas a prova que ele sente é que ele está no momento exacto, no lugar exacto, amparando quando é necessário”.

os familiares também é justificado pela localização do aposento, pois é a partir dele que cruza todo o corredor da propriedade com “seu passo assimétrico de coxo”, detendo-se aqui e ali, longe dos passos da esposa no início da narrativa, depois, bem rente aos pés dela; é andando com dificuldade que ouve o barulho vindo do quarto da filha de Walter na noite de 1963 e sobe as escadas:

agora vinha subindo, degrau sim, degrau sim, os dois pés no mesmo degrau (...) [e] havia começado a descer, a descer com os passos lentos, poderosos, regulares, escada abaixo, corredor fora. (*Ibidem*, p. 39)

É com carinho que “resgata” a filha/sobrinha de suas andanças imaginárias na carroça, “retirava a sobrinha de cima da charrete de uma forma diferente, (...) aproximava-se devagar, estendia os braços, colocava-a no chão, pegava-lhe pela mão e conduzi-a a casa” (*Ibidem*, p. 82). A imagem que se tem da personagem por meio da narração – e igualmente pela descrição dos passos, “poderosos e regulares” – é de alguém equilibrado emocionalmente e extremamente paciente, delicado, dedicado a estabelecer a harmonia entre os membros do clã.

Pelo desequilíbrio de seu andar é possível constatar sua posição de “excluído”, de diferente, alguém que está à margem e por isso mesmo tem a possibilidade de um foco de visão privilegiado, que permite que conheça muito bem a todos e a si mesmo, além de estar atento aos acontecimentos mais do que os outros, por não estar voltado para suas próprias questões. A marginalidade designa uma posição espacial que permite à personagem escapar à má consciência dos demais – o que no romance se designa como *sonsidão*¹⁴. O autor, ao criar um ser dessa envergadura, coloca-o num lugar que possibilita diversos ângulos de visão, podendo, assim, entender o procedimento das outras pessoas, o que o enriquece moral e psicologicamente.

¹⁴ Explicitaremos este conceito em capítulo posterior do trabalho.

O patriarca agradece pela falha do filho mais velho, especialmente quando percebe que os demais descendentes não retornariam para investir o dinheiro ganho em outros países nas terras de Valmares: “(...) bendizia a hora em que Deus lhe tinha dado um filho de pé boto, porque esse nunca partiria, ficaria ali humildemente a esperar pelos outros” (*Ibidem*, p. 88). A imobilidade do primogênito é imprescindível para que a esperança de Francisco Dias não se perca por completo, e as alterações no espaço da propriedade amenizem a presença simbólica de Walter:

(...) o vazio da casa de Valmares, as portas imensas, as bandeiras de vidro por onde entravam as luzernas e onde se espelhava a passagem dos passos. O silêncio da casa vazia, o eco de cada quarto, dos corredores que os uniam, das madeiras escuras cruzadas. O espaço multiplicado entre as paredes, o xadrez das sombras, a repetição das portas, a simetria delas, os vãos onde eles não estavam, e com a partida deles, tudo se enchera da presença de Walter. (*Ibidem*, p. 85-86)

O relacionamento entre os dois irmãos é de pura cumplicidade e de cuidado extremado por parte do irmão mais velho em relação ao mais novo. Custódio via o irmão como “a outra metade de si”, seu complemento na realização do desejo de voar, sair da casa patriarcal e viver uma existência mais livre, ele era “o único que esperava por ele [Walter], o que passava domingos à porta da casa para vê-lo voltar” (*Ibidem*, p. 67), o que causa a ira do pai, que crê tratar-se de uma “protecção irresponsável” por parte de seu primogênito: “– Talvez eu não te conheça bem’ – dizia o pai para Custódio. – ‘Está-me a parecer que só não fazes o mesmo que ele faz porque não podes (...)’” (*Ibidem*).

A oposição de lugares entre os dois é legítima, inclusive no triângulo amoroso que formam com Maria Ema. No retorno de Walter em 63, Custódio, com firmeza, se impõe ao pai no apoio ao regresso do irmão, sendo descrito como aquele “que tinha a coragem própria dos que perderam tudo ainda antes de terem começado as batalhas e amava o irmão, aquele que tinha a parte de si mesmo que faltava”

(*Ibidem*, p. 98). Ele aprova a volta de Walter para reencontrar Maria Ema e age como o que prepara algo reservado a outra pessoa:

O irmão de Walter queria que Maria Ema se apressasse para irem buscar o antigo soldado Walter. Ele mesmo, Custódio Dias, tinha trazido o bônus. Maria Ema ainda retocava a boca. A diferença entre estar pintada e não estar era tão radical como estar vestida e estar nua. (...) Como é que um camponês coxo atravessaria o quarto e entregaria à mulher o bônus, no dia em que ela espera o seu irmão, se não estivesse nua? Como é que um homem poria a sua vida e o seu amor em risco, diante do seu irmão, se não houvesse uma nudez profunda da parte dela? E no gesto de Custódio, a paixão, o amor, mais do que o amor, talvez a cópia da perfeição. (*Ibidem*, p. 103)

A imagem fortemente sexual atribuída ao gesto de entregar o bônus à esposa reforça a posição triangular das três personagens, apontada anteriormente. A volta de Walter abala as estruturas emocionais de todos, menos a de Custódio, que o sente como um complemento de si, como aquele que poderia proporcionar a Maria Ema a mobilidade que ele não pode e que ela também não possui¹⁵. Nessa movimentação, estaria representada a possibilidade de felicidade no campo amoroso entre os pais biológicos da narradora, que o irmão mais velho, com um amor puro e abnegado, “a cópia da perfeição”, oferece a eles.

Já Walter Dias, como o irmão caçula da família, desde muito pequeno considerado como o rebelde e “trotamundos”, cedo parte para suas aventuras pelo mundo. Após engravidar Maria Ema Baptista ele segue para Goa a fim de cumprir o serviço militar – na realidade para fugir da responsabilidade de assumir o fruto de suas irresponsabilidades – e a partir daí começa sua jornada por inúmeros países do globo. O pai da narradora, por ser o filho mais novo, acaba tendo sua vida atingida pelas mudanças que os fatos históricos provocarão na herdade. Sua educação, por exemplo, será diferenciada da dos irmãos; ao mundo do trabalho se apresentará de forma inesperada, com displicência; seus códigos de conduta tornar-se-ão outros.

¹⁵ É importante atentar ao fato do próprio nome da personagem, que também é de ave – Ema – mas de uma espécie que não voa, tendo as asas apenas como ponto de equilíbrio e para mudar de posição.

Tudo isso, somado a uma forte personalidade que vai se impor desde cedo perante a autoridade de Francisco Dias, serão os traços diferenciadores da personagem.

Sua resistência inicia-se logo na infância, “desde os 11 anos se recusava a colaborar, dormindo manhãs inteiras, desviando-se dos caminhos próprios” (*Ibidem*, p. 52). A infância do pai será tema muito importante para a produção textual da protagonista, sendo uma das cenas mais marcantes em sua memória, imaginada a partir do relato de Alexandrina, a relutância de Walter em obedecer às ordens do pai para se juntar aos irmãos no trabalho agrário de encher canastras de estrume:

Mas o episódio que ela tinha herdado intacto, e que inaugurava todos os outros e estava na base do filme de regresso da Índia (...) era muito preciso (...) Vivia por si, talhando no espaço uma figura inteira. Walter tinha doze anos e Francisco Dias havia dito – “Não és mais que os outros. Pegas também na tua canastra.” A tarefa consistia em encher a canastra de estrume e entregá-la repleta, elevando-a acima da cabeça. (...) ele olhava para o fundo e recusava-se a descer. Fora obrigado a descer. Numa corrente de obediência a alguma coisa que era mais forte e mais imperativa do que a voz de Francisco Dias, todos obedeciam, enchendo as canastras com as forquilhas baixas (...) Mas Walter, o mais novo, o que tinha descido à cova empurrado, não pegava na alfaia e, ao contrário dos irmãos não se movia. (*Ibidem*, p. 53-54)

A contraposição entre todos os irmãos e Walter é bastante nítida no trecho citado. Enquanto eles carregavam a canastra cada vez mais rápido, diante da cena de desobediência de Walter, este “não se movia” e procurava sair da cova, escalando as paredes cheias de estrume. Há uma locomoção no sentido oposto muito evidente entre Walter e os outros, pois estes apenas se “moviam espacialmente” na direção das ordens paternas – como já afirmamos, é somente quando partem para outros países que terão voz própria – enquanto o caçula sempre se desloca no sentido de sua vontade, sem temer um possível castigo proveniente do pai. Como já declaramos, Walter não sente que seguir seu desejo seja algo errado, pois crê no poder de seu querer, conhece a força de sua vontade. Os caminhos que irá percorrer, a partir daí, serão sua marca como personagem, pois

é na sinceridade de trilhá-los que estará a característica mais forte de sua personalidade, passos que se tornarão parte da herança da filha.

Outro traço que destaca a figura de Walter na narrativa é a atividade principal que exerce na casa de Valmares: a de “desenhar pássaros”. Como artista, ele desenha aves por quase todo o tempo da narração, animais que atestam sua passagem por inúmeros locais do mundo e que representam seus estados de espírito. No caso desta história, o pássaro funciona como o próprio símbolo de sua liberdade e inconstância, da incapacidade de permanecer por muito tempo no mesmo lugar, “Walter, ao contrário dos irmãos Dias, é um homem de espaço nenhum”, (FIGUEIREDO, 2000, p. 5).

A arte de desenhar, na trama d’*A manta do soldado*, pode ser traduzida como a possibilidade de criação de um novo discurso, um modo diferente de olhar para a realidade. Novo ponto de vista se abre quando o soldado Walter resolve retratar as figuras animais, assemelhando-as aos homens, e apresentar o lado instintivo que nos aproxima de todos os seres irracionais. E Francisco Dias admite o alcance desse discurso:

Deveria ter começado por fazer desenhos desde a primeira hora que havia chegado àquele quartel. Deveria ter desenhado milhares de pássaros com olhos humanos, tocando-se os bicos, ou milhares de figuras humanas, tocando-se as bocas, circundadas por pássaros. Ele conhecia o filho que Deus tinha lhe dado. Ele não acreditava que Walter fosse o primeiro a espadeirar, o primeiro a zurzir (...) Era a força do desenho, era isso que ele acreditava que estivesse na base do reconhecimento traduzido na tirinha de pano que fizera dele um cabo. O que se passava ali era outra coisa, subversiva, portanto. (*Ibidem*, p. 74-75)

O poder da arte como força de alteração da realidade também é reconhecido por Alexandrina, quando relata à filha a gravidez de sua mãe, dizendo:

A mãe Baptista é que tinha permitido que ele a desenhasse, que ele a captasse para dentro das quatro linhas daquelas folhas brancas onde reproduzia as retratadas. E Walter não lhe tinha feito um desenho, mas dez. Talvez vinte. Com chapéu, sem chapéu, com

tranças, sem tranças, com roupas e sem roupas, com flores e sem flores na cabeça. E pássaros. Metade rolas, metade pombas, metade rouxinóis. (*Ibidem*, p. 72, grifos nossos)

As personagens Francisco Dias e Alexandrina reconhecem a força do discurso por constatarem, de perto, como Walter exerce a liberdade de realizar sua vontade durante a vida, mesmo que isso de certa forma traga conseqüências desastrosas aos que o cercam. A noção de que o desenho tivesse o poder de “captar” a pessoa retratada é interessante, pois ajuda a compreender que o discurso simbólico pode ser utilizado como meio para alterar situações, impor desejos, persuadir o outro.

Nas aves está a imagem representativa dos pensamentos de Walter:

O trotamundos, um homem viajado, desenhava pássaros para os seus sobrinhos pequenos verem, através do planisfério, como eram a fauna e a flora do mundo que ele conhecia. (...) Às vezes eram desenhos rápidos que ilustravam apenas as espécies e os lugares onde os pássaros viviam, mas outras vezes animavam-se de intenções, e da expressão dos animais desprendiam-se sentimentos como se tivessem alma. (*Ibidem*, p. 113).

Os desenhos são um tipo de discurso criado pela personagem que traduz a nítida intenção de sedução, buscando afirmar valores, bem como persuadir seus locutores. A simbologia dos pássaros que desenhou para Maria Ema, por exemplo, corrobora nossa leitura. Nas acepções do português brasileiro, os substantivos rola, pomba e rouxinol têm conotações sexuais¹⁶. Quando procuramos o significado das mesmas palavras em dicionários de origem portuguesa, encontramos outro sinônimo pertinente: para rola, temos a locução “andar à rola”, que significa, “andar à mercê das ondas ou correntes”, característica principal do andarilho Walter Dias.

¹⁶ Nos dicionários *Houaiss* e *Aurélio* temos: rola: na linguagem vulgar é designativo de pênis; pomba: designativo tanto para o pênis quanto para a vulva; e rouxinol: ave passeriforme, migratória, cujo canto, melodioso, é emitido pelos machos especialmente à noite e durante o período reprodutivo. Ainda no *Caudas Aulete* encontramos o substantivo rôla (acentuado) com o seguinte sentido: “criada que veio há pouco da província para a cidade”. De um certo modo, rôla pode ligar-se ao deslocamento.

A filha herdará o dom imaginativo e a malícia do pai (mais dois itens de seu espólio), no entanto é pela escrita que ela efetiva a ligação e a presença dos genes paternos em sua existência:

No silêncio do quarto, este mesmo quarto, enquanto as árvores desfloriam, as hastes se enrolavam em folhas verdes, e os ramos cheios de seiva se multiplicavam e ofereciam pequenos cachos de frutos com pele de camurça, as palavras necessárias apareciam-lhe, naturais, frias, sem qualquer esforço e sem qualquer mágoa. Foi nesse fim de Inverno morno que ela iniciou um texto sobre Walter. (*Ibidem*, p. 209)

A ligação entre o ato da escrita e o decorrer do tempo, que se manifesta pelas mudanças na natureza, é um, dentre tantos outros efeitos poéticos na obra. Como afirma Augé (1994 p. 73), “por trás da ronda das horas e dos pontos fortes da paisagem, encontramos palavras e linguagens, o lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas na convivência e intimidade cúmplice dos locutores”. Na comparação da forma natural do desfolhar e do crescer das plantas, a transformação da narradora em autora se faz sem grande esforço, num processo de maturação semelhante ao da natureza, após ter coletado o número de textos exemplares necessários para elaborar um discurso próprio e revelador a respeito da vida do pai.

Walter, aliás, é alguém que possui o deslocamento espacial como característica essencial da personalidade. Sua identidade está atrelada ao conceito de “não-lugares”, de Augé (1994, p. 73), “aquele que não se define nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, é um lugar de ‘trânsito’, que não traz em si marcas profundas que permitem ao homem uma identificação relacional”. Ele declara ainda que o espaço do viajante é um arquétipo do não-lugar, pois faz com que imagens falsas de si mesmo sejam criadas nesses locais de passagem. As imagens inexatas de Walter traçadas por seus irmãos nas “cartas

envenenadas” dão conta disso, de como sua não-permanência alimenta a imaginação da família, que cria variadas versões para acontecimentos de sua vida.

O não-lugar, entretanto, não é totalmente desvinculado da noção de lugar, os dois se interseccionam, um lugar pode tornar-se um não-lugar e vice-versa, por isso a formação de imagens diversas de si mesmo ocorre nesses locais de passagem. Talvez, por essa razão, Walter busque lugares em que se falem outras línguas, em que haja novos tipos de discurso, para que a identificação com o passado seja a mínima possível. Ele, como o “viajante de passagem” de Augé (1994, p. 82), “é seduzido e arrastado pelo próprio movimento da viagem. Esse movimento não tem outro fim senão ele mesmo”. É a atração pelo movimento que o conecta igualmente à criação artística e está na resposta que concede à filha, quando questionado sobre o porquê de seus desenhos, que “não havia razão, desenhava, tinha ido desenhando, disse ele (...) – ‘Não tenhas ilusões, foi sempre para meu prazer, para mais nada...’” (JORGE, 2003, p. 226).

Neste trabalho, defendemos o ponto de vista de que Walter possui a ilusão de que os não-lugares pelos quais esteve por toda a sua vida irão “apagar” os sinais que a terra natal produziu nele. Apenas sua filha tem o alcance dessa “farsa”, por percebê-lo tão bem e por compreender que o espaço é indelével no ser humano. No processo de desconstrução da figura paterna, a narradora compreende que a casa de Valmares pode ser considerada como um

lugar de sentido inscrito e simbolizado ou antropológico, em que se inclui a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza. (AUGÉ, 1994, p. 76)

Especialmente damos relevo aqui aos discursos ocorridos na propriedade, já que a vida do pai, como a própria narradora diz, “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” (JORGE, 2003, p. 52). Por mais que queira que o espaço da casa paterna se transforme em um não-lugar, ele carrega a “manta-atlas” que, além de trazer os rastros de sua passagem pela terra, atesta seu lugar de origem. Ela é a “casa móvel que arrasta pelo mundo, único elo que mantém com a terra sobre a qual se deita para nela viver um duplo gozo: o da criação e o da carne” (FIGUEIREDO, 2000, p. 5). A filha se contrapõe ao pai pela permanência por escolha “nessa casa-de-escrita – espaço de liberdade; pátria-Penélope-Ítaca”, pois sabe que a “escrita permite-lhe um outro modo de viajar” (SOARES, s/d, p. 3). A casa de Valmares, ao converter-se num espaço ficcional, permite que “Walter desprenda os olhos do chão e deambule à vontade por este quarto como num cais, um livre cais” (JORGE, 2003, p. 35). A casa-de-escrita é o espaço da liberdade no qual ele pode circular em paz e com tranqüilidade.

A questão do espaço no romance *A manta do soldado*, como pudemos averiguar, passa pela importância de um dado físico-espacial que deriva para um espaço imaginário. A casa de Valmares torna-se uma casa-de-escrita, com diversos elementos que alimentam o processo ficcional da narradora, como os discursos ocorridos no espaço da propriedade; os acontecimentos na relação entre os membros da família; a própria manta do soldado Walter, que tem um duplo significado ao contemplar o espaço físico (quando comparada a um atlas e mostrar-se como a prova das andanças de Walter), e como espaço ficcional, ligado à saciação do desejo sexual e artístico que, na obra, é também uma forma de gozo. No capítulo seguinte trataremos da formação desse espaço ficcional na narrativa e do eu que nasce e se funde, no decorrer da história, à criação autoral.

3. Criação do espaço ficcional no romance

3.1 A silenciosa construção de uma herança

“A imaginação não é um estado, é a própria existência humana”
William Blake

No capítulo anterior, apresentamos a relevância do espaço físico como modificador de realidades n’*A manta do soldado*. Neste, procuraremos explicitar de que forma a casa de Valmares transforma-se num espaço puramente ficcional, ou seja, uma casa-de-escrita. Até aqui pudemos constatar que a busca da protagonista por um lugar garantido no espaço da casa é, na realidade, o desejo de abrigo e afeto que procura no seio familiar, ambiente que lhe é bastante hostil. Tentando obstinadamente fazer parte do espaço físico circundante, é somente na escrita que ela encontra o meio para sobreviver, compondo um eu coeso que possa, inicialmente, habitar o espaço ficcional criado para, depois, tornar-se “a dona legítima da casa de Valmares” (FIGUEIREDO, 2002, p. 172). A partir de agora, verificaremos de que maneira a transmutação desse espaço pelo ato de escrita se constitui como elemento para a formação de uma identidade de sujeito e de autor na obra.

Se apenas o Adão mítico, segundo Bakhtin, estaria em condições de ser o produtor de um discurso inaugural, não atravessado pelos discursos alheios, pode-se imaginar o que seria de uma personagem que procura encontrar-se, constituir-se como sujeito justamente pela recolha de discursos dos outros, discursos esses inicialmente não sobre ela mesma, mas a respeito do pai, figura quase mítica construída pela filha de Walter. Para ela, o caminho para sua constituição identitária teve que, necessariamente, partir do discurso dos “outros”¹⁷ da casa de São Sebastião de Valmares, já que o discurso paterno, ao qual deveria ter-se voltado, é

¹⁷ Neste caso “outros” refere-se a todas as pessoas que residiam na casa, avô, tios e empregados.

praticamente inexistente. Desse modo, a “herança”¹⁸ edificada por ela refere-se sempre à busca incansável por essa presença paterna que, em quase toda a história, é pura ausência. Seu árduo processo de vir a ser só se concretiza quando ela “faz-se verbo em nome do pai” por meio da criação autoral, única maneira de para materializar a presença física do pai e suprir seu desejo de amor e proteção. Segundo Figueiredo (2002, p. 12), ela

deseja garantir para si um lugar de morar através da aquisição de uma linguagem que lhe fosse própria e que lhe pudesse garantir uma existência plenamente abrigada na casa a que estava circunscrita.

Fink (1998, p. 24; 27), ao comentar a obra de Lacan, apresenta a relação da formação do Eu na interação com o outro que perpassa a linguagem:

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.

No caso da filha de Walter, sua existência só é possível por meio desse processo lingüístico, pois, nos momentos em que ouve os discursos de todos da casa com relação aos fatos mais singulares sobre sua vida, a da mãe e a do pai, é só aí que ela pode buscar a oportunidade de emergir como sujeito, já que na enunciação, como ouvinte, ela torna-se objeto na fala dos habitantes da casa. Nessas oportunidades, fatos conhecidos por meio do que foi ouvido vão sendo escolhidos e ressignificados:

Mas ela não sabia o que eles tinham dito, porque sempre havia transformado o que escutava, e por isso, não era possível explicar a Walter Dias, mesmo que ele o exigisse e ela quisesse ir ao encontro da sua exigência, porque não tinha em mãos a distância entre o que lhe contavam e aquilo que ouvia. (JORGE, 2003, p. 17)

¹⁸ Termo utilizado pela protagonista para referir-se tanto aos objetos pessoais do pai quanto às suas palavras, que ela considera como o legado deixado por ele.

E é a seleção criteriosa do conteúdo dos discursos assimilados que a levará ao processo de escrita. Amealhando o discurso oral familiar com fragmentos da tradição literária, num trabalho de construção de narrativas, ela vai nos apresentar o próprio decurso da composição autoral. Essa silenciosa herança, concebida no microespaço de seu quarto, vai resultar do trabalho de “costura” de inúmeros tipos de discursos, que a conduzirão à possibilidade de ser um sujeito na família e uma autora na narrativa:

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. A filha de Walter gostaria de ter sido uma imitação do anjo rebelado. (...) Não era, não podia ser essa imitação, mas também não pertencia a ninguém, era fruto da sua própria pessoa, ela mesma se havia parido e criado. Escrevia-o em cadernos enfeitados com o rosto de Bob Dylan. (*Ibidem*, p. 159-160)

Quando diz que “se havia parido e criado”, a filha de Walter revela como a criação de um discurso próprio pode dar materialidade a um ser, de que modo esse ato é capaz de distinguir uma identidade, um sujeito com vontade e anseios. Ela não era uma “imitação”, mas sim “ela mesma”, uma criação original. O manejo da palavra, depois de captada e transformada segundo seu desejo, é o processo que dá veracidade à sua história. E para atestar a verdade criada pelo sujeito enunciador, ela “escrevia”. O ato da escrita, para ela, “é a linguagem como ação, como forma de atuação sobre o real e, conseqüentemente, de constituição desse real” (BRANDÃO, 2001, p. 59). Como sujeito do discurso, ela “não preexiste à enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora” (COMPAGNION, 2003, p. 51).

O sujeito, no campo da análise do discurso, consoante Brandão (2004, p. 55), é definido como possuidor de “um caráter contraditório que, marcado pela incompletude, anseia pela completude. (...) O centro da relação entre identidade e alteridade está no espaço discursivo criado entre o eu e o tu”. A autora nos remete,

também, ao fato de que a subjetividade não estaria ligada a um eu centrado e conciso, mas “a um sujeito que se cinde porque é átomo, partícula de um corpo histórico-social no qual interage com outros discursos de que se apossa ou diante dos quais se posiciona para construir sua fala” (*Ibidem*, p. 65).

A divisão desse sujeito, que nasce na enunciação, é apresentada n’*A manta do soldado* através do foco narrativo utilizado, oscilante entre a terceira pessoa, a fim de “evitar uma identificação entre narradora e personagem” (FIGUEIREDO, 2000, p. 3) e um eu que se constrói, com a primeira pessoa tendo posse da narração, mediante o reviver da história paterna, que “como por equívoco, comece a assumir para si a identidade de falsa sobrinha, de filha legítima e, quem sabe, de amante potencial” (*Ibidem*, p. 3). A variação entre as pessoas verbais é patente no seguinte trecho: “Lembro essa noite, a noite de luar em que se chamou esse homem, com sua velha pasta preta. A filha de Walter lembra-se de tudo ou quase tudo, porque ficou à porta do quarto” (JORGE, 2003, p. 146, grifos nossos).

A narração, iniciada em primeira pessoa, repentinamente se alterna para a terceira, de modo a mascarar a identidade desse eu que, apesar de presenciar os fatos, ainda se encontra em processo de constituição. Pela impossibilidade de assumir a condição de filha, a marginalidade da posição da narradora é, paradoxalmente, um ponto de vista estratégico para a constituição de sua subjetividade, pois “escamotear-se em terceira pessoa era uma forma de se olhar de fora para se ver no confronto com os outros; [ela] observa-se de fora até sentir-se dona de si” (FIGUEIREDO, 2002, p. 193).

Na verdade, olhar-se de fora não era “uma forma”, mas a única maneira que a protagonista encontra para traçar o caminho de sua formação identitária. De acordo com Bakhtin (*apud* FARACO, 2005, p. 43) “sem deslocamento não há ato criador”,

pois é necessário posicionar-se axiologicamente em relação a si mesmo, para poder se “auto-objetificar, isto é, olhar-se com um certo excedente de visão e conhecimento”. Colocar-se em terceira pessoa, procurando visualizar a situação de um foco exterior, como alguém que dela não participa (ao menos não diretamente), é o que a filha faz para procurar compreender sua existência no seio familiar.

Dona de um eu extremamente cindido, ela sempre está a olhar os acontecimentos do ponto de vista do excluído, daquele que, mesmo sendo o sujeito da ação, percebe-a – ou está aberto a percebê-la – pelo olhar do outro. Quando ouve as histórias sobre o pai, ela parece estar sempre alheia às informações que recebe, causando espanto nos “contadores”:

Alexandrina ficava melindrada com a sobrinha de Walter, pela maneira como permanecia ausente, sentada de costas nas cadeiras, sem dizer uma palavra (...) E por isso, dava volta à cadeira e ficava diante da filha de Walter, com o ralador erguido, a desfazer (...) a carne dos últimos legumes. (JORGE, 2003, p. 70-71)

A ausência, na realidade, é a forma que lhe resta – e a forma que ela mesma escolhe adotar – para marcar a sua presença. No alheamento e no silêncio, a imaginação da filha trabalha incessantemente durante o relato dos “casos” a respeito da vida de Walter. Por esse motivo, pode sempre dizer que “sabia”. Ela, da mesma maneira que o pai, “estaria de costas viradas. Estaria bem” (*Ibidem*, p. 86), pois conhece a veracidade dos fatos, é possuidora da “sua” verdade, podendo ouvir e escolher o que acredita ser o correto.

Ao longo de uma narração vacilante, representante da falta e da falha que provêm da escuta de uma infinidade de discursos sobre a vida de um pai ausente, o eu da filha vai sendo reestruturado lingüisticamente e é apresentado, em dado momento da trama, em difusão onírica. O inconsciente da protagonista está povoado por imagens indefinidas, manifestadas num discurso incerto que procura reconstituir o que não deve ser esquecido – a história de Walter e, por conseguinte, a sua –

“rastreado o difícil percurso do não-dito” (FIGUEIREDO, 2000, p. 1). O trâmite que a leva a tentar resolver a situação de filha bastarda e rejeitada passa por uma tentativa de identificação com as origens mais longínquas, uma busca interior que se aproxima do seio da terra e do ciclo vital, como meio para reintegração desse eu:

Na verdade, quando adormecia ao lado do Dr. Dalila, nunca sonhava que acordava morta, sempre sonhava que me encontrava dividida. Nos sonhos eu nunca morria, ninguém da família morria, apenas nos separávamos, nos sonhos. (...) Transformávamo-nos em objetos, em folhas, em terra, em água (...) E a comédia que atingia esses sonhos, dormindo no sofá, ao lado do Dr. Dalila, consistia em eu estar tão longe da comunhão inicial, e ainda me lembrar da origem. Ser matéria dividida e lembrar-me de quando era pessoa. (JORGE, 2003, p. 158-159, grifos nossos)

O excerto demonstra a cisão desse sujeito, que, na linguagem, ainda não consegue distinguir quem é, não se vê com clareza¹⁹, mas apenas como uma figura esfumada. Do mesmo modo como acontece nos sonhos, as imagens inconscientes remetem a outras imagens, e, neste caso, o anseio pela unificação do eu é transmutado nos elementos terrestres, o que, entretanto, não permite a comunhão primordial. Mesmo no seio da terra, onde tudo começa e termina, é impossível vir a ser. Apenas a aquisição de uma linguagem própria, que se dará pela escrita, poderá preencher essa lacuna, fundindo esse eu e construindo um ser equilibrado emocionalmente, que “possui a vontade de querer ser inteiro” (BRANDÃO, 2004, p. 55).

3.2 O discurso como fundamento para a constituição da identidade

Num modelo paterno que se coloca como não-autoritário, mas sim aberto e criativo, e que tem a arte como forma de vazão dos desejos, a protagonista encontra exemplos diferenciados de conduta nos quais se espelhar, que a conduzem à produção textual como forma de libertação das amarras e de veiculação de um

¹⁹ Atente-se ao fato de que o romance é todo conduzido numa atmosfera nebulosa, com cenas noturnas e em dias chuvosos, denotando um clima de penumbras e incertezas.

discurso de autoria pessoal. É justamente na ação de ir e vir no recontar a história do pai que a filha encontra o diferente de cada nova enunciação, pois “falar não quer dizer simplesmente exprimir as significações atribuídas às palavras pelo código, mas quer dizer também produzir um novo sentido” (ZENONI, 2007, p. 21). O que o romance de Lídia Jorge deixa claro é que o lugar do outro não é mais o da “sede do código”, mas um “lugar onde coisas novas, não codificadas, originais, podem ser admitidas, modificando, ao mesmo tempo, o próprio código” (*Ibidem*). Quando a narradora se fecha no quarto para escrever, introduz uma nova linguagem no seio familiar, o que causa pavor em todos, especialmente no avô, que, como representante da autoridade decaída, conhece os perigos desse comportamento: “Desde há muito que ele desconfia que ela pinta pássaros, e essa é a última coisa que deseja que ela faça na vida” (JORGE, 2003, p. 200).

Foucault (1996, p. 26; 47-49) nos auxilia na formulação de uma base teórica que explicita o conceito de discurso. Em *A ordem do discurso*, ele afirma:

O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta. (...) O discurso nada mais é que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos e que o sujeito fundante está encarregado de animar diretamente, com suas intenções, as formas vazias da língua.

Desta maneira, a filha de Walter estrutura a “construção de sua herança”, alicerçada na idéia de que o discurso é um tipo de verdade reconhecida pelo sujeito, é ele quem lhe dá tal estatuto. A enunciação produz o sujeito, ela posiciona, no discurso, o responsável por insuflar “alma” na “forma vazia da língua”, particularizando esse discurso, “atravessado” por tantos outros.

Brait (2005, p. 67-68) esclarece o termo enunciação, baseada em teorias bakhtinianas, reforçando nossa tese:

a enunciação é compreendida como estando situada na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela

dá a qualquer coisa lingüisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único.

A verdade da narradora nasce por meio do “acontecimento da volta do discurso”, já que, ao escutar incansavelmente a história de seu pai narrada por cada um da casa, ela recria seus passos de forma a sustentar/transformar a imagem idealizada que dele possui. Bakhtin (2002, p. 86), ainda sobre o assunto, declara que

entre o discurso²⁰ e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo de mútua-interação existente com esse meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente.

Há grande interação entre os discursos ouvidos pela filha de Walter, sua memória a respeito dos acontecimentos neles proferidos e a verdade que, por fim, nasce por meio da escrita. A partir da recolha, seleção e ressignificação desse material é que ela concebe sua própria versão para os fatos, destacando o que realmente é significativo para si, formulando um discurso “penetrado de intenções” que exprime “uma opinião plurilíngüe concreta sobre o mundo” (*Ibidem*, p. 100). Para criar seu discurso, ela “leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”, e como de início não possui voz na casa, a protagonista do romance necessita da interação com o discurso alheio para constituir-se como um eu coeso, ainda que essa coesão se afirme à sombra, à revelia e na contramão dos demais.

Vale lembrar que além da fala dos moradores da casa de Valmares, ela utiliza-se de outros tipos de discursos como modelos para seu percurso como escritora. Consoante Foucault (2006, p. 22), há os “discursos que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou”,

²⁰ Para Bakhtin, o termo “discurso concreto” é equivalente à “enunciação”. Para a análise do discurso, a enunciação é compreendida como o processo de transformação da língua em discurso. Para Benveniste, “o que transforma a língua em discurso é o ato da enunciação” (BRANDÃO, 2001, p. 61).

como os que ela ouve na casa, buscando dar-lhes novos significados; e os “que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer”.

Na segunda classificação estariam os de estatuto “literário”, como o poema épico grego *A Ilíada*, citado como exemplar pela narradora. No decorrer da trama, ela elege o grande clássico ocidental como discurso literário que retoma e utiliza para sua produção escrita, reconhecendo, inclusive, que “não havia outra forma de redigir tiradas como esta – ‘*Parte, vai, sonho pernicioso, até às finas naus dos Aqueus*’” (JORGE, 2003, p. 163).

A potência do discurso literário serve como fonte de inspiração e elemento de proteção, do qual se vale para enfrentar diversos tipos de situações de risco implicadas na aventura da escrita: o modo como compõe suas memórias, a passagem do tempo ou a maneira como deveria expor sua fala²¹. Ilustramos, a seguir, esse modo de enfrentamento do real pela protagonista:

(...) depois pensava em Heitor, com quem tinha privado durante os anos d’*A Ilíada*, Heitor morto, transportado por um carro em pompa diante das muralhas de Tróia. Como poderia invocar outras imagens dispersas, limitada que estava pela insignificância das vagas notícias dos factos, confundidos na recordação da alma privada, em confronto com o grande absoluto, que sempre ia acontecendo no tempo, e que não se repetia nem parava. Esse grande mar fluindo. Mas sobre o infinitamente insignificante que a sua memória aos pedaços retinha e a passagem do grande resto que era esse infinito oceano exterior deslizando veloz, erguia-se, vigoroso e concreto, o que ela própria amava. Ela sabia desde há muito, que para si mesma, em certas noites de chuva, a história da humanidade era menos importante do que a história de seu pai, por indigno que fosse pensá-lo, quanto mais dizê-lo, ainda que o fizesse em voz baixa. (*Ibidem*, p. 206-207)

²¹ É relevante lembrar que a filha de Walter tem uma grande dificuldade em articular sua fala, permanecendo calada quando ouve os discursos proferidos por todos da casa sobre o pai e mesmo no encontro pessoal que tem com ele em 1963. Entre os capítulos 7 e 17, que relatam o importante dia, ela termina muitos parágrafos com a mesma expressão, com algumas variantes: “Espere! E não conseguia dizer.”, “Espere – Queria ela dizer.” (p. 35; 37) ou “ela queria agradecer e não podia”, “Mas não lho podia dizer” (p. 25; 28).

Durante todo o enredo, a narradora faz comparações entre a vida dos personagens d'*A Ilíada* e a sua própria história, e diversas aproximações entre as duas narrativas são possíveis. Como exemplos principais teríamos a imagem do soldado-pai retomada por meio da figura do mito de Heitor, herói troiano; sua ligação com a deusa Ártemis-Diana, já abordada; e ainda a atmosfera de sonho, de não-realidade, instituída também através de uma intertextualidade entre o romance e a obra de Homero. O trecho selecionado aponta para esses dados, quando compara valores, de modo bastante poético, entre o absoluto da vida, manifestado na natureza e em obras da magnitude do clássico literário, e o “infinitamente insignificante” que era a vida do pai e sua história. Apesar disso, como ela é a responsável por valorar seu discurso, o estatuto de relevância cabe ao que ela achar imprescindível, importando apenas o que ela amava e o que resignificava.

A ligação com *A Ilíada* é manifesta em momentos cruciais da trama, por exemplo, quando Walter parte definitivamente de Valmares, após a relevante visita de 1963. Naquele instante, a filha traz à tona a tradição das grandes narrativas arcaicas, pois

tem quinze anos e é já uma mulher velha. Já imaginou cem mil sóis levantarem-se e outros tantos pousarem, e por isso ela sabe que o novelo está feito, (...) sabe ficar onde está (...) a rapariga velha é uma mulher muito antiga. Tem um século dentro da cabeça ou talvez mais, tem o início d'*A Ilíada* dentro das pálpebras, tem uma infinidade de mortos aqueus e troianos estendidos na sua língua, tem o fim daquele livro na cabeça e sabe que, há milhares de anos, tudo está amalgamado ao longo duma praia sob nove camadas de areia. Por isso sabe que não vale a pena dar um passo para mudar, a comédia é a mesma. (*Ibidem*, p. 141)

Tendo este trabalho como objeto um romance português, seria impossível não tratar da ligação intensa com os mitos. O excerto traz a questão do Destino ou Fado, abordada por essa “rapariga velha”, que, apesar de ainda ser adolescente, carrega o peso de “um século ou mais dentro da cabeça”. Trata-se da releitura do

mito das Parcas, as deusas que determinavam o destino dos homens e dos deuses, reaparecendo na figura da filha de Walter quando esta tem 15 anos, mas que, apesar disso, sabe que o “fio do novelo está feito, não vale a pena dar um passo para mudar”, tudo está pré-determinado. Na linguagem, devido ao épico grego estar “nas [suas] pálpebras”, ela já possui a maturidade para ter certeza de que permanecer também pode ser um outro modo de alterar realidades e suprir necessidades.

Figueiredo (2002, p. 187) faz uma bela associação entre a casa de Valmares e o labirinto enfrentado por Teseu no mito grego, espaço hostil encarado pela filha de Walter com a escrita, que “prefere tecer seus fios em discurso e vencer, pela linguagem, o labirinto em que tinha sido deixada”. Parte da sabedoria da narradora provém justamente do aprendizado que recebeu através da leitura e releitura do clássico, e por isso ela pode ensinar ao pai e à família a melhor forma de permanecer e apossar-se de um espaço que lhe pertence, evocando, mesmo que subliminarmente, a trajetória da nação portuguesa como desbravadora de novos mundos, de contato com diferentes realidades, interagindo com outras culturas, como formas de (re)dimensionar-se.

Trilho (2004, p. 109), em dissertação sobre o romance, declara, a respeito da linguagem e de sua relação com a vida:

a vida é relato, é fruto da linguagem, a linguagem é criadora, é a gênese pois ela é que é a vida e não a própria vida. (...) é pela linguagem que as pessoas, os acontecimentos se definem, ocorrem; na situação actual, é pela verbalização que a filha de Walter faz constantemente para si própria que ela alimenta a chama da vida do pai e assim, ela, qual Penélope tecendo sua tapeçaria, retardando, recusando a morte de Ulisses e enganando os pretendentes, vai tecendo a manta de suas lembranças de forma engenhosa, iludindo-se, fruto da saudade do pai e fidelidade à presença que permanece na sua memória.

Mais uma idéia que reforça nossa tese de que o discurso próprio é materializador de realidades, ele dá vida ao ser, “é produtor de efeitos, tem poder de intervenção no real” (BRANDÃO, 2001, p. 60). A espera da filha pelo pai pode ser equiparada à espera de Penélope por Ulisses, já que ela também se recusa a aceitar a ausência definitiva dele, mantendo a esperança de revê-lo:

ela esperava pelo outro, ao contrário de Maria Ema que não tinha esperado. Logo em cinqüenta e três, (...) Maria Ema possuía uma bolsa cheia, pendurada na sua estrutura de mulher. (...) percebia-se que havia cedido ao outro. (JORGE, 2003, p. 87)

A filha, sintomaticamente, aguarda o retorno do pai, entrega-se à espera a fim de que ele possa dar-lhe aquilo que não tem da mãe ou de qualquer membro da família: carinho, amor, segurança. Numa imagem comparativa com Maria Ema, ela tem que aguardar por ele porque possui a missão de “preservar” a história do pai, e para essa função está voltada ao longo de grande parte da narrativa, pois não pode viver sem a imagem idealizada que dele criou, exatamente por ainda não ter criado seu discurso, que promoveria a emergência de seu eu.

Ao encerrar-se no quarto a fim de “extinguir a figura de Walter” pela escrita, matando dentro de si a imagem mítica de pai concebida, ela finalmente consegue “ser”, pois esse ato é “a prova que, ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior” (FOUCAULT, 1992, p. 131), servindo como ato salvífico para o estabelecimento de sua identidade.

3.3 O processo de autoconhecimento: a “função” autor e a escrita

A instauração de um autor na trama d'*A manta do soldado* é um dos temas basilares da obra, que apresenta o processo de formação autoral como meio para a conquista de uma identidade. Para iniciarmos a discussão sobre o assunto, fundamentar-nos-emos nas idéias de Foucault, que discorre a respeito do “nome do autor”, e de Bakhtin, com seu conceito de “autor-criador”.

Em *O que é um autor?* (2002), Foucault (p. 44-45) problematiza a concepção deste modo:

um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (...) ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa [que] permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos [fazendo] com que os textos se relacionem entre si. (...) o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso.

O princípio do autor funciona como uma ordem reguladora do discurso, isto é, aquele indivíduo que agrupa e organiza o discurso segundo uma determinada unidade e origem de significação. Processo semelhante a esse nos apresenta a filha de Walter que, durante o desenvolvimento da narrativa, seleciona criteriosamente o conteúdo dos discursos assimilados, procurando reorganizá-los e transformá-los, culminando na escritura dos três contos sobre a vida do pai.

Bakhtin (*apud* FARACO, 2005, p. 38-39) nos propicia o conceito de autor-criador, aquele

que dá forma ao conteúdo [transpondo] a realidade vivida para um outro plano axiológico, ato estético que opera sobre sistemas de valores criando novos (...) organizando um novo mundo e sustentando essa nova unidade.

O trabalho de organização da narrativa realizado por ela é a via de autoconhecimento que lhe garante emergir como sujeito para a família. Ela assume essa tarefa de estruturação dos relatos sobre Walter construindo um discurso em “constante interação com o discurso da vida” (BAKHTIN, 2002, p. 178). A inquietação que causa em seus familiares ao permanecer trancafiada no quarto, escrevendo, justifica-se pelo pressuposto de que todos sabem o alcance do discurso artístico, por terem sido “vítimas” dos impulsos imaginativos de Walter: Maria Ema, que havia sido “captada” para dentro dos desenhos dele, tendo visto sua juventude e sexualidade usurpadas; os irmãos Dias, pelas cartas dele vindas de todos os cantos do globo, que os inquietavam e, afinal, os instigaram a partir; o patriarca Francisco

Dias, que teme a volta do filho que traz “um pedaço do mundo atrás de si, a alma do mundo” (JORGE, 2003, p. 103), colocando-o frente a uma realidade que não quer enxergar; e, por último, a própria filha, assaltada pelos desenhos de pássaros, pelos objetos deixados por ele, pela fotografia e por sua presença-ausência tão marcante.

A escrita funciona para a filha de Walter como uma forma de “purificação”: ela se “limpa” da presença incômoda do pai, que não a deixa ser livre ou vir a ser, pois ela tem uma grande dificuldade em constituir sua identidade devido a essa presença tão poderosa da figura paterna que, na verdade, é só ausência. Como atesta Trilho (2004, p. 105):

a personagem ausente (Walter), paradoxalmente sempre presente, fere cruelmente as suas vítimas, e faz delas seres fragmentados, com dificuldade em estruturar a sua personalidade, é uma ferida aberta que tem que cicatrizar.

Walter é o ser ausente/presente que atemoriza a todos da casa de Valmares pois, ausente fisicamente, permanece na memória dos Dias como o diferente, o que não hesitou em seguir o caminho de seu desejo. A dimensão do pai como ausência é tratada por Lacan, ao comparar as relações maternas e paternas na constituição do sujeito:

Enquanto o laço materno decorre de uma dimensão natural, baseada na *percepção* e na *presença*, o laço paterno introduz a dimensão do que não se vê, a dimensão da *ausência*. Ele supõe a crença na palavra. (...) o pai, na condição de normatizante, deve ser anulado do plano da presença e da imagem. (*apud* ZENONI, 2007, p. 17)

A filha de Walter não consegue se relacionar com a mãe, prisioneira numa situação social à qual foi submetida: casar-se com outro para salvar a honra da família. Ela não tem, portanto, a presença acolhedora do laço materno²². O pai, por

²² Muito importante destacar que Maria Ema cura seu amor por Walter ao tomar conhecimento do romance entre a filha e o Dr. Dalila, apercebendo-se dela e adquirindo uma verdadeira postura de guardiã: “A filha de Walter começou a chegar a casa, de roupa amarrotada e livros desfeitos, juntamente com o Dr. Dalila (...) e a cura de seu mal de amor (...) aconteceu na meia-noite rocambolesca em que ela mesma foi esperar o médico à porta da casa de Valmares. (...) Maria Ema havia recobrado uma circunspeção extraordinária (...) Uma força inesperada havia crescido nos

outro lado, efetivamente está ausente, apesar de presente no imaginário dos Dias, que “comungavam dele, alimentavam-se da sua vida como quem toma uma sobremesa doce, fria” (JORGE, 2003, p. 52). Faz-se necessário, por conseguinte, assassinar esse pai pela escrita, que invade sua vida e a de todos, não permitindo que seu processo de formação identitária se estabeleça.

A escrita como modo de “enfrentamento do real” é descrita por Foucault (2002, p. 133-134) como uma “*askesis* (exercício de adestramento de si por si mesmo)”. Ele, citando os diálogos de Epiteto, nos esclarece:

Nestes textos de Epiteto a escrita aparece regularmente associada à “meditação”, esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila e se prepara assim para enfrentar o real. (...) A escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção. (*Ibidem*)

A narradora chega à escrita justamente por esse meio: inicialmente, ouve os discursos de todos da casa, permanecendo, na maior parte do tempo, calada: “Naturalmente que Francisco Dias não falava para ela. Talvez ela nem ouvisse. Quase muda, não falava, não ouvia, não sabia, era indiferente que ouvisse ou não, a sobrinha de Walter” (JORGE, 2003, p. 67); O advérbio “talvez” demonstra a real dúvida do avô sobre o comportamento da neta – ela estava escutando ou não? – e também apresenta sua indiferença em estar afetando a vida dela com seu discurso – o que corrobora a sua altivez inicial como “dono de Valmares” e da vida de seus habitantes. Em inúmeros trechos do romance, entretanto, ela termina os parágrafos seguidos de discursos sobre a vida de Walter com verbos que enfatizam o oposto, como: “Ela sabia e queria dizer-lhe”; “A sobrinha de Walter via”; “A filha de Walter

pulsos neurasténicos de Maria Ema. A enferma dirigiu-se a passo seguro na direção do carro do médico Dalila, retirou de dentro a filha e socou-a barbaramente, atirando-a para o chão. Socou-a, pela primeira vez na vida. (...) daí em diante assumiu a tarefa de guarda, (...) de protecção, de responsabilidade, de guardiã dos costumes, de guardiã da sensualidade (...) do corpo inteiro da filha (...) a guardiã de si mesma diferida sobre outro corpo” (JORGE, 2003, p. 150-151).

sentava-se de costas voltadas e ouvira” (*Ibidem*, p. 43; 60; 63, grifos nossos). Os verbos utilizados no pretérito imperfeito demonstram a durabilidade da ação e marcam a imprecisão dos fatos. O gramático Evanildo Bechara (1999, p. 278), citando o professor Manuel Said Ali, define a função deste tempo verbal:

o pretérito imperfeito é o tempo da ação prolongada ou repetida com limites imprecisos; ou não nos esclarece sobre a ocasião em que a ação terminaria ou nada nos informa quanto ao momento do início.

O estudioso ainda nos diz que se trata de “um presente do passado”, por estar posicionado entre duas outras formas marcadas que seriam o mais-que-perfeito e o condicional presente. A escrita da protagonista traz as marcas nítidas da necessidade de “presentificação” do passado, da história do pai que precisa ser recontada sempre, para que jamais possa ser esquecida. As formas verbais utilizadas por ela justificam sua intenção de tornar presentes os fatos relacionados à vida de Walter, já que, no princípio de sua constituição identitária, ela necessita de dados que a posicionem perante a sua própria existência como sujeito.

Em seguida, após a recolha dos discursos, tranca-se no quarto, para espanto da família, a fim de “aniquilar a pessoa de Walter, (...) Onde estavam as cartas e os desenhos dos pássaros? Estavam guardados, mas iam ser sacudidos, abertos e folheados com método, (...)” (JORGE, 2003, p. 209, grifos nossos). A escrita é algo pensado e articulado pela filha de Walter, há todo um processo que se desenrola durante a narração que, trazendo esse passado renovado a cada enunciação, mostra igualmente o sujeito que vai tomando corpo, que se apresenta em terceira pessoa, depois em primeira e, ao fim, como um “nós”, que se sente integrado no espaço em que vive. Veremos, agora, de que modo esse trabalho se consolida.

3.4 Autocontemplação especular e narrativa intercalar

*“Explico-lhe: dois espelhos (...)
E era – logo descobri... era eu, mesmo! (...)
Olhos contra os olhos.
Soube-o: os olhos da gente não têm fim”
Guimarães Rosa*

A literatura está preñe de personagens que se questionam diante de suas imagens refletidas em espelhos. Desde a madrasta-bruxa de Branca de Neve, com seu espelho que “só dizia a verdade”, à Alice, de Lewis Carroll, que o atravessou a fim de descobrir um novo mundo, com diferentes noções de tempo e espaço, até contos antológicos da literatura brasileira, com o alferes de Machado e suas duas almas, a interior e a exterior²³, e a personagem de Guimarães Rosa que procura desmascarar-se diante da imagem proposta pelo espelho, buscando a figura por trás do objeto refletor, com “olhos que não têm fim”²⁴.

N’*A manta do soldado*, a filha de Walter também se apropria de imagens especulares pessoais como provas cabais de uma possível existência feliz e acolhedora no seio familiar. Para realizar o trabalho de reconstrução e reencaixe de histórias, que culmina em sua produção literária, essas imagens são fundamentais como evidências de fatos que se tornaram marco inicial de sua memória, e atestam a pré-história de um sujeito com posição definida entre os Glória Dias.

Se “o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens”, conforme Bachelard (1998, p. 28), para a narradora as imagens criadas e modificadas por ela são fundamentais para a edificação de uma figura de pai “ideal”, para a materialização de uma presença necessária que na realidade, como já dito, nada mais é que ausência. Sobre a imaginação, ainda nos detemos nos conceitos do autor:

²³ ASSIS, Machado de. “O Espelho”. In: *Contos escolhidos*. São Paulo: Editora Klick, 1999.

²⁴ ROSA, João Guimarães. “O Espelho”. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

A imaginação é a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. (...) Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar. (BACHELARD, 1990, p. 1)

Deformar a imagem de “trotamundos” do pai fornecida pela família é o que ela mais faz ao longo da trama, tentando verbalizar isso a ele no encontro de 1963, procurando mostrar que o que era encarado como defeito pelos outros, tratava-se, para ela, de grande prova de resistência à dura realidade imposta pelo patriarca Francisco Dias. Walter, por conseguinte, preocupa-se com o conteúdo dos discursos ouvidos pela filha a seu respeito:

Ele mesmo disse, depois do desaparecimento de Custódio Dias (...) – “Ah, o que não te terão contado!” (...) – “Aposto que te falaram dum estróina com a alcunha de soldado e duma manta que usava por colchão para desenhar os pássaros. O que não te terão dito sobre essa manta e sobre esses pássaros... (...) Aposto que te envenenaram. O que sabes tu sobre isso?” (...) só para resumir o que sabia, e que era tão pouco, ela (...) queria dizer que tudo que se relacionava com ele era bom, e que tudo quanto de bom amealhara não poderia ser exposto naquela curta passagem da noite, (...). (JORGE, 2003, p. 17-18)

A protagonista insiste em afirmar que era dona de uma imagem pessoal do pai, configurada por um discurso bastante positivo sobre seu caráter, “amealhado” por ela, estabelecido inicialmente pela posse da fotografia em que visualiza, pela primeira vez, uma imagem efetiva de constituição de núcleo familiar, estando ela e o pai juntos, olhando para a mãe. A memória da sensação de contato físico com Walter é muito forte e fica marcada para sempre na mente dela, apesar de, na ocasião, contar com apenas 3 anos de vida:

Lembrar-me propriamente, só me lembrarei de ter sido erguida por ele, no momento da fotografia, quando ambos juntávamos as cabeças, e salvo as idades e proporções, parecíamos iguais. (...) A fotografia era de tamanho postal, cor castanha, e nela a criança encontrava-se ao colo de Walter (...) O que importava é que ambos tinham os olhares de espécie indefinida unidos na mesma direcção, 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. Importava que, por um dia, em cinquenta e um, os três tinham estado juntos. Não era, portanto, para a máquina que os dois olhavam, era para quem lhes servia de companhia, – Maria Ema Baptista, colocada ao lado da máquina, (...) Sabia que conservava o tacto da face de Walter, no momento em que ele a erguia ao colo e a máquina disparava a primeira chapa. Os dois abraçados sob um rápido esplendor, sob um assomo de batida na porta dum instantânea eternidade. (*Ibidem*, p. 28; 30-33, grifos nossos)

Além da presença de um narrador multifacetado²⁵, oscilante entre a pessoa que está participando da ação e outra que a vê de fora, apenas presenciando-a (tal qual um *outsider*), é pertinente seguirmos as marcas formais que o texto apresenta a fim de comprovarmos nossas afirmações até aqui. Primeiramente, a visão da narradora que diz que ela e o pai, na foto, “pareciam iguais”. Atentemos ao fato de que o sentimento de pertencimento como membro da família, como “filha” é muito forte, pois ela inclusive coloca o verbo na primeira pessoa do plural. A semelhança no retrato, entre as imagens de pai e filha, é transposta na linguagem também pelo uso dos pronomes pessoais seu/sua que, junto aos substantivos corpo/face, confundem o leitor na determinação de a que corpo ou face se referem, do pai ou da filha? Nossa interpretação leva a crer que a indeterminação da posição para a narradora entre os familiares evidencia-se pela escolha do uso pronominal. Com um eu ainda indefinido, ela não consegue enxergar-se e nem ao menos distinguir-se da figura paterna, mesmo estando diante da imagem cristalizada na foto.

Há também a referência sempre recorrente à memória dela, que “não se lembra propriamente” de como ocorreu o fato, equiparando o encontro ao “instante

²⁵ Tomamos o termo de empréstimo do trabalho de investigação de Maria de Lurdes Trilho, que assim o define: “A filha de Walter, ao assumir-se como um narrador multifacetado, faz confluir em si dois tempos diferentes, pois esta figura é simultaneamente personagem (no passado e no presente) e narrador (no presente), bem como uma visão, por vezes cúmplice, por vezes distanciada, de uma mesma situação, chegando o resultado a ser a coexistência das duas facetas do narrador na mesma frase” (2004, p. 108).

da fotografia” em que, por um relampejo de segundo, os “três tinham estado juntos”, como um núcleo familiar sólido, num “assomo de instantânea eternidade”. Essa recordação traça enfaticamente a contraposição existente entre a imagem da foto, que traz uma presença destacada do pai e da mãe juntos, e a história de ausência vivenciada pela filha.

Retomando mais uma vez as idéias psicanalíticas sobre o sujeito e sua formação, trazemos o conceito lacaniano de eu como “uma cristalização ou sedimentação de imagens ideais, com o qual a criança aprende a se identificar”, podendo essas imagens ser constituídas “daquelas que a criança vê de si mesma no espelho (...) [ou] da imagem dela refletida pelo Outro parental [ou] de imagens fotográficas” (*apud* FINK, 1998, p. 56-57). Dos pais, a filha recebe sempre uma imagem que a posiciona como “sobrinha” do pai biológico no âmbito social, sendo nomeada como filha apenas na rara intimidade, como já referido. A mãe pede sigilo especial a respeito de sua real condição e acerca do lugar em que o retrato, que demarca seu lugar entre os Dias, ficava guardado:

(...) Maria Ema escondia-a para que ninguém soubesse onde se encontrava. Na casa de Valmares, ela soterrava a fotografia para só de vez em quando a fazer flutuar entre loiças e dobras de roupas brancas, fazê-la sair dos forros dos quadros (...) Nos anos cinqüenta, ela escondia-a no verso desses quadros. (...) E aos sábados de tarde, subia a cadeiras que punha sobre escadotes, para fazer emergir a fotografia, (...) mostrando-lhe como estava sentada ao colo do tio. – “O tio Walter Dias!” – dizia Maria Ema. E a criança colaborava com esse segredo (...). (JORGE, 2003, p. 30)

Interessante verificar que, nem na única imagem material que a protagonista tem de si como “filha”, portanto com um lugar determinado perante a família, ela pode “ser”, pois tinha que “colaborar com o segredo” de sua origem. Os verbos utilizados são importantes para nossa leitura: “soterrar”, “flutuar” e “emergir”. No primeiro, a urgência de esconder a foto faz com que a mãe sepulte a imagem da filha com o pai, enterrando o testemunho cabal de seu erro de juventude, e evitando

que ela mesma se identifique com o desejo de contato da narradora. Mais uma vez, como num espelho, as posições de mãe e filha são invertidas, pois é a protagonista quem tem aproximação física com o pai, e não a mãe – é ela quem está “sentada ao colo do tio”. Quando faz com que a fotografia flutue, Maria Ema deixa clara a situação em suspenso em que vivem, ela e a filha, como prisioneiras de um engano da mocidade, o que acarretou suas posições indefinidas na casa de Valmares: ela, a mulher que sucumbiu ao discurso de um sedutor; e a filha, a bastarda fruto dessa relação, indesejada pelos pais e familiares. As duas rejeitadas e abandonadas por Walter, sem o lugar que mereceriam e desejam entre os Dias, tendo que se conformar com a dura realidade dos fatos a elas imposta pela concretização do desejo de liberdade e deslocamento de Walter.

No momento em que finalmente a imagem pode “emergir”, e o leitor é colocado numa situação de clímax para a revelação de uma verdade, a mentira e o encobrimento acabam por se manifestar: Maria Ema só pode mostrar a ela “O tio Walter Dias!”, já que desconhece outra linguagem, mais libertadora, que possa tirar ambas da condição sufocante a que foram condenadas. Por isso, a culpa da mãe passa quase que “geneticamente” para a filha, evidenciando suas profundas solidões:

Maria Ema e Walter nunca juntos, sempre separados. Walter e eu separados também. Ele e eu, sempre longe um do outro, tal como ela. Talvez eu fosse ela, ele fosse eu, não sei, ninguém saberá (...) Porque ela deveria ter-se desfeito de mim, para ser ela mesma, durante a vida de mulher que merecia ter tido, mas não se desfez. (...) Não conhecia os caminhos para se desfazer da criatura que se enroscava dentro de si. Por isso, ela tinha-se deixado prolongar para além da sua vontade e eu tomava-me pelo pedaço necrosado dela. Ali estávamos, ela e eu, ambas longe dele. Eu sempre afastada dele. (*Ibidem*, p. 133, grifos nossos)

A confusão que se instaura entre mãe-filha-pai é patente no excerto, explicitando a desordem entre as posições de cada um na família. Os lugares estão

tão indeterminados que a própria narradora tem dificuldade em saber quem é quem, contrastando com a imagem da fotografia, que estabelece uma realidade com a posição definida de cada membro familiar. Aqui o texto segue num crescente que imiscui as pessoas verbais, partindo inicialmente do nome próprio das personagens – Maria Ema e Walter – para em seguida usar o nome do pai e o pronome pessoal “eu” e, enfim, terminar apenas com “ele” e “eu”, chegando a baralhar as pessoas verbais. Abrimos um parêntese para citar Benveniste, lingüista que trata, entre outras questões, das relações entre as pessoas verbais. Para o autor, a primeira pessoa do singular “designa aquele que fala” (1976, p. 250), apresentando a “subjetividade do texto”. Quanto à terceira pessoa do singular, ele afirma:

trata-se da não-pessoa que possui como marca a ausência do que qualifica especificamente o “eu” e o “tu”. Pelo fato de não implicar nenhuma pessoa pode tomar qualquer sujeito ou não comportar nenhum e esse sujeito, expresso ou não, nunca é proposto como “pessoa” (...) Ele (ou ela) pode servir de forma de alocação em face de alguém que está presente quando se quer subtraí-lo à esfera pessoal do “tu” (*Ibidem* p. 253-254).

Concordamos que o trecho revela que há uma espécie de “apagamento” da figura paterna, Walter não pode ser tratado como um “tu” pela filha, pois está ausente no momento da enunciação e ela, como ainda não detentora de um discurso próprio, não pode se enxergar como um “eu” que fala. As posições no discurso entre pai-mãe-filha ainda estão bastante confusas nesta parte da narrativa.

A protagonista ainda deixa claro no texto que a mãe só teria conseguido ser “ela mesma” se tivesse “se desfeito” dela, mas como não tem acesso a essa chave, desconhece o poder do discurso como realizador de desejos, ela acaba por suprimi-los, aceitando o que lhe é imposto para “além de sua vontade”²⁶.

²⁶ Maria Ema pertence a uma geração de mulheres – ela nasce da década de 30 do século passado, portanto no início do período ditatorial – condenadas a viver numa época dominada pelo patriarcado, marcada pelo patrulhamento de idéias, do desejo e do corpo.

Há um jogo especular, entre a imagem que elas vêem na realidade e a proveniente do retrato. O que acontece é que o espelho não reflete apenas, ele também refrata a imagem, deformando-a. De acordo com Faraco (2005, p. 43), “quando me olho no espelho, meus olhos olham olhos alheios; (...) não vejo o mundo com meus próprios olhos e desde o meu interior; vejo a mim mesmo com os olhos do mundo”. As imagens especulares, por conseguinte, reiteram a condição problemática da formação identitária da protagonista – que de certa maneira é um reflexo da condição da mãe, que não pode ser quem gostaria de ter sido, não tem chance de ter seu desejo saciado. Afinal, Maria Ema, ao esconder a foto, pretende ocultar o anseio de se imaginar numa troca de posição com a filha, para estreitar seu contato físico com Walter e materializar sua vontade. Por sua vez a narradora, como possuidora de uma linguagem que a realizou, “experimenta a sexualidade como nunca foi possível à mãe” fazendo do “*lado de fora* um espaço de conquista de seu interior, porque nunca duvidou que ‘a casa só faria sentido em oposição ao mundo exterior’” (DAMATTA, *apud* FIGUEIREDO, 2002, p. 202).

Permanecendo, ainda, na trilha das teorias bakhtinianas sobre imagens especulares, Faraco (2005, p. 43), reiterando o postulado geral de Bakhtin de que “sem deslocamento não há ato criador”, explica-nos que, no espelho

vemos apenas um reflexo do nosso exterior e não a nós mesmos em termos de nosso exterior, porque estamos em frente ao espelho e não no seu interior. (...) [e] à falta dessa efetiva possibilidade [nos] projetamos num possível outro peculiarmente indeterminado, com a ajuda de quem tentamos nos encontrar em uma posição axiológica em relação a nós mesmos.

Essa posição axiológica necessária à realização do ato criativo é parcialmente conhecida por Maria Ema. Dizemos “parcialmente” porque ela consegue posicionar-se, de certa maneira, como um “outro” quando vê sua imagem refletida. Ela demonstra enxergar a realidade de sua condição, porém não encontrando uma

saída para combater sua solidão e ansiedade diante do retorno do cunhado e da chance de reencontro entre os antigos amantes, que podemos comprovar pela cena diante do espelho no capítulo 36:

Lembro o frio que soprava nesse dia, e a imagem de Maria Ema em vestido de seda, próprio do Verão, diante do espelho. (...) ela está em pé, no primeiro andar, olhando-se para além do espelho. Atrás Custódio observa-a, e também ele a vê para além do espelho. (...) De súbito, as mulas param, os guizos parecem não existir. Existe um silêncio de vidro, no interior do quarto. Nem ele nem ela falam. Ela está prisioneira dum devaneio que se reflecte no espelho, está diante da imagem reflectida, esperando. Sozinha, em silêncio, espera. Não há cartilha possível para declinar essa silenciosa tragédia. Custódio, então, avança para ela (...) “Ainda não” – diz ele. – “Ainda não?” – Diante do espelho, Maria Ema regressa, embora não demonstre quanto regressa. Só depois tira o vestido. Fica em meias de nylon (...) ergue o vestido, e sem grande movimento, como se as mãos fossem pás de aceradas tesouras, toma-o pelas costuras do decote e rasga-o. (...) O vestido em pedaços em frente ao espelho. (JORGE, 2003, p. 100-101, grifos nossos)

Maria Ema vive presa no tempo mítico da espera. Olha sua imagem refletida, “esperando”, e o que chega a seus olhos é devastador, paralisante, até o tempo congela o instante em que ela se enxerga na cercadura do espelho. Contudo, não há linguagem possível para abranger esse eu e o silêncio se instaura no espaço do quarto. Mesmo Custódio, que também a “vê para além do espelho”, cala-se. Como, diferente da filha, ela não consegue encontrar um discurso que altere a imagem de si, ela “rasga o vestido” num ato desesperador, que pode ser compreendido como a tentativa de rompimento com uma imagem/linguagem que não abarca seu ser.

A mãe também pede à filha colaboração na preservação do segredo de sua origem através do discurso. Pouco depois da cena do espelho, ela conversa com a protagonista solicitando que nunca chame Walter de pai, antes da visita deste em 1963:

Depois de se ter levantado da cama, na seqüência da cena em que havia rasgado a roupa de seda, (...) Maria Ema tinha me procurado, com o retrato do fotógrafo Matos na mão. (...) Queria pedir-me que nunca trocasse os nomes, que sempre tratasse Walter Dias por tio. Pedia-me, pelo amor de Deus, que jamais me enganasse. Entre essa

designação e a outra, duas palavras tão curtas, só havia duas letras de diferença. O que me custaria a mim trocar duas letras, dois sons? (...) Maria Ema achava que eu deveria ser gentil e prestimosa (...) mas contribuir principalmente com a minha discricção, com o meu silêncio, participar, acima de tudo, com a palavra tio. Contava comigo. E nós entendíamo-nos. Nós duas quase não falávamos e no entanto éramos tão próximas que, de súbito, diante dos vidros das janelas, olháamo-nos e tínhamos a mesma idade. (*Ibidem*, p. 135-136)

Impressiona verificar como Maria Ema está alienada de uma linguagem transformadora do real, buscando, desesperadamente, por meio de um discurso deficiente, “encaixar-se” num lugar que não escolheu – neste caso, o de cunhada de Walter. O trecho nos remete ainda à possível tentativa de fazer com que a protagonista igualmente se resigne à posição oferecida, fazendo com que o estatuto de “filha” não seja tão relevante, conformando-se em ser a “sobrinha”. A imagem das duas, silenciadas por suas condições clandestinas, é intrigante, pois elas se vêem como iguais no reflexo do vidro da janela, com a mesma idade, e na mesma posição. O vidro também refrata a imagem das duas, apresentando o sujeito deformado pela conveniência social, situação na qual, ao vislumbrar sua imagem no objeto refletor, ele obtém apenas uma imagem parcial de si, “vemos apenas um reflexo de nosso exterior e não a nós mesmos em termos de nosso exterior, porque estamos em frente do espelho e não no seu interior” (FARACO, 2005, p. 43). É necessário posicionar-se como um outro, a fim de “encontrar uma posição axiológica a nós mesmos” (*Ibidem*).

Para poder desfrutar da “memorável alegria” de compartilhar o espaço com os pais, a filha confirma seu fingimento, tornando-se mais um dos “sobrinhos indistintos” de Walter:

Sim, eu sou apenas a sobrinha, não me importo de o ser. Podia até ser menos, ser só a primeira parte do nome, ou a última, ou apenas uma sílaba, desde que por ela me fosse consentido viajar dentro do carro do meu pai a quem eu chamava de tio. Os meus irmãos e eu. (JORGE, 2003, p. 118)

Nessa “resposta”, a personagem demonstra uma habilidade emocional surpreendente, capaz de superar as aparências pacificamente para viver, no seu íntimo, a realização do desejo de aproximar-se do pai.

A mãe cose e a filha escreve, ambas, tal qual Penélope, aguardando o amante/pai. Todavia, somente a filha poderá sobreviver ao jogo castrador das aparências, porque possuidora de um discurso pessoal, saciador de vontades, que pode ajudar na superação do desejo de amor e afeto ao qual, por herança, a mãe também a condena. Através de um discurso construído dificultosamente, buscando a verdade sobre a existência do pai, ela procura posicionar-se frente à vida axiologicamente, tentando enxergar tudo de um outro olhar, ou pelo olhar do outro. É necessário “passar pela consciência do outro para constituir-se” (FARACO, 2005, p. 43) e isso ela consegue fazer muito bem, chegando a perder o limite entre o que lhe contavam, o que ouvia e o que tinha realmente vivido. Por buscar obstinadamente a figura de pai desejada, ela consegue libertar-se e provar a ele que aprendeu a lição de que “a criação é sempre condição de ultrapassagem” (FIGUEIREDO, 2002, p. 183).

Outra imagem na qual a filha se espelha para criar a sua “versão” imagética do pai – e mesmo de uma composição de núcleo familiar, a qual desconhecia – está relacionada ao encontro de 1963, quando Walter a aproxima de um espelho que havia no quarto e com ela dialoga, confrontando suas imagens refletidas:

(...) ele pegou-lhe na mão e conduziu-a pelo quarto fora até o psiché desirmanado. (...) Então ele disse-lhe – “Repara no que ali está!” E aproximando-se dela, tentou que os dois entrassem na cercadura do espelho. (...) – “Meu Deus, como nos parecemos!” – dizia Walter, rodando o vidro do candeeiro, ignorando a fotografia que havia deixado a Maria Ema. (...) “Por favor, repara no que está diante de nós!” – dizia ele, unindo as cabeças em frente ao espelho (...) A repetir-se o que tinha acontecido, doze anos antes, no dia da fotografia. Sim, ela sabia o que estava diante deles. (JORGE, 2003, p. 29; 31-32)

A cena de aproximação física entre pai e filha repete-se, agora diante do espelho do quarto. Walter procura confirmar sua paternidade através das semelhanças físicas entre ambos, fazendo com que os dois “entrem na cercadura do espelho” como se pudessem, naquela noite de chuva, viver em outro tempo e espaço. E puderam, naquele curto período da noite, tanto que a filha reitera ao longo de toda a narração que “mesmo que não tivesse existido a noite de sessenta e três, sempre teria disposto do necessário para somar uma poderosa herança. A imagem que fizera da pessoa dele era a sua herança” (*Ibidem*, p. 51-52). O movimento de aproximação entre ambos, no qual Walter rastreia vestígios que os unam biologicamente, é promovido no silêncio do espaço privado do quarto dela, ou seja, sua condição como filha permanece obscura, velada, restando a ela ser “cada vez mais a sobrinha de Walter” (*Ibidem*, p 86).

Prosseguir sendo a sobrinha faz com que a narradora tenha que ficar vinculada à imagem fictícia que criou para poder se espelhar e constituir uma identidade própria. Quando necessita exterminar essa figura, para poder nascer como sujeito, é através da escrita que ela procura atacá-lo, apresentando-lhe, também, uma narrativa que se mostra como espelho, reflexo – e refração – da vida dele. Os contos escritos sobre Walter trazem à tona uma imagem de si da qual ele sempre procurou se libertar, é a imagem que o conecta à terra natal, ao passado mais longínquo, à família que renega:

Ele não lia, porque ainda se encontrava em estado de choque, porventura tinha imaginado ser surpreendido, mas a surpresa oferecia passos que não previa, cativo que estava no coração de seu refúgio. Só quando a filha lhe estendeu, ao mesmo tempo, “*O Pintador de Pássaros*” e “*A Charrete do Diabo*”, ele voltou atrás e soletrou verdadeiramente o título da narrativa agreste que não tinha lido, e sentiu que em vez de papéis a filha lhe oferecia um espelho. Ficou corado. (*Ibidem*, p. 223, grifo nosso)

Walter acreditava que o deslocamento a que se entregava constantemente poderia ser responsável por libertá-lo de uma imagem cristalizada e alimentada por anos na mente de seus familiares, a qual obstinadamente procurara abandonar. A cada mudança, novos negócios e relacionamentos iam ocorrendo e, quando diante da possibilidade de solidificação deles, partia novamente. Estamos diante de uma “narrativa intercalar” que se reflete como espelho da realidade, continuamente alimentada pelos discursos de todos, pelas cartas e desenhos enviados por ele mesmo e pelas notícias a respeito de seu paradeiro provindas dos demais Dias, – nas “cartas envenenadas” –, mescladas à memória da filha e ao mito tecido sobre a célebre manta, envolvida num halo de mistério e erotismo.

O discurso que a protagonista cria remonta seu próprio movimento na casa, descrito no capítulo antecedente, de eterno retorno. Consoante Figueiredo (2002, p. 204):

A arquitetura do texto dá a impressão que os capítulos estão sempre a recomeçar a mesma história, que, na verdade, não é a mesma porque a estrutura do retorno não é a do círculo, mas a do espiral, em que novos dados se vão somando para explicitar ou contradizer anteriores.

Recriar, na escrita, o “percurso de incerteza” estabelecido por Walter não será tarefa fácil, e por isso estamos sempre diante do estabelecimento de um discurso da “falta”, que necessita de dados constantes no movimento de ir e vir, aclarando os fatos e buscando estabelecer um texto que se aproxime ao máximo de uma verdade crível.

No início, ordenar discursos diversos, que apresentam pontos de vista diferentes a respeito da mesma pessoa, é suficiente para a filha, pois ela ainda está no trâmite de sua constituição identitária e não possui vivências em sua memória relacionadas ao pai, sendo obrigada a criar uma imagem “mítica” dele, o que lhe é temporariamente satisfatório. Entretanto, para nascer efetivamente como um sujeito

livre, um “ser desejante”, com uma identidade própria e um eu coeso, precisará ordenar esse discurso numa seqüência significativa, ao menos para si, reelaborando os relatos recebidos e amalgamando-os à memória dos fatos, especialmente os da noite de 63.

Em artigo que debate o uso da memória na obra de Lídia Jorge, Paulo Medeiros (1999, p. 67) declara que o “relato” em seus textos é tido como “processo e elemento de instigação da memória”, sendo construído “como instância de verdade, ao mesmo tempo que o anula completamente”. Isso justificaria, n’*A manta do soldado*, a forma espiral da narrativa, que se retroalimenta constantemente de novos dados, comparando, constatando e averiguando a veracidade das informações recebidas, autenticando os discursos a respeito da vida de Walter apenas após acurada ressignificação. As cartas dos irmãos Dias, por exemplo, são “convocadas” por ela para que o pai possa estar a par da verdade, para que “ele saiba”:

Convoco essas cartas, (...) Chamo-as, desdobro-as e releio-as. Elas mesmas se organizam entre si. Arrumam-se por datas, escolhem-se, a memória depura-as, alisa-as, queima-lhes as descrições inúteis, as saudações repetidas (...). (JORGE, 2003, p. 176-177, grifos nossos)

A convocação das cartas tem por objetivo presentificar os relatos sobre Walter, contrapondo a versão dos irmãos Dias, que tenta impor-se como a oficial, à memória da filha, “superfície que guarda marcas pessoais que não se podem apagar” (FIGUEIREDO, 2002, p. 207). A atitude memorialista da narradora é processo relevante para construir a veracidade dos acontecimentos, por isso ela “purifica”, tira os excessos, a fim de chegar ao cerne do assunto e limpar a imagem do pai, maculada pelas cartas dos demais Dias. Com a escritura das parábolas, a filha procura mostrar ao pai que apenas a sua narrativa teve o objetivo de conduzir o leitor ao conhecimento da verdade, “pois [ela] percebeu que o único discurso

possível era aquele que, de saída, se firmava como incompleto, descontínuo e parcial (...) um conjunto dinâmico de parcialidades resistentes” (*Ibidem*, p. 207-208, grifos nossos), era um discurso que não pretendia impor uma verdade, mas sim recriá-la por meio da equiparação com diferentes pontos de vista sobre o mesmo tema. Foucault (2002, p. 141) deixou uma definição que ratifica nosso ponto de vista:

A escrita como exercício pessoal praticado de si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso.

O autor ainda nos diz que “o contraste desejado não exclui a unificação” (*Ibidem*, p. 142), isto é, o objetivo é unir todo o material recebido num todo significativo ao autor – neste caso, voltamos ao princípio de autoria proposto por ele e já explorado.

A protagonista elege momentos que acredita serem excepcionais da vida do pai para compor seus textos, organizando a estrutura narrativa em quatro níveis: “a versão de Walter, a dos demais Dias, a dela e a ficcional” (FIGUEIREDO, 2002, p. 208). A mescla entre memória e relato é perceptível pelos títulos dos contos: “O pintador de pássaros”, que está relacionado ao ofício de Walter como desenhista de pássaros, imagem oriunda da mistura dos discursos ouvidos e dos desenhos deixados por ele; “A charrete do diabo”, referência explícita à carroça que utilizava para seus encontros amorosos e da qual a filha se utiliza na infância para seus primeiros vôos imaginários; e “O soldadinho fornicador”, título de culminante ironia que associa a “alcunha” de soldado que recebeu à sua fama de conquistador, novo misto de memória pessoal com a posse do fardamento militar do pai, que comprovaria o fato. Marcadamente, os títulos das narrativas trazem traços axiológicos provenientes da filha, que buscou selecionar fatos relevantes da vida de Walter a serem discutidos nas narrativas.

3.5 A manta-corpo-pátria de Walter Dias

A busca da narradora *d'A manta do soldado* pelo corpo do pai como fonte de abrigo e proteção só é concretizada após um longo processo de demarcação de limites, primeiro do próprio corpo, sempre através do contato com o corpo alheio, depois mediante os limites do espaço físico da casa de Valmares, que, a ela não bastando, ampliaram-se pela transformação deste numa casa-de-escrita, a qual permitiu que ela pudesse alçar vôos mais longínquos, sempre mantendo à vista, porém, a terra seca e cheia de salitre da propriedade.

O trabalho de escritura das parábolas da vida de Walter caminha em conjunto com o processo de sua constituição identitária. A cada etapa vencida no sentido de encontrar um meio para nascer como um sujeito desejante, que vai sendo estabelecido por intermédio de um eu coeso que se estrutura na e pela escrita, ela se utiliza de materiais e procedimentos que valem a pena ser explorados, a fim de que se entenda como foi possível vencer a ausência paterna, tornando-a quase uma aliada, e apresentando o decurso da composição autoral ao leitor nas belas páginas do romance. A manta-corpo do pai é elemento-chave para esta interpretação.

A manta tem uma simbologia muito especial na obra. Lídia Jorge, em entrevista a respeito do livro, explica a origem do vocábulo:

em Espanha, a expressão “manta do soldado” é algo muito forte, o que eu desconhecia, tem uma palavra própria para ela, uma palavra arcaica, “petate” (que hoje significa mochila), que representa, para além da manta que o soldado levava às costas, fazendo com ela uma trouxa onde levava a roupa, guardava dinheiro, também aquilo que servia para se deitar, para se cobrir quando era ferido, era na própria manta que era envolvido e até reconhecido pela manta... (TRILHO, 2004, p. 2)

O objeto mais valioso que Walter deixa como herança final à filha é descrito já nos capítulos iniciais da narrativa, que parte do presente dos fatos, apresentando o momento em que ela o recebe pelo correio:

O objecto que enviou pelo correio a partir de Corrientes de Arena foi tudo o que quis que fosse, acrescido de obra do acaso. (...) Pois o que ele enviou foi a sua antiga manta de caserna, dois metros quadrados de fazenda grossa, debruados a linha parda. (...) conservada e limpa, a ponto de se poder distinguir, num dos cantos, a insígnia do Regimento de Infantaria 16. Vê-se que a manta pertenceu ao recruta 687 de 45, condutor-auto, de nome Walter Glória Dias, conhecido pelo assobio, pelo andar e pelos animais que desenhava, pela designação de soldado Walter. Ela recebeu-a esta manhã mesmo e estendeu-a no soalho deste quarto. (JORGE, 2003, p. 16-17)

Toda a história principia a ser contada a partir da chegada da manta-corpo de Walter. Seu corpo nunca retornou a Valmares, porém a manta, com todas as especificações de seu dono, sim. Portanto, para sacramentar o regresso definitivo desse filho pródigo à casa paterna, foi necessário que a filha assumisse seu lugar, constituindo, por meio da escrita, um corpo, “entendido como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade” (FOUCAULT, 2002, p. 143).

Para chegar à escrita, ela teve de converter o espaço físico da casa em espaço “ocupado pelo poder de sua imaginação (...) [preenchendo] as lacunas deixadas pelo pai ausente que ela aprendeu a chamar de tio” (FIGUEIREDO, 2002, p. 193). Só assim pôde sentir-se, enfim, a dona de seu corpo e também de Valmares, aceitando em paz a manta-corpo-pátria de Walter, devolvendo-a à terra de origem.

Ao escrever os contos sobre Walter, a filha escreve também a respeito de si, pois “exercita a escrita como quem desenha em busca do traço perfeito, aprendendo a construir uma outra epopéia sobre aquele que parte, mas também sobre aquela que fica” (*Ibidem*, p. 195). Diferente do pai, ela sabe “que tudo é igual. Que tudo sai dum ferimento já feito e tudo aí regressa” (JORGE, 2003, p. 141). A imaginação é a grande força motriz, que pode transportá-la a outros mundos, a novas realidades,

que, em oposição à sua, mostrem a beleza que está à sua volta, “saindo dessa fenda pelo poder das palavras” (*Ibidem*, p. 141).

Indo contra as inúmeras versões de todos da casa, extraíndo delas apenas o que achava necessário para a fundamentação da imagem de pai que decidiu erigir, ela prova que o discurso é materializador de desejos e revelador de realidades. E todos percebem isso, primeiramente através de Walter, que se faz presente por meio das cartas que, junto com os desenhos de pássaros²⁷, instigam os irmãos a partirem, pois tratam-se de provas imagéticas da existência de diferentes possibilidades fora do espaço da casa de Valmares e da empresa produtiva do patriarca.

Depois por Francisco Dias que, ao reler a carta que escrevera ao caçula contando o estado deplorável das terras e pedindo-lhe que não retornasse, choca-se com a realidade surgida pela escrita:

Mas quando chegou ao fim, hesitou em fechar a carta. Releu-a. A sua mão tremeu. Era como se tivesse acabado de revelar a si mesmo o estado de sua lavoura, firmado em papel e tinta. Seria verdade o que acabava de escrever? Seria que a sua casa, a sua empresa, a sua representação de império poupado e produtivo se tinham reduzido àquela decadência? (*Ibidem*, p. 96)

A escrita firma, “em papel e tinta”, a dura realidade da situação das terras. Através dela, o avô da narradora conhece o poder e alcance do discurso próprio, elucidador de fatos e ações e, finalmente, a construção do corpo de Walter concretiza-se pelas cartas dos irmãos, que vão revelando, traço a traço, a imagem do trotamundos vagando pelo globo, e que culminam no vórtice de significações atribuídas à manta. Sua trajetória – e a da manta-corpo – é esquadrinhada pela família, que inclusive mistura idiomas na tentativa de explicar a Francisco Dias a

²⁷ Os desenhos materializam um eu projetado como pássaro. É uma imagem identitária de Walter de evidente idealização. A filha vai lhe oferecer outro espelho.

simbologia e finalidade do objeto, segundo os costumes dos povos provenientes dos lugares em que residiam.

Na carta de Luísa Dias, esposa de Inácio, proveniente de Caracas, a manta é trazida à tona no discurso logo após a descrição minuciosa do paradeiro de Walter:

Encontramo-lo quando já era sócio dum negócio de pratos. Soubemos, porém, que veio dos Estados Unidos, que depois de chegar trabalhou numa serração, que dormiu durante seis meses no seu próprio carro debaixo das mangueiras. (...) Dizem que si toma una copa de más, tira de una mantita que se pone sobre las espaldas y canta. Dizem también que la extiende sobre a cama quando quiere ter intimidad com las mujeres. Inácio fala duma manta que ha traído del servicio militar. (*Ibidem*, p. 184)

O *portunhol* do trecho esclarece que a vida de Inácio já está adaptada a uma nova realidade, uma configuração diferente que permite a ele e à mulher possuírem uma versão própria do “caso Walter Dias”²⁸, baseada fundamentalmente no tipo de ocupação das terras americanas, que lhes forneceu uma nova linguagem, transposta em outra maneira de pensar, falar e agir.

A partida deles, aliás, é narrada pela protagonista como um ato de imitação do irmão caçula, contudo mais feroz ainda que o dele:

Afastando-se, desaparecendo, sumindo-se maravilhosamente ao longe, afundando-se em trabalhos estranhos e árduos, confundidos uns com os outros, mandando ir de seguida as mulheres e os filhos, para não voltarem, para serem mais ferozes e mais duros com Francisco Dias, para ultrapassarem os actos de Walter. Trazendo de volta o próprio Walter. (*Ibidem*, p. 85, grifos nossos)

A fuga os despersonaliza diante dos demais imigrantes que seguem para recomeçar em outros continentes, entretanto os pessoaliza perante Francisco Dias, fazendo-o enxergar a real situação: eles não irão voltar para restaurar seu império.

A carta da irmã Adelina, que tinha “talento para contar e escrever”, mostra uma linguagem bastante personalizada, “Lembra-se paizinho?” (*Ibidem*, p. 186),

²⁸ Interessante notar que as esposas também aparecem na assinatura e escritura das cartas, o que corrobora mais uma vez o papel da escrita de fazer surgir o “eu” da enunciação.

apresentando, de Vancouver, as “vivas marcas do ausente, o cunho autêntico de sua pessoa” (FOUCAULT, 2002, p. 150). Ela,

com desenvoltura, explica que uma manta de soldado é um território sagrado. Uma manta é o símbolo de resistência da vida militar, e diz que o irmão destruiu esse símbolo, desviou-o do seu devido lugar. Ele transformou a manta numa bandeira feia, uma bandeira que assusta, vista duma outra pátria. (...) a manta tem terra de todos (...) lugares. (...) a manta dele é um atlas. Lembrando o passado, ela está em situação de dizer que Walter usa a manta (...) para se deitar e descansar, ou trabalhar daquela forma como sabemos (...) “Paizinho, a esta hora, devemos ter familiares espalhados por todas as partes do mundo” (...). (JORGE, 2003, p. 186)

O significado da manta sempre termina na implicação sexual, visto que “todos esperavam que acontecesse, que o sexo de Walter se manifestasse, (...) fosse assunto de escândalo, para que o seu caráter se tornasse compreensível, a sua vida fosse claramente punível e a ordem se equilibrasse” (*Ibidem*, p. 68). Conspurcando o símbolo de resistência associado à manta por Adelina Dias, o irmão mais novo é responsabilizado por denegrir a imagem da pátria representada com a sua “manta-atlas”, ele é o típico imigrante que mostra ao mundo como desvaloriza a terra natal. O trecho é muito irônico, tendo em vista que Adelina e o marido, os primeiros a partirem, não possuem intenção alguma de retornar para reabilitar a casa paterna, que simboliza, em última instância, Portugal. Estamos tratando, efetivamente, de um romance moral em que a culpa, o pecado e a lascívia são questionados o tempo todo por meio dos discursos veiculados por cada um dos Dias.

Esse questionamento recai e se projeta, inevitavelmente, sobre a auto-imagem moral que o homem português sustentou de si. Para ela convergem todas as contradições do conquistador, ora projetando de si uma imagem de virilidade e potência, ora deixando aflorar o que há de grotesco e bárbaro na identidade do colonizador.

Teresa, a leiteira mulher de João Dias, direto de San Joaquin (EUA), também fala sobre a manta do cunhado:

Lembrava-se perfeitamente de que, depois de uma refeição durante a qual rabiscara uns pássaros quaisquer que por ali voavam, ele tinha ido buscar uma manta à bagageira do carro e tinha-se-lhe sentado em cima (...) Mas agora estava a saber que a manta não servia só pra isso. E ambos, ela e seu marido, emergindo de dentro dos bidões de nata, dos quilolitros de leite pasteurizado, põem os pés nos bons costumes da terra plana onde habitam, uma terra cheia de limpeza, decência e honra, (...) para se exprimirem sobre decência. – Aqui, a bandeira, ou flag, não é um objecto como os outros, é um objecto sagrado. Todos adoram o flag. (...) Os Americanos dão a vida pela pátria que é mais do que a América, é a própria Democracy (...) Por isso nunca passaria pela cabeça dum soldado americano (...) usar uma manta de soldado para uma finalidade dessas. To do those bad things! (*Ibidem*, p. 188)

A *flag* é símbolo de honra para os americanos, portanto está bem longe do uso que Walter a ela destina, segundo o relato de Teresa e João Dias. Do meio de seu solo sagrado, branco e puro, eles podem se “expressar sobre decência”, algo desconhecido ao cunhado/irmão, que “fazia aquelas coisas más”. Veja que, igualmente, o casal se expressa na língua do país em que vive, tentando demonstrar a assimilação de um novo código lingüístico que os faria seres “distintos” aos olhos de Francisco Dias²⁹.

É apenas pelas cartas que os outros filhos passam a ter “identidades”, “nomes próprios”, uma vez que elas constituem “uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros. A carta faz o escritor presente àquele a quem se dirige” (FOUCAULT, 2002, p. 149) e eles anseiam por serem “pessoas” para o patriarca de Valmares. Para que isso se concretize, necessitam atacar o “filho pródigo” da família, culpando-o pelo estado das terras improdutivas e declarando que apenas ele poderia voltar para resolver a questão. A inveja é um sentimento que, na obra, se destrói a união familiar, torna-se também fundamento dos

²⁹ Reiteremos que o patriarca de Valmares conhece o poder do discurso e teme-o, pois sabe seu alcance.

discursos. Ocorre que os irmãos não conseguem alcançar o nível de liberdade de Walter, e, por isso, têm de aviltar sua vida, buscando, assim, justificar o fato de eles próprios renegarem a casa e a empresa familiar. O ataque ao deslocamento de Walter reforça-se pelo caráter de imobilidade dos irmãos, que, ao partirem, fixam-se em novas terras, optando por, segundo suas versões, tipos de vida mais dignos e morais, sobrevivendo do fruto de “suas mãos”.

Numa das últimas missivas, Luís Dias, “o das casas demolidas”, chega ao ápice da “abominação” criada pelas cartas. Ele ataca aleivosamente a conduta sexual de Walter, declarando que correra boato na comunidade de Hamilton, Estados Unidos, onde atualmente reside, de que

Walter viajara no Chevrolet, em Valmares, com a manta no porta-bagagens, tendo tentado deitar sobre ela, primeiro, Maria Ema e, depois, a própria filha. (...) que só não havia acontecido porque Custódio Dias tomava conta da mulher e da sobrinha vigiando-as dia e noite. Depois, constara que tinha mesmo acontecido (JORGE, 2003, p. 196)

E o incesto é proposto por meio do relato “construído ironicamente como instância de verdade” (MEDEIROS, 1999, p. 67) no romance. Retomando as idéias de Medeiros, a obra de Lídia Jorge traz como marca a instauração do relato num jogo com a memória que o valida/invalida. É por essa razão que a filha de Walter pode anular a versão de Manuel Dias sobre o incesto, ao cotejar o conteúdo das cartas com sua experiência pessoal dos acontecimentos, gravada na memória. Para isso, ela cria uma versão pessoal destacando a forma como o pai teria contado o fato ao irmão:

Ela imaginava que ele teria explicado – “Calcula que, para podermos trocar umas palavras a sós, tive de subir ao quarto onde ela dormia, e para não ofender ninguém, esperei que houvesse uma noite de chuva e ainda por cima tirei os sapatos. Eu também gostava dela e de todos eles, e não queria fazer-lhes mal. Aliás, nunca quis fazer mal a ninguém...” (JORGE, 2003, p. 205)

O destaque para a sua versão faz-se necessário a fim de que a defesa do pai seja realizada. De acordo com Maria de Lourdes Soares (2007, p. 3), a “narradora, atuando como advogada de defesa (daí as inúmeras ‘convocações’ que constam no ‘auto’), constrói uma verdade, a sua versão final, em que inocenta postumamente Walter”. Só que antes de inocentá-lo, ela percebe que sua figura vai se evanescendo, porque colocada em dúvida diante das versões maquiavélicas dos tios e, para não perdê-la de vista, faz-se necessário matar esse pai pela escrita, “assassinar aí quem se ama, no local que se pensou intocável” (JORGE, 2003, p. 208).

O modo como a sua versão é construída fundamenta-se nos recortes que realiza dos discursos de todos da casa de Valmares, cotejados com sua memória sobre os acontecimentos. Daí que seus primeiros textos sejam “os filmes que compõe para manter gravadas as aparições de Walter” (FIGUEIREDO, 2002, p. 209). Trata-se de

rascunhos, ensaios discursivos que, juntos, formarão a narrativa, estando fortemente marcados pela repetição incessante, pela insistente presença de datas, pela preocupação com o cenário, pelos jogos de luz e pela ordenação aparentemente aleatória de cenas fragmentadas. (*Ibidem*, p. 209)

Isso é transposto à narrativa maior, na qual a protagonista “vislumbra o corpo daquele que é filmado” mostrando também “a presença autoral daquela que filma” (*Ibidem*, p. 210):

Queria ter lhe explicado a sua aparição em Valmares, quando a casa albergava ainda intacta a brigada dos cultivadores da terra que depois tinham abalado. (...) Tinha ficado com a imagem da sua figura sobre os ladrilhos, de frente, de costas, junto à mesa, no meio deles e, depois, sozinho, unido à charrete. Herdara esse movimento, por aqui, por ali, fixo, andando, sem narrativa própria, e no entanto repetido e persistente. Possuía-o gravado, na noite em que Walter subiu às escuras, e depois entrou e segurou o candeeiro e aproximou-se da filha. (JORGE, 2003, p. 24)

A imagem do movimento do pai é registrada pela filha. Como se possuísse uma câmera, ela segue Walter por toda parte, registrando seus atos, que, imiscuídos aos relatos de todos da casa, dão consistência às três parábolas que ela vai redigir. A imaginação é a grande responsável pelo trabalho que realiza ao longo da história, amalhando os discursos de todos, que, somados aos objetos deixados por Walter e à seleção do conteúdo das cartas dos demais Dias, puderam formar um todo que permitiu a ela compor “sua própria identidade mediante essa recoleção das coisas ditas, [pois] é a própria alma que há de se constituir naquilo que se escreve” (FOUCAULT, 2002, p. 143-144).

Todos querem objetualizar Walter, prendê-lo num discurso, numa imagem fixa; enquanto isso, ele envia figuras de pássaros livres, inapreensíveis. A filha, porém, pretende captar esse movimento do pai, apresentando a ele uma narrativa que, ao funcionar como espelho, reflita e, principalmente, refrate sua existência. O modelo de composição escolhido, a parábola, “narrativa curta que encerra moral explícita ou implícita [e que] comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas” (MOISÉS, 1985, p. 385) pretende tornar o pai “personagem das narrativas (...) [fixando-o] na ordem do discurso [fazendo com que ele] perca o direito à diferença, atingido em cheio pela acusação que parte [dela]” (FIGUEIREDO, 2002, p. 215). A situação é ambígua, pois se inicialmente ela procura compreender a locomoção do pai, imitando seus gestos e apresentando uma visão positiva de seus atos, agora ela precisa destruir essa imagem, criando uma nova que se assemelha à dos tios: “A narrativa que Walter mantinha entre as mãos apenas servia para ampliar a idéia do atlas de Adelina Dias. Ela própria, a filha, era um dos Dias” (JORGE, 2003, p. 223). Os contos criados por ela têm um caráter alegórico, o que os torna

“princípios de interpretação [pois] se atribui, devido à modificação da situação, um novo sentido ao discurso de uso repetido” (HEINRICH, 1972).

Ao incorporar os inúmeros discursos proferidos no espaço de Valmares e colocá-los “sob o signo do discurso que pretende silenciar” (MEDEIROS, 1999, p. 66) ela apresenta a preponderância de sua memória sobre os relatos da casa. Ao denegrir a imagem de Walter a filha diferencia-se do restante da família apenas pela forma da narrativa que desenvolve, pois só ela consegue atingi-lo ao tocar na simbologia da manta. Invertendo o uso consagrado da parábola bíblica, que servia para edificar e elevar, ela escreve uma história grotesca de degeneração e animalização, uma “narrativa que falava duma fantasia agreste, sarcástica e ao mesmo tempo, trivial” (JORGE, 2003, p. 221).

O texto em formato de parábola entre as páginas 221 e 223 do romance é bastante irônico, tratando do “caso dum homem muito velho e muito rico, contente de si mesmo, acometido pela idéia de reunir todos os seus descendentes, para lhes distribuir a fortuna e transmitir-lhes a arte do bem viver” (*Ibidem*, p. 221). A seguir ela prossegue na narração dos fatos da vida deste homem, um “pobre soldado embarcado que andara a traficar e fazer filhos de praia em praia, ao longo do Império, proezas de que muito se honrava” (*Ibidem*, p. 222). Com ironia contundente, a protagonista destaca a satisfação do personagem em se vangloriar de sua potência sexual, gabando-se “de ter a felicidade de se haver prevenido, guardando a manta enterrada em cima da qual havia deitado mulheres de várias cores e línguas” (*Ibidem*). Ao apresentar a manta como símbolo da vida sexual do pai, ela cria uma situação muito tensa entre ambos, pois ele

não podia aceitar semelhante fantasia sobre a sua manta. A sua manta era um lugar sobre o qual havia desenhado os seus pássaros e feito o que lhe tinha apetecido fazer. Ninguém tinha nada a ver com isso. O ódio contra as palavras da filha crescia. O seu ódio era um

ódio velho, semelhante ao ódio que a filha havia visto em certos homens de Valmares. (*Ibidem*, p. 224)

A raiva que sente ao ter sua vida sexual devassada pela filha, a única em condições de exigir uma prestação de contas, faz com que ele a expulse do *Bar Los Pájaros*, e a narrativa, como um espelho, acaba refletindo a noite de 63, só que às avessas:

Amanhecia na Calle Morgana, amanhecia como vinte anos atrás em Valmares, amanhecia ao contrário. Em vez do abraço que lhe dera, ele expulsava a filha, os papéis verminosos da filha, pela sua vingança sórdida e bárbara. “Fora!” – Já não era noite. Convoco a cólera do soldado Walter para dentro desta noite. (...) A cólera dessa noite ficará a fazer parte da minha cólera, será parte integrante da minha herança mais íntima. (*Ibidem*, p. 224)

Por fim, a narradora acaba cumprindo o objetivo ético de mostrar a verdade, desiludindo o pai de suas ficções e da auto-imagem de conquistador e procriador. A escrita, n’*A manta do soldado*, tem o poder de abalar as antigas estruturas, desvelando situações e preenchendo lacunas, removendo Walter do “coração do seu refúgio” e permitindo que a protagonista extermine a figura paterna, para poder “ser ela mesma”. Por isso, após ser expulsa pelo pai, ela pode “voltar em paz”, mas deixando nele, para sempre, a marca da inquietação.

A escolha dela em permanecer prevalece, provocando nele a necessidade do regresso: “ele começaria a enviar cartas a Custódio, regularmente, abundantemente, explicando que estava para voltar. Que tinha de voltar” (*Ibidem*, p. 231). Pela escrita, ela pôde provar ao pai que o regresso é necessário, como forma de reconciliação consigo e com sua história, e é por isso que, dez meses depois, a manta-corpo de Walter Dias, após peregrinar por todos os continentes, retorna à pátria, “para mostrar que seu destino não tinha sido previsível, e para contrariar tudo o que dele se havia dito” (*Ibidem*, p. 234).

Apesar de toda a dor pela impossibilidade de diálogo entre os dois, a filha perdoa-o, mesmo ele não a assumindo nem em seu último escrito no pacote que embrulhava a manta: “Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado” (*Ibidem*, p. 235, grifos nossos). Ela o vê como alguém que renasce ao voltar ao local de origem, na pureza de uma criança que se harmoniza com sua história: “Era como se de dentro da vida dum homem aparecesse a parte renitente a fazer uma prova de criança, eu diria mesmo a inocência da criança³⁰” (*Ibidem*, p. 236). Após o perdão, ele pode subir as escadas até o quarto dela novamente:

Tudo ficou em aberto, esta noite em que de novo ele sobe devagar, erguendo-se, a partir desta manta, um desfile de imagens extraordinárias reformulando todos os filmes antigos. Desde as corridas nos carros, ao abraço dentro da fotografia, ao revólver esquecido (...) até a verdadeira noite da chuva, e todas as outras em que ela o chamava e ele vinha. Agora ela sabe que de novo ele descalçará os sapatos e subirá a escada sempre que lho pedir. (...) Walter pode deambular por este espaço, em paz, até ao fim da vida. (*Ibidem*, p. 236)

E ela pode reintegrá-lo ao espaço da casa rural de São Sebastião de Valmares, devolvendo sua manta-corpo à terra seca e árida do lugar, reconciliando suas existências: “‘Ai!’ Grita a cada cavadela como se lhe nascesse um filho. Coloca lá dentro a manta dobrada, contente consigo mesma e com Walter” (*Ibidem*, p. 238).

³⁰ A imagem do pai como criança remete ao perdão proposto por Jesus na forma cristã do mito bíblico. Jesus afirma a seus discípulos que se eles não se tornassem crianças, não entrariam no Reino do Céu: “Naquele momento, os discípulos se aproximaram de Jesus e perguntaram: ‘Quem é o maior no Reino do Céu?’ Jesus chamou uma criança, colocou-a no meio deles, e disse: ‘Eu lhes garanto: se vocês não se converterem, e não se tornarem como crianças, vocês nunca entrarão no Reino do Céu. Quem se abaixa, e se torna como essa criança, esse é o maior no Reino do Céu.’” (Mt, 18, 1-5).

4. A ambigüidade n'*A manta do soldado*

*“Mas, na verdade, será atroz o peso e bela a leveza? (...)
Então, o que escolher? O peso ou a leveza? (...)
Parmênides respondia: o leve é positivo, o pesado negativo.
Teria ou não razão? Essa é a questão. Uma coisa é certa.
A contradição pesado-leve é mais a misteriosa
e a mais ambígua de todas as contradições.”
A insustentável leveza do ser – Milan Kundera*

4.1 A ambigüidade estabelecida pelo *ethos* da leveza

A ambigüidade existente na história dos Glória Dias é fator apontado pela narradora logo no início da narrativa, quando ela diz que “sempre tinha sabido da existência duma ambigüidade, uma duplicação, resultante de uma entidade dupla, unida lá atrás, na pré-história de suas vidas” (JORGE, 2003, p. 18). Essa duplicação pré-histórica na origem dos moradores de São Sebastião de Valmares a conduz à necessidade premente de dirimir algumas dúvidas, especialmente as relacionadas à sua identidade, construída arduamente nos 40 anos da trajetória familiar abordados no livro, em um ambiente que lhe é sensivelmente hostil e no qual a censura imposta pelo patriarca Francisco Dias impedia qualquer manifestação de subjetividade por parte dos membros do clã.

Inseridos num ambiente pouco acolhedor, em que as relações pessoais são extremamente difíceis e o diálogo é inexistente, todos os habitantes da casa só terão suas identidades reveladas a partir do processo de escrita. Seja pelas cartas que os irmãos Dias enviam, nas quais seus nomes e assinaturas se evidenciam, desvelando rostos e traços de caráter; seja pelos desenhos enviados por Walter, imagens de si que atestam sua mobilidade e resistência; ou ainda pela filha que, ao apresentar ao leitor o surgimento de um autor na narrativa, comprova que a escrita é ato libertador que pode iluminar a existência e auxiliar na construção da subjetividade.

No âmbito da Filosofia, para Merleau-Ponty, a ambigüidade é compreendida como “a situação paradoxal do homem autêntico que simultaneamente se retira do mundo para refletir e nele se põe para agir”³¹. É no confronto com a ambigüidade de sua própria posição na residência dos Dias – e, igualmente, de seu lugar entre eles – que a filha de Walter se recolhe a seu quarto, espaço de intimidade e solidão, para, em silêncio, refletir sobre sua condição entre os familiares – e por que não dizer também no mundo – estabelecendo a escrita como ação modificadora da realidade.

A narradora nos mostra que a maneira que encontrou para “agir no mundo”, alterando suas configurações instituídas pelo(s) “outro(s)”, e conseguindo, após penoso caminhar, responder à pergunta “Quem sou eu?”, foi a busca por uma escrita laboriosa, detalhista, questionadora e, especialmente, preocupada com a “forma” do narrar, que trouxe a leveza no olhar lançado sobre as relações silenciadas da casa de Valmares. No embate entre o discurso libertador de um pai ausente/presente e os demais discursos censores veiculados no espaço, ela encontra respostas para a crise identitária em que vive por meio da criação de um discurso autoral, possibilitador de modificações na realidade circundante. A ambigüidade é trazida à tona na obra especialmente no momento em que ela, diante de grandes contradições, é capaz de oferecer ao leitor um texto leve, com uma poeticidade que emerge na tessitura, e um foco luminoso projetado sobre as situações trágicas da existência dos Dias.

A fim de abordamos o *ethos* da leveza como marca deste romance, voltamos ao conceito elaborado pela retórica antiga, que assim o define: “as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não

³¹ *Dicionário Eletrônico Houaiss.*

o que diziam a propósito deles mesmos, mas *o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem*” (MAINGUENEAU, 1997, p. 45, grifo do autor). A esta concepção, acreditamos ser pertinente destacar os acréscimos de Maingueneau, que a relacionou, ainda, “à noção de tom, que (...) se apóia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e de uma *corporalidade*” (AMOSSY, s/d, p. 16). O tom está associado à voz que fala no texto; o caráter, a um “conjunto de traços ‘psicológicos’ que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador”; e a corporalidade, à “representação do corpo do enunciador da formação discursiva” (MAINGUENEAU, 1997, p. 46-47).

Consoante ao que dissemos anteriormente, ao criar seu próprio discurso e, por meio dele, materializar um eu com existência própria, dono de sua subjetividade, a filha de Walter constitui um corpo, estabelecido pelo processo autoral que se dá no decorrer da narrativa. A escrita realizada por ela “transforma-se num princípio de ação racional” (FOUCAULT, 2002, p. 143), com um tom que traz a leveza na forma de narrar como revelação de um possível caráter que vê a realidade trágica dos acontecimentos de um modo que mais se aproxima do sublime. O corpo do eu que fala nasce aos poucos, revelando-se por uma narração cada vez mais clara, em que se torna perceptível o surgimento dos corpos da sobrinha, da neta, da filha e, enfim, da dona de Valmares.

Procuraremos explicitar, a partir de análises de trechos poéticos do romance, como ela conseguiu aclarar seu mundo, destacando a contraposição leveza-peso da trajetória familiar. Nossa leitura mostrará de que maneira o peso das relações no espaço de Valmares é transposto numa forma de narração leve, com elementos

claramente poéticos que apresentam a relação homem-terra de um novo paradigma³².

Calvino, retirando exemplos dos grandes clássicos para abordar a leveza como um valor, apresenta a imagem de Perseu que, com sandálias aladas, é o único capaz de cortar a cabeça da Medusa, vendo sua imagem indiretamente, apenas refletida no escudo de bronze³³. Não é possível olhar diretamente para o monstro e ele necessita

decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, [e, para isso], se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. (CALVINO, 1990, p. 16)

A filha de Walter, tal qual Perseu, que tem sua força alimentada pela “recusa da visão direta, mas não a recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal” (*Ibidem*, p.17), também irá retirar a sua força, para encontrar-se como sujeito, de um modo de visão diferenciado dos demais, buscando encarar o grave peso da vida como bastarda no seio dos Dias – que ela, de certa maneira encara, tal qual o herói grego, como um fardo pessoal – de modo leve, elegendo traços diáfanos ao narrar fatos dramáticos de sua história, mostrando sempre “que o fardo mais pesado [pode ser] ao mesmo tempo a imagem da mais intensa realização vital”³⁴ (KUNDERA, 1985, p. 11).

³² O que queremos dizer é que uma nova visão desta relação é proposta pela filha de Walter na forma de narrar. Não é mais a visão do patriarca, de posse, em que a terra é mais importante do que o ser humano. Na visão dela, o humano e o terrestre conjugam-se num movimento em que tempo e espaço praticamente se fundem, abrindo assim uma dimensão poética que traz leveza à expressão textual.

³³ CALVINO, 1990, p. 16.

³⁴ Aqui Milan Kundera trata do tema da poesia amorosa em que “a mulher deseja receber o peso do corpo masculino” (1985, p. 11). Acharmos pertinente citá-lo, pois a leveza do olhar da narradora apresenta um ponto de vista diferenciado dos demais habitantes da casa de Valmares, o da “permanência”, que ressignifica o espaço através do olhar marcadamente poético que lança sobre ele, estando “fixada nele”.

Seu ponto de vista a respeito dos familiares, por exemplo, é apresentado já nos capítulos iniciais da obra, em que, com delicadeza extremada, ela aproxima o modo do caminhar de cada um – portanto, um dado físico –, ao caráter das personagens, pois “os passos dos que restavam eram tão identificadores quanto as suas caras ou retratos” (JORGE, 2003, p. 8). O som dos passos de Walter Dias caminhando pelo corredor da herdade permite a concepção de uma das imagens do pai mais marcantes para ela:

Walter Dias havia voltado um mês atrás, e tinha trazido bons sapatos de pele de búfalo. A maciez do aviamento reduzia o impacto sobre o solo, mas não lhe retirava o chiado, uma espécie de espuma que se comprimia sob os pés de Walter, quando passava pelo corredor vazio. Todos conheciam seus passos silenciosos, e no entanto denunciadores, suaves como uma respiração e presentes como um bafo. (*Ibidem*, p. 9)

A contraposição leveza-peso é proposta pelos adjetivos suave/presente, que classificam o andar do pai da protagonista, demonstrando como seus passos são reveladores de uma personalidade ambígua: a ausência/presença marcada da personagem é representada pelo tipo de sapato que escolhe usar, de couro e espuma, materiais responsáveis pela amenização do ruído do caminhar, mas não de sua extinção. As passadas, “silenciosas, e no entanto denunciadoras”, traduzem igualmente, de modo metafórico, a conduta que tem perante a filha, mantendo sempre em suspenso a admissão da paternidade.

O *ethos* da leveza, em nossa leitura, é exibido ao leitor por meio de uma “heterogeneidade mostrada”, concepção cunhada por Authier-Revuz, que “incide sobre as manifestações explícitas [no texto], recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação” (MAINGUENEAU, 1997, p. 75). Na forma de apresentação da narrativa, com seqüências discursivas povoadas de descrições poéticas dos acontecimentos trágicos da existência da narradora, é possível constatar tanto a presença dos discursos alheios, dos outros da casa, quanto a

formação de um olhar próprio por parte dela que, partindo, inicialmente, dos relatos diversos, recai sobre os fatos, iluminando-os.

O de “fora”, o outro que se instaura na constituição do sujeito e do autor que ocorre na história, insurge como “exterior ao sujeito, no discurso, [e] como condição constitutiva de existência” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 26). Essa idéia parece corroborar a teoria “dialógica” de Bakhtin, que declara que “o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu” (*apud* FIORIN, 2001, p. 128) e também reitera a análise do discurso de linha francesa, que propõe o princípio da heterogeneidade na linguagem, ou seja,

o discurso tecido a partir do discurso do outro, que é o “exterior constitutivo”, o “já dito” sobre o qual qualquer discurso se constrói. Isso quer dizer que o discurso não opera sobre a realidade das coisas, mas sobre outros discursos. (*Ibidem*, p. 128-129)

A maneira como esse outro se inscreve no discurso da filha de Walter já foi tratada anteriormente. Agora, buscaremos explicitar de que modo ela transforma esse material recebido em escrita fecunda, leve, que a liberta para, por meio da criação autoral, simplesmente “ser”.

4.2 O silêncio e a solidão como condição para a produção textual

*“O silêncio é a condição de possibilidade de o dizer vir a ser outro”
Eni Orlandi*

*“Não se deve deixar enganar em sua solidão, por existir algo em si que deseja sair dela. (...) É bom estar só, porque a solidão é difícil. O fato de uma coisa ser difícil deve ser um motivo a mais para que seja feita.”
Cartas a um jovem poeta – Rainer Maria Rilke*

Antes de adentrarmos na análise direta dos trechos selecionados d’*A manta do soldado*, que apresentam o peso do existir narrado de forma leve, gostaríamos de salientar em que ambiente e condições esse texto é produzido, dando realce à ambigüidade que emerge nessa composição.

A filha de Walter, para constituir sua identidade por meio da criação autoral, necessita caminhar entre as lacunas dos discursos dos habitantes da casa e, buscando posicionar-se nos intervalos, encontrar um meio para emergir como sujeito. O embate com o silêncio que ronda todo o espaço, encobrindo detalhes cruciais de sua origem, é exposto por ela:

Lembro-me desse silêncio, desse progresso em direção à realidade do mundo, à espessura da matéria. Lembro-me de tentar mover-me contra o silêncio. E os sons que existiam e me faziam caminhar em frente, eu ia buscá-los atrás, (...) Nasciam da vontade de recompor o som espumoso dos passos de Walter. (JORGE, 2003, p. 137)

O trecho acima mostra como se inicia o processo de reconstituição do corpo de Walter: partindo de um silêncio que tem conotação positiva, um “progresso em direção à realidade do mundo”, ela pode chegar “à espessura da matéria”, tentar atravessar esse momento de dificultosa introspecção que é, ao mesmo tempo, esperançoso e sufocante (veja-se que ela tenta “mover-se *contra*” ele) e chegar a reconstruir o “som espumoso dos passos” do pai através da memória auditiva do acontecido, sempre com a intenção de criar uma imagem pessoal dele.

O silêncio, por sua vez, é ambíguo, tem pelo menos duas facetas: uma em que se faz como condição necessária ao ato criador, ambiente no qual o sujeito pode movimentar-se livremente entre os sentidos, fazendo surgir um novo discurso, veiculador de outras possibilidades de compreensão da realidade; e outra na qual é opressivo, quando se trata de ato imposto como meio de silenciar tentativas de significação. Consoante Orlandi (2007, p. 102) essa divisão nas formas do silêncio pode ser assim descrita: um “silêncio fundador, que torna toda significação possível” e a “política do silêncio local”, que se traduz pela censura.

Na casa de Valmares, a política do silêncio imposta e mantida pelo patriarca Francisco Dias obriga seus moradores a buscarem desesperadamente por meios de constituírem suas identidades. Para que isso possa se concretizar, “é necessário

que o sujeito recomponha as suas relações, [dando] uma unidade a partir de sua vontade” e essa recomposição, ainda conforme Orlandi, “se dá pelo processo de autoria” (*Ibidem*, p. 83). Mais uma vez a ambigüidade instaura-se: um tipo de silêncio opressor é vencido ao munir-se de uma espécie de silêncio “criativo”, “reduzido do possível, do múltiplo”, que se torna a “‘respiração’ da significação; um lugar de recuo necessário para que o sentido faça sentido” (*Ibidem*, p. 13).

No romance, há um silêncio de materialidade significativa que perpassa toda a história, equivalendo a “um tempo de circunspeção, de espionagem e de avaliação”, e concentra-se no ano de 1963, após a partida de Walter, em que os últimos moradores da casa, a fim de compreender suas vidas e trajetórias, calam-se:

Maria Ema pedira discrição e silêncio? Ali estava o silêncio. Chegava no fim do Inverno com a partida de Walter Dias.
Sim tinha chegado a hora do silêncio, o século do silêncio, (...) O silêncio apontava com o dedo o que iria acontecer, apontava o caminho do futuro da terra. O silêncio dizia que o céu seria assim.
(JORGE, 2003, p. 136, grifos nossos)

O silêncio é um ente que, semelhante aos habitantes da propriedade, também tem ligação com a terra, tem voz, aponta “o futuro dos caminhos”, “é garantia do movimento dos sentidos (...) possibilidade, para o sujeito, de trabalhar sua contradição constitutiva, o que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo” (ORLANDI, 2007, p. 23-24). Sua presença incisiva no romance é fundadora da ambigüidade e agenciadora da leveza a que há pouco nos referimos.

Outra derivação simbólica relacionada ao silêncio das personagens é a “sonsidão” dos tios, conceito que a narradora elabora ao grau de uma tipificação psicológica capaz de explicar o modo como eles tramavam abandonar a empresa familiar:

Sonsos, tinham partido. E ela ficaria a saber que a sonsidão não é uma dissimulação, não é uma estratégia ou cálculo, é uma natureza, o resto dum animal de preensão rápida, adormecido durante o tempo de espera, que existe acolhido na alma, enroscado, como se

dormisse. Mas não dorme. Uma parte dele vela e age à distância, nem por bem nem por mal, por natureza apenas. (JORGE, 2003, p. 82)

A ironia no excerto é patente pelo modo como a protagonista se expressa sobre “o estado de sonsidão”, utilizando-se de um discurso muito próximo ao científico, como se estivesse a expor um tratado. A declaração dela de que as atitudes dos tios não tinham relação com princípios éticos, mas sim que provinham de algo previamente estabelecido por um caráter natural, reduz o homem à natureza igualmente instintiva, operando assim um rebaixamento irônico, através de uma visão determinista lançada ao comportamento dessas personagens.

A falta de diálogo entre Francisco Dias e seus filhos, que não pretendiam assumir o “império de pedras”, faz com que eles atuem como sonsos ao urdirem suas partidas, planejadas meticulosamente e preparadas com o “estudo de palavras estrangeiras”, um meio de pensarem individualmente, “moverem-se” para encontrar novos sentidos aos seus anseios e repensarem caminhos para o futuro. Como “o silêncio faz aparecer a falta de simetria entre os interlocutores” (ORLANDI, 2007, p. 49), o clima de hostilidade da propriedade, permeado por um não-dito proveniente da censura do patriarca, exige deles ações furtivas de alteração da realidade. Compreendendo a impossibilidade de “ocuparem certos lugares”³⁵ naquele espaço, podendo dar vazão a seus desejos, eles vão embora para locais com outras linguagens e, portanto, com novas configurações de mundo.

A personalidade da filha de Walter também possui como marca o silêncio, o não-dito que, entretanto, aponta para outra direção ética:

E ela queria dizer-lho, para que ele deixasse de fazer promessas sobre despesas, poupanças e investimentos, glórias onde existiam chapéus de borla e capelo como nos mochos das estatuetas sábias,

³⁵ Orlandi (2007, p. 76) afirma que “a censura pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas”, isto é, são proibidas, ao sujeito, certas posições no discurso, o que o impede de constituir sua identidade.

e profissões liberais em mundos liberais, e não conseguia mover a língua, dizer uma palavra que fosse (...) A filha seguia Blé pelos pastos fora, mas não falava, não perguntava nada, só ouvia. Ela gostava de imaginar a outra face. (JORGE, 2003, p. 38; 58, grifos nossos)

Em silêncio, a filha de Walter sente-se livre para preencher, com sua imaginação, os vazios dos discursos do pai e do manajero Blé. A solidão permite a sua movimentação como um sujeito livre, que pode atribuir os sentidos desejados aos discursos ouvidos, resignificando-os. É só nesse espaço de circunspeção que ela, escrevendo, poderá provar ao pai que o “silêncio atravessa as palavras, existe entre elas, ou indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p. 14). O silêncio e a solidão permitem, portanto, que ela se feche “a sós com essas narrativas arcaicas, modificando-as e reconstruindo-as, [ela] não tinha as palavras todas, mas sabia. E por isso, mesmo que não tivesse havido a noite da visita, aquela seria a parte fundamental da herança” (JORGE, 2003, p. 53). O que importa, acima de tudo, é criar. O legado “criado” por ela é mais importante até que a própria visita do pai, trata-se da “parte fundamental da herança” deixada por ele, a possibilidade de transcender pela imaginação. Eticamente, portanto, ela não se constitui na tipologia da solidão, que regulamenta o comportamento furtivo e traiçoeiro dos tios, mas noutro paradigma que visa preencher aquele mundo silenciado de um significado humano.

O estado do silêncio possibilita que a filha possa, inclusive, imaginar e criar versões para os detalhes desconhecidos da história do pai, duvidando do conteúdo que lhe era oferecido. Nos discursos escutados por ela há sempre uma ordenação que procura congelar o movimento de Walter, dando uma visão acabada e fechada de sua vida, pois a “linguagem estabiliza o movimento dos sentidos” (ORLANDI, 2007 p. 27). Como “no silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem

largamente”, (*Ibidem*) ela pode produzir, pela escrita, um texto capaz de apreender a locomoção do pai, traduzindo uma tentativa de compreensão do modo de vida dele.

A extensão e alcance do processo de dar nova significação aos relatos captados são desconhecidos pela própria filha, que não conseguia medir a “distância entre o que lhe contavam e aquilo que ouvia”. No silêncio da escuta dos discursos, os sentidos podem fluir e o sujeito tem a possibilidade de escolher quais serão os mais adequados à mensagem que quer veicular. A tentativa inicial de não aprisionar o pai num tipo de discurso paralisante é representada pelo formato de seus primeiros textos, que estão relacionados à linguagem cinematográfica, justamente a que busca registrar o movimento.

A escrita surge, portanto, da relação com esse silêncio significativo, pois

escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela permite que se signifique em silêncio. Assim, há auto-referência sem que haja intervenções da situação ordinária de vida: o autor escreve para significar (a) ele-mesmo. Com o distanciamento estabelecido pela escrita, os movimentos identitários podem fluir, podem ser trabalhados pelos sentidos. (*Ibidem*, p. 83)

A protagonista necessita olhar para sua vida de outro ângulo, exterior aos acontecimentos, para que possa relatá-los com o máximo de clareza. A auto-referência que surge na escrita é exposta pela confusão entre as pessoas verbais em diversos momentos da trama, nos quais ela se equivoca entre ser a personagem que vive o fato e a narradora que, do lado de “fora”, apenas conta o ocorrido. O baralhamento entre *eu* e *ela* é explícito, por exemplo, na partida de Walter depois do encontro noturno no quarto, quando ela decide ficar em Valmares:

Por isso, naquela manhã, enquanto Walter carregava o Chevrolet preto (...) ela ainda correu até o carro. Colocou-se diante das rodas, no meio do pátio, impedindo-o de partir. (...) Mas ninguém a retirou. Pelo contrário. Lembro-me como se fosse esta noite. (...) A filha desce, fica em frente do carro. (JORGE, 2003, p. 140, grifos nossos)

A oscilação entre as pessoas do verbo é a mais perturbadora ambigüidade da narrativa. A filha de Walter, por ainda não se sentir dona de si e de seu discurso, tem dificuldade em estabelecer um distanciamento rígido das situações, especialmente as relacionadas ao contato com o pai. A subjetividade do trecho destacado pode ser comprovada pela seqüência da própria narração. Ao seguirmos as pessoas verbais, temos a presença de um narrador externo, em terceira pessoa – “*ela* ainda correu” – que vai se transformando num narrador-personagem que revive o fato – “*Lembro-me* como se fosse esta noite” – para retornar ao primeiro – “*A filha* desce”. O clímax da narração, que é a presentificação do dia da partida de Walter, é tratado em primeira pessoa tanto por haver uma impossibilidade, por parte dela, de reviver o acontecido imparcialmente, como também por querer provar ao pai que esta é a sua versão do ocorrido.

Blanchot (1987, p. 17) corrobora nossa interpretação, dizendo:

escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala.

A narradora escreve para Walter e vai procurá-lo não com o objetivo de indagá-lo sobre suas andanças ou para cobrá-lo em relação à paternidade, mas sim para saber sobre sua “ocupação inútil [de] desenhar pássaros” (JORGE, 2003, p. 232). Devolvendo a ele uma narrativa que funciona como espelho e que retorna o discurso recebido de forma refratada, ela busca mostrar como possui a “palavra no entendimento que essa palavra tem para ele”, no entanto na versão “dela”, o que acaba por gerar variantes interpretativas, já que “esse é o risco dos sentidos. Não há discurso estanque que os torne de todo controláveis nem que garanta

correspondência estrita aos lugares em que são produzidos” (ORLANDI, 2007, p. 117).

Ao consolidar a escrita das parábolas, ela rompe o elo com o pai, com a imagem mítica criada, retirando a palavra do “curso do mundo” porque a investe de algo próprio, único, pessoal. O processo é ambíguo, pois, instaurando um narrador em terceira pessoa para contar a história dele, ela, ao mesmo tempo, despersonaliza o eu que fala no texto, já que a “terceira pessoa tem por característica e por função constantes representar, sob a relação da própria forma, um invariante não-pessoal” (BENVENISTE, 1976, p. 254)

A criação de uma voz autoral tecida no silêncio pela filha de Walter, com intenso labor, mostra o caminho do *eu* ao *ele* quando o *eu* descobre que, no embate com o *tu*, seria possível diluir as “opacidades e contradições existentes no sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 103). O autor construído, veiculador de um discurso da “não-pessoa”, como explica Orlandi, “tem um compromisso com a clareza e a coerência: ele tem de ser visível pela sociedade sendo responsável pelos sentidos que sustenta” (*Ibidem*).

No discurso da narradora d’*A manta do soldado*, o “‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, e que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se dirige não diga ‘Eu’, não seja ele mesmo” (BLANCHOT, 1987, p. 19). Ela precisa “cortar alguma coisa que tinha de ser cortada, no momento exacto. Cortar dentro de si” (JORGE, 2003, p. 225), necessita transformar-se no “outro” do discurso, aquele que tem o direito de questionar Walter e que não possa dirigir-se novamente a si mesmo como “Eu”. Em suas “narrativas fantasiosas” ela se posiciona como outra pessoa, não é mais a filha quem dialoga

com o pai pelos textos, mas sim a “autora”³⁶, dona absoluta daquela versão alegórica a respeito da vida dele.

4.4 A leveza na forma: trechos selecionados

Agora passamos à análise específica de exemplos retirados da obra que ilustram a ambigüidade manifestada na forma leve com que a protagonista narra os acontecimentos trágicos da história familiar. Muitas dessas situações são encaradas por ela de modo bastante particular, apresentando um olhar luminoso que se lança às cenas dramáticas, criando imagens deformadas que, em última instância, praticamente se transformam no oposto daquilo apresentado à percepção da vista. São imagens visionárias que tratam da conexão homem-terra; dos elementos naturais como forças misteriosas que agem sobre a vida dos habitantes da casa de Valmares; e do misticismo que ronda as personagens e os fatos, aproximando aquelas a entes sobrenaturais, e interligando estes aos mitos bíblicos.

Bachelard (1990, p. 3) explica a ligação entre linguagem e imaginação desta forma:

Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo mais geral, é preciso recensar todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. (...) Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.

É desta maneira que a narradora converte o fogo atizado por Walter à antiga carroça e aos objetos do quarto dos trastes, pouco antes de sua partida em 1963, em uma imagem do céu, deixando de lado o visto e optando pelo imaginado, criando

³⁶ Aqui referimo-nos ao conceito de “autor-criador” formulado por Bakhtin, aquele “que dá forma ao conteúdo, não apenas registra passivamente os eventos da vida, mas, a partir de certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente” (*apud* FARACO, 2005, p. 39).

uma linguagem nova, que produz outro modo de compreensão do mundo, muito mais leve que o dos demais Dias:

Sim tinha chegado a hora do silêncio, o século do silêncio, ele estava a iniciar-se com o ruído da fogueira no descampado, rente ao faval raquíptico, nas encostas de arneiro onde assentava o quintal de nossa casa. (...) O silêncio dizia que o céu seria assim. Um grande espaço sem nada, onde ninguém teria recordação de nada, onde não haveria ninguém para se lembrar de nada. Nada existiria no céu. Nem desejo, nem dor, nem lembrança de qualquer afeição. O céu seria assim. Os regatos congelados, as nuvens ausentes, assemelhando-se tudo a nada. Seria nada o céu. Que bom o céu ser um espaço aniquilado, o trabalho do homem dispensável, o amor em estado puro, parado. Isso seria o céu. Aqui na terra, ainda não. Ainda nos movíamos como animais, ainda traçávamos estradas, ainda tudo estava em movimento (...). (JORGE, 2003, p. 136-137)

Olhando para o pai que, num ato de fúria, queima objetos importantes, representativos de um passado do qual pretendia se desvencilhar, a filha imagina uma cena totalmente diferente. O ruído da fogueira que se ergue no descampado da propriedade a remete, contraditoriamente, a uma imagem silenciosa, porém um tipo de silêncio significativo, que “diz” algo. Há uma oposição metafórica na imagem que ela cria: a visão do fogo, representante de uma idéia de movimento do pai e ligada ao forte sentimento de ira dele contra o espaço e a família, deriva para algo relacionado ao ar, conectado à permanência, à serenidade e a sentimentos de calma e amor. O trecho sugere, ainda, uma implicação bastante cristã, com uma nítida oposição de imagens: de um lado o inferno, tendo o fogo como elemento de purificação e penitência; e de outro, o céu, trazendo o elemento ar e remetendo a concepções de harmonia e paz, “um grande espaço sem nada”. O silêncio permeia esses dois mundos, permitindo que ela desenvolva um discurso que altere a imagem negativa do acontecimento, iluminando-o e trazendo leveza à narração.

Retomando todo o percurso apontado por este trabalho, podemos afirmar que o texto selecionado revela a defesa da protagonista em prol da permanência e do imobilismo. Isso está retratado nas evocações da natureza nas quais o céu seria um

“espaço parado”, um “espaço aniquilado”, porém de “amor em estado puro”. A ambigüidade a que nos referimos aí se localiza, na transmutação que ela realiza, pela linguagem, de uma situação pesada em algo leve, criando uma “imagem inteiramente nova, que vive da vida da linguagem viva” (BACHELARD, 1990, p. 3). A intenção da filha é elaborar um novo discurso que crie um tipo de “imagem literária, [aquela] que dá esperança a um sentimento, confere um vigor especial à nossa decisão de ser uma pessoa (...) O ser torna-se palavra” (*Ibidem*).

A contemplação da natureza presente no espaço da herdade é outra forma leve presente na narração, apresentada no discurso da protagonista que trata da ligação homem-terra de modo muito sublime:

Sim, as amendoeiras tinham-se coberto de pétalas nesse fim de Inverno, um Fevereiro morno, humedecido. Parecia que não existiam essas árvores redosas, entre as outras árvores, e de súbito, dava-se conta de que dos seus ramos frágeis estavam saindo pétalas, um véu de pétalas emergia dessa rede de nada, cobrindo os campos, unindo-os, como se um sopro branco se tivesse erguido acima da terra para mostrar que estava viva. Nem antes nem depois aconteceu uma florescência tão suave, tão fina. Os caminhos pouco pisados estavam cobertos por tapetes de pétalas que sobreviviam durante dias sem se desfazerem, e quando se desfaziam, a filha de Walter pensava na natureza revigorada, a desafiar a temporalidade irrepitível. Lembrava-se de imagens da natureza a ensinar a passagem irresistível da vida. Lembrava-se das papoilas vermelhas ondulando à tona dos trigos, depois das batalhas, como se o sangue dos homens se transformasse nas flores das pátrias (...). (JORGE, 2003, p. 206)

O olhar lançado sobre a natureza é bastante lírico, a imagem apresentada faz com que o leitor “a experimente em seu lirismo em ato, nesse signo íntimo com o qual ela renova a alma e o coração” (BACHELARD, 1990, p. 3). A narradora deslumbra-se com as flores das amendoeiras, que se destacam no início da primavera, num clima “morno e humedecido”, promotor de serenidade. A vida da terra ergue-se pelo “véu de pétalas” brancas, que, remetendo à pureza e à esperança, delinea uma imagem poderosa de união, conjugação universal, de modo “suave e fino”. A “mãe terra”, num movimento ambíguo, é responsável, ao mesmo

tempo, por desfazer os caminhos originados pelas pétalas, que se fundem ao solo em um revigoramento que recorda à filha o “irrepetível” de cada instante vivido, com a veiculação de um discurso que demonstra claramente seu deslumbramento diante do cotidiano. Bachelard (*Ibidem*, p. 5) declara que “cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento lingüístico criador”. Ao contemplar o vermelho das papoilas, a filha mune-se de subsídios para poder criar, por meio de associações de imagens, novos discursos: a cor a remete ao sangue dos homens após as guerras, que, por sua vez, acaba por se traduzir numa junção de palavras que renova a linguagem, produzindo um novo conceito: “flores das pátrias”.

A chuva é outro fenômeno natural importante na história que, em duas ocasiões especiais, promove a união entre os familiares. No trecho a seguir, ela impede que os oito habitantes restantes de Valmares se dispersem, obrigando-os a permanecerem no interior da casa e a relacionarem-se de modo mais íntimo:

Choveu. Durante vários dias choveu, a casa ficou cercada. Era como se a chuva quisesse que os oito nos juntássemos em torno daquela mesa. A espaços, a água era diluviana. Ouvia-se bater nos telhados, nos vidros, nas portas fechadas, nas pias transbordantes, nas ampulhetas rebentadas. É Janeiro de sessenta e três, estamos cercados pela chuva, já o disse. Mas por mais que o diga não é fácil ultrapassar o som dessa água em fúria. Ela ainda domina, sufoca, entra por esta noite luarenta e transforma-a, molha-a, enche-a de ruídos líquidos. Esta noite está atravessada pelos dias da chegada de Walter (...) As nuvens vinham das ondas, atravessavam as falésias, avançavam por cima das campinas e iam desabar os seus volumes de água junto às serranias do barrocal. A chuva, as poças, o lago branco em que se transformou o faval cercaram-nos a morada. (JORGE, 2003, p. 107)

A água “diluviana” que caía em janeiro de 1963 cria uma espécie de “cortina de ferro” em torno da casa. Francisco Dias, Custódio, Maria Ema, Walter, a filha e os três irmãos são impedidos de sair e, nos dias que se seguem, ficam encurralados, sendo obrigados a trocarem palavras e demonstrarem sentimentos, enfim, tirarem o

véu das aparências. É nesse tempo que o amor de Maria Ema por Walter se manifesta; é em meio à tremenda chuva que veremos a bondade de Custódio em aceitar essa situação; e é também nesse momento que Francisco Dias será golpeado pela dura realidade trazida do “mundo” pelo filho caçula. A água e o ar confundem-se, “as nuvens vinham das ondas e avançavam”, trazendo a torrente da chuva que cria um clima de tensão extremada no espaço de Valmares, forçando a expressão de discursos urdidos no silêncio.

A casa assemelha-se à barca de Noé, em nova aproximação com o mito bíblico, é uma “oportunidade de todos sararem as suas feridas” (TRILHO, 2004, p. 100), porquanto encerrados num espaço em que estavam concentradas muitas emoções reprimidas. O que acontecerá, no entanto, é que as mudanças sugeridas por Walter, que sempre incluem a locomoção, serão muito radicais para a família imóvel e, numa inversão do ocorrido com Noé, que foi o único homem justo escolhido por Deus para reconstruir o mundo após o dilúvio, eliminando dele a maldade e a corrupção humanas, não surgem laços de afeto entre os Dias e nem a empresa familiar do patriarca é recomposta. A cena em que Walter dança com Maria Ema na sala da casa comprova nossa idéia:

Walter pegou no braço de Maria Ema, ela colocou a mão esquerda sobre o ombro dele e entregou-lhe a mão direita. Custódio arrumou os sofás e restantes assentos junto à parede e o espaço alargou-se. (...) Ainda não tinha acabado de domesticar os filhos, quando na telefonia se disse que ia terminar o período de música para dançar (...) e Maria Ema, acabada de sair daquela posição de leveza estrangulada, rente a Walter, caiu sobre os filhos também, oferecendo-lhes bofetadas”. (JORGE, 2003, p. 126-127, grifos nossos)

O momento é sufocante, quando ela dança com o cunhado é como se estivesse vivendo um sonho, imaginando uma vida que gostaria de ter tido. Ao pararem, a dura realidade ressurgiu, e ela demonstra o quanto está tensa diante dos

acontecimentos, ainda mais por não possuir um discurso próprio que a possa libertar da opressão do amor que sente por Walter.

Em uma interpretação ambígua, a narradora declara que a água, em vez de saciar o desejo humano, “sufoca, domina”, é difícil de ser ultrapassada, submete os moradores de Valmares a movimentarem-se na busca de soluções ao impasse. O que se verifica, contudo, é a impossibilidade de mobilização por parte deles e a proposta de permanência da filha de Walter acaba por confirmar-se como a melhor saída para todos: é um meio de aceitar as modificações dos tempos e viver em paz no espaço da propriedade. Além disso, existe ainda a possibilidade oferecida por ela aos familiares de uma “viagem imóvel”, [um deslocamento] da residência patriarcal de Valmares, no Sul de Portugal, para a casa íntima da escrita” (SOARES, s/d, p. 2), onde a imaginação elabora as imagens poéticas.

A imagem dos passos de Custódio pelo corredor da casa encerra nossa análise sobre a ambigüidade n’*A manta do soldado*, pois a contraposição leveza-peso, aqui, atinge seu auge:

Ouvia-se a porta do quarto poente fechar-se. Ouvia-se o som dos passos assimétricos irrompendo ao fundo. Lentos, indisfarçáveis, como duas asas que rastejassem pelo chão, uma mais volumosa do que a outra, mais peluda, mais agarrada à terra, e outra no ar, mais breve, mais leve, ritmada, coisa de relógio, de maquina, de despertador. Ali vinha andando a regularidade dos passos. (JORGE, 2003, p. 39)

A ambigüidade na constituição da personagem impressiona, um coxo que representa a “regularidade dos passos”. Os pés de Custódio são equiparados a asas em que se conjugam o terreno e o sagrado, pois uma era “mais agarrada à terra” enquanto a outra estava no “ar, [era] mais breve, mais leve”. O primogênito dos Glória Dias é o “anjo” responsável por estabelecer o equilíbrio familiar: ele aceita o casamento arranjado pelo pai, a fim de salvar a honra da família:

“Custódio tu não me vais faltar...” Fazia de novo frio sobre a estreita planície de arneiro. As amendoeiras despidas não pareciam árvores, pareciam teias. As figueiras estavam debruçadas para a terra como depostas. E eles dois, pai e filho, entendidos, apalavrados, (...) (*Ibidem*, p. 75, grifos nossos)

A natureza comunga da decisão de Custódio, o cenário criado pela narradora é significativo: a imagem das amendoeiras como “teias” que “capturam” o tio, obrigando-o a permanecer vinculado à terra, corroboram nossa leitura de que o espaço físico é muito importante na trajetória das personagens da obra, como também o efeito estético gerado a partir de sua metaforização. As figueiras, num movimento obediente, personificam a imagem abnegada dele, o que adota a mulher do irmão, resguardando-a até seu regresso: “Custódio estava de novo junto dela e ele mesmo lhe estendeu o objecto da maquilhagem. Ela sabia. Havia um jogo de desespero nele, resolvido no passado, de que resultava essa magnanimidade” (*Ibidem*, p. 102).

A personagem é “magnânima”, está acima das mesquinhas relações cotidianas de Valmares e sabe de que modo utilizar toda a sua paciência e altruísmo em seu favor, pois, aos poucos, vai conquistando a mulher amada. No princípio da história, seus passos “inconfundíveis, atravessando a casa de Valmares, [cruzavam-se] com os de Maria Ema que nunca paravam junto dos seus” (*Ibidem*, p. 8), porém depois de anos de convivência:

Custódio aproximava-se da mulher, com seu pé peludo rastejando, seu pé alado marcando a regularidade da batida do outro relógio do mundo. (...) Acontecia os dois caminharem sozinhos pelo pátio. Quando se ouvia os passos de um, adivinhava-se a proximidade dos passos do outro. Às vezes dava impressão de que Maria Ema andava pela rua, ao ritmo dos passos de Custódio Dias. Maria Ema parecia coxear também. (*Ibidem*, p. 198)

Custódio é aquele que está em outro plano espiritual, é o ser angelical que faz a conexão entre o céu e a terra, entre o mundo sensível e o inteligível. Trata-se do ser perfeito da trama (a despeito da imperfeição que o diferencia e o rebaixa

frente aos demais) que concentra os ideais de pureza e bondade não como “cópias imperfeitas e degradadas” desses modelos, mas como “o homem sábio que supera, pelo exercício das idéias, os apelos da matéria e da carne, submetendo o sensível ao inteligível” (RODRIGUES, 1993, p. 11). É por isso que pode influenciar Maria Ema a seguir seus passos e a “coxear também”.

A narradora igualmente declara, em muitos momentos do enredo, que ele era “a cópia da perfeição”, a “bondade [em] forma humana” (JORGE, 2003, p. 82). Estamos falando da personagem mais nobre do livro, que, ao fim, torna-se o exemplo maior de resistência para a sobrinha/filha, pois, como ela, “sempre saberia” (*Ibidem*, p. 77). Custódio foi aceito pela protagonista no papel de pai, só a ele é permitido ingressar em seu mundo ficcional, porque “retirava a sobrinha da charrete de uma forma diferente (...) ele também veria a água [por onde navegava o *High-Monarch*]” (*Ibidem*, p. 82). Apenas ele tem acesso a esse mundo imaginário no qual “existe um intervalo entre o acto e o ser, um espaço indomável que ninguém alcança e que transforma cada homem na matéria humana” (*Ibidem*, p. 80).

A ambigüidade apresentada por Custódio Dias em sua identidade, construída por imagens tão antitéticas, exprime, de forma muito bem trabalhada pela autora, “as contradições e perplexidades inerentes à própria vida humana” (RODRIGUES, 1993, p. 30) e permite que ele também encerre o ciclo de sua constituição como sujeito na última cena do romance, ao ajudar a filha de Walter a enterrar a manta-corpo do pai, com “seu pé sereno, guardador, o pé vigilante dum homem que foi metade de outro homem. Custódio chega e tira-lhe a enxada das mãos, e ele mesmo empurra a terra e acama-a, alisa-a, (...) Ele mesmo diz. E depois, ele mesmo entra” (JORGE, 2003, p. 239). O excerto traz o presente da narração com a nova conjuntura da personagem: um homem que “foi a metade de outro” e que não o é mais. A

reincidência do adjetivo “mesmo” faz surgir o corpo da personagem por inteiro, com seu percurso de formação identitária finalizado, não é mais necessário que ele seja a “sombra” do irmão caçula. Custódio, ao fim, equipara-se à narradora no desligamento da imagem de Walter, os dois conjugam-se tanto no amor a ele quanto no olhar luminoso sobre a realidade, entretanto podendo ser “eles mesmos” ao apresentarem seus semelhantes pontos de vista, que transcendem a mera percepção dos fatos, transformando-os em imagens ambíguas, que carregam o peso do existir, porém transformadas com leveza.

Custódio condensa as dicotomias d’*A manta do soldado* ao ser a personagem que encerra, no próprio corpo, a conjunção de duas metades que se complementam: uma que se arrasta e outra que levita. Essa junção permite que ele ofereça ao leitor a saída ética da leveza na obra, pois sua visão é a de alguém que pode voar pela imaginação, transformando o real, ao mesmo tempo em que está atento a ele, com um dos pés fincado na terra que não o deixa alienar-se na imagem criada. O equilíbrio e regularidade de seus passos provêm desse ser inteiro que representa, possibilitando um final com um halo luminoso de esperança e de recomeço para os Dias que ficam, aceitando as alterações promovidas pelos novos tempos e aclimatando a todos, finalmente, no espaço que os cerca.

5. Considerações finais

Neste trabalho, procuramos apresentar o processo de constituição identitária da protagonista do romance *A manta do soldado*, que se processa pela criação de um autor na narrativa. Se, de acordo com Lídia Jorge, a gênese da obra é o “próprio processo de escrita” (TRILHO, 2004, p. 1), constatamos que, para a protagonista, foi o único meio de estruturar sua identidade, na relação que se constrói entre um eu cindido e o espaço ao qual está delimitado. A ressignificação do lugar ocorre pela

linguagem, a partir do instante em que ela, ao projetar um olhar luminoso sobre o local, é capaz de construir um discurso próprio que manifesta sua opção pela permanência.

A análise foi estruturada em três grandes blocos temáticos que foram interligados. No primeiro, averiguamos de que maneira a relação com o espaço físico da casa patriarcal portuguesa influencia a trajetória das personagens e em que medida seu redimensionamento transforma-se num meio para a formação subjetiva de seus moradores, especialmente os que optam por ficar. A perspectiva do espaço é alterada, pois ele deixa de ser mero cenário para revestir-se de um “valor simbólico e cultural, permitindo que se transformasse em agente de ação” (FIGUEIREDO, 2002, p. 284).

As diferentes relações com o lugar, igualmente, foram decisivas para definir os rumos dos membros da família, que ora optam pelas partidas, ora pela permanência, sempre na busca de meios para emergirem como sujeitos. Focamos a leitura no percurso de três personagens que se destacam nessa ligação com o espaço num eixo que as coloca em pontos opostos: Francisco Dias, o ser mais estático do romance, que possui uma conexão ancestral com a terra e os valores agrários; Walter Dias, que se contrapõe diametralmente ao pai, sendo a personagem representante da locomoção na obra, que opta constantemente pelas partidas; e a narradora, que, posicionada entre os dois, apresenta um movimento de eterno retorno, provando que não só a permanência nem apenas a locomoção podem ser as soluções para um relacionamento pacífico com os valores arcaicos de união ao espaço, mas sim a possibilidade de uma conjugação entre os dois, a fim de que, no embate com outras possibilidades de configurações de mundo, possa haver uma ressignificação desse vínculo.

Num segundo momento, examinamos de que modo o processo de construir novos significados para o espaço é um meio para o autoconhecimento, permitindo que as identidades dos Dias surjam, em meio ao assujeitamento sofrido pela autoridade do patriarca. Concordamos com a afirmação de Isabel Lima (2005, p. 60) de que, na obra da autora, “a identidade e a diferença são resultado de um processo de produção simbólica e discursiva”, e que, consoante Lacan, “o Outro é a linguagem estranha que devemos aprender a falar”, sendo que o sujeito se compõe pela “atitude que adota em relação ao outro como linguagem ou lei” (*Ibidem*, p. 63-64). A postura que cada um dos Dias irá assumir perante a ditadura de Francisco Dias, intimamente relacionada aos novos significados atribuídos ao espaço da casa de São Sebastião de Valmares, que se dão pela aquisição de novas formas de linguagem, foi esmiuçada no capítulo três.

O lugar em que estão posicionados na empresa produtiva será fundamental para apontar de onde se iniciam os projetos de partida ou permanência, as escolhas por línguas diferenciadas e por formas de trabalho divergentes, elementos imprescindíveis para a constituição identitária de pessoas provindas de um país em que os laços com a terra são tão fundamentais, daí a necessidade ou de deslocamento, para adentrar em outras possibilidades significativas, ou de permanência, porém com um processo indispensável de ressignificação do espaço.

Todos são marginais nessa família, sejam os tios da protagonista, que não são considerados por Francisco Dias como pessoas antes de partirem; seja Custódio que, por possuir um pé boto, está mais vinculado à terra que qualquer outro; seja a filha de Walter que, ao decidir ficar no espaço da herdade, visualizando todos os acontecimentos como um *outsider*, cria mecanismos de auto-sobrevivência

pela imaginação, mostrando ao leitor o decurso de criação autoral, que é o tema central da narrativa.

No processo de formação subjetiva da narradora, a ausência paterna é o principal fator a ser superado, que caminha em conjunto com a luta por uma posição delimitada no espaço da propriedade e no seio familiar. A ausência de Walter será vencida pela retomada de seus passos subindo a escada que dá acesso ao quarto do primeiro andar, quando ela roda incessantemente “o filme de Walter Dias”, e presentifica fatos passados, reatualizando pontos de vista e relatos, imiscuindo tudo isso à memória pessoal, que a auxilia na escolha do material basilar para a construção de uma verdade própria, que ressignifica o espaço e as relações que nele ocorrem.

O olhar inicialmente positivo que lança sobre a vida de Walter, e que depois se torna frio e cruel a fim de promover o distanciamento necessário da imagem mítica edificada, mostra todo o percurso de nascimento de um autor dentro da história, revelado passo a passo pelas diversas etapas vencidas por ela para chegar à escritura das parábolas sobre o pai, que fazem surgir o corpo daquela que fala, com um tom que traz a leveza da narração, desvelando um caráter iluminador do trágico da existência.

Não disputar o lugar central, mas exigir o “seu” lugar na casa e no coração do pai é o que esta filha pretende com a escritura dos contos. Inicialmente na impossibilidade de falar, declarando a ele seu desejo e necessidade de proteção e cuidado, é modificando o espaço ao redor, iluminando acontecimentos nele ocorridos e transformando-os em puro fazer poético, que ela principia seu decurso como autora. Do quarto dos trastes, primeiro espaço de possibilidade imaginativa, ela segue em direção ao interior da propriedade, subindo até o quarto do andar

superior – o “sótão bachelariano” –, espaço de solidão e silêncio no qual os sentidos puderam fluir, criando um novo discurso que se contrapôs ao de todos, especialmente ao de Walter, posicionando-a como um sujeito que permanece, agora, num espaço ressignificado.

Todo esse trajeto ocorre em paralelo às identidades dos demais Dias que vão insurgindo na trama, sempre vinculadas às suas escolhas de partidas e permanências: o avô, que apenas por força das circunstâncias deixa de calçar suas botas de cardas e resigna-se à realidade da não manutenção de seu império; os tios, que partindo para outros espaços, com novas visões de mundo, ousam, por meio da aquisição de outras línguas, impor-se ao pai no não regresso à casa; o pai, que por desejo próprio elege a liberdade dos pássaros que desenha como marca pessoal, pois “em todo local se pode viver, desde que se possa partir para o local seguinte” (JORGE, 2003, p. 109); e Custódio, a personagem mais completa da narrativa que, na impossibilidade de partir, equipara-se à sobrinha no novo sentido que atribui ao espaço da casa de Valmares, além de, como ela, tomar posse da terra cheia de salitre da propriedade.

O itinerário do autor, criado na história e fundamentado através dos discursos ouvidos e dos modelos literários nos quais a narradora se apóia a fim de estruturá-lo, é apresentado numa seqüência que mostra o árduo caminho para a constituição da identidade, que faz com que o sujeito passe pelo outro para reconhecer-se como si mesmo. Conforme Levinas, “a identidade do indivíduo não consiste em ser semelhante a si próprio e em deixar-se identificar a partir *de fora*, mas em ser o *mesmo*, em identificar-se a partir do interior” (*apud* LIMA, 2005, p. 67, grifo do autor), e é por isso que ela vai buscar construir a sua verdade especialmente na rememoração dos fatos, cotejando a sua versão com a de todos, utilizando-se de

provas cabais da existência de uma posição definida entre os Dias – como as fotografias e imagens especulares recorrentes na narração – para ser ela mesma e, a partir da construção dessa identidade, reconciliar-se com uma existência bastante trágica.

O silêncio completa o ambiente propício à criação autoral, sendo analisado na última parte do trabalho, permitindo que os sujeitos percorram os espaços da casa do modo que preferirem, continuamente concebendo novos sentidos, expressando outros pontos de vista sobre os fatos, o lugar, as relações pessoais. Se para parte da família a partida significou uma fuga do jugo paterno e uma tentativa de recomeço em que o desejo de cada um pudesse ser saciado, a aceitação da realidade aos que ficam, por escolha ou não, é o que lhes resta como meio de reconciliarem suas existências com o local, com os acontecimentos – que nem sempre correram da maneira esperada –, e com seus desejos, aplacados pela paz da ausência definitiva da imagem de Walter em suas vidas.

A ambigüidade de todo esse processo é comprovada pela análise dos trechos poéticos da narrativa, que encerram nossa leitura, nos quais procuramos ressaltar a maneira luminosa com que a filha de Walter transforma a percepção dos fatos em imagens poéticas que ressignificam todo o espaço, os fatos nele ocorridos e as relações intensas que ali aconteceram, fazendo emergir um texto em que surge um trabalho bastante delicado com a forma. Na contraposição leveza-peso explorada, quisemos ressaltar de que modo o olhar iluminador da protagonista incide sobre as tragédias diárias, transformando o percebido em denso processo criativo e imagético.

Desse modo procuramos demonstrar, através de uma análise dos modos retóricos e discursivos da narrativa em *A Manta do Soldado*, a forma trabalhada por

Lídia Jorge para alcançar um efeito que nos levou à análise desse romance: a leveza instaurada a partir de uma matéria narrativa tão densa e de uma vivência tão pesada, se a sentirmos na perspectiva de uma história familiar narrada a partir de um ponto de vista tão borrado e ambíguo, mas indiscutivelmente instigante e revelador de um sujeito que se quer constituir português, apesar das vicissitudes históricas de um patriarcalismo que tem muito, ainda, a revelar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Lídia Jorge:

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. 9ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. 259 p.

_____. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003. 239 p.

_____. *Notícia da cidade silvestre*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

_____. *O cais das merendas*. 2ª ed., Publicações Europa-América, s/d. 249 p.

_____. *O dia dos prodígios*. 6ª ed., Portugal, Ed. Nórdica, 1990. 206 p.

Comentadores de Lídia Jorge:

D'OREY, Stephanie. "Entrevista com Lídia Jorge por". In: *Lídia Jorge in other words – Portuguese literary & cultural studies 2*. University of Massachusetts Dartmouth. Center for Portuguese Studies and Culture, 1999, p. 167-174. 243 p.

ENGELMAYER, Elfriede. "Apresentação de *O vale da paixão*". In: *Lídia Jorge in other words – Portuguese literary & cultural studies 2*, University of Massachusetts Dartmouth. Center for Portuguese Studies and Culture, 1999. 243 p.

FERREIRA, Ana Paula. "Donning the 'gift' of representation: Lídia Jorge's *A Instrumentalina*". In: *Lídia Jorge in other words – Portuguese literary & cultural studies 2*. University of Massachusetts Dartmouth. Center for Portuguese Studies and Culture, 1999, p. 99-112. 243 p.

FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. 290 p. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.

MEDEIROS, Paulo de. "Memória infinita". In: *Lídia Jorge in other words – Portuguese literary & cultural studies 2*. University of Massachusetts Dartmouth. Center for Portuguese Studies and Culture, 1999, p. 61-77. 243 p.

SOARES, Maria de Lourdes. *Lídia Jorge e Llansol: casas-de-escrita*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro/Maria%20de%20Lourdes%20Soares.doc
Acesso em: 15 ago. 2007.

TRILHO, Maria de Lurdes Mota Pires de Aguiar. *A problemática das relações humanas em O vale da paixão de Lídia Jorge*. Da ausência à proibição. Lisboa: Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004. 220 p. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-portugueses.

Geral:

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. 173 p.

AMORIM, Marília. "Cronotopo e exotopia". In: *Bakhtin outros conceitos-chave*. Org. Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2005. 263 p.

AMOSSY, Ruth. "Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso". In: *Imagens de si no discurso*. p. 9-28. Disponível em: <http://www.americanas.com.br/produtos/manuais/833282.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2010.

ARENDT, Hannah. "Que é autoridade". In: *Entre o passado e o futuro*. 5ª ed., Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. Ed. Nova Cultural, 2000. 44 p.

ASSIS, Machado de. "O Espelho". In: *Contos escolhidos*. São Paulo: Editora Klick, 1999. 193 p.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. "Heterogeneidade(s) enunciativa(s)". In: *Cad. Est. Ling.*, Campinas: (19): 25-42, jul/dez, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 242 p.

_____. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 275 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Ed. Hucitec e Annablume, 5ª ed., 2002. 439 p.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998. 190 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. de Álvaro Lorencini e Sandra Nittrini. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. de Maria da Glória Novak e Luiza Néri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da USP, 1976.

Bíblia sagrada – Edição Pastoral. São Paulo, Edições Paulinas, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278 p.

BRAIT, Beth. "Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação". In: *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, 2005.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2ª ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. 122 p.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. 2ª ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141 p.

CANDIDO, Antonio. "Degradação do Espaço", In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARDOSO, Miguel. s.v. "Epifania", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2010.

CARDOZO, Adriana de Oliveira Limas. *A constituição do sujeito e a construção da escrita: uma análise discursiva de histórias produzidas por crianças*. Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006. 83 p. Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem.

CARREIRA, Alessandra Fernandes. *Sobre a singularidade do sujeito na posição de autor*. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0102/02.htm>. Acesso em: 12 mai. 2007.

COMPAGNON, Antoine. "O autor". In: *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DOR, Jöel. *O pai e sua função em psicanálise*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FARACO, Carlos Alberto. "Autor e autoria". In: *Bakhtin. Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

FARIA, Michele Roman. *Constituição do sujeito e estrutura familiar*. Taubaté: Cabral Editora, 2003.

FINK, Bruce. *O sujeito laciano*. Entre a linguagem e o gozo. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 253 p.

FIORIN, José Luiz. "O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva". In: *Diálogos com Bakhtin*. Carlos Alberto Faraco, Cristóvão Tezza e Gilberto de Castro (orgs.), 3ª ed., Curitiba: Ed da UFPR, 2001. 365 p.

FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: Educ, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996. 79 p.

_____. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Vega: Passagens, 2002.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *In: Revista USP*, São Paulo, nº 53, março/maio 2002.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985. 83 p. (Série Princípios)

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 9ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 511 p.

JACOTO, Lílian. *Da saga à andança solitária: a crise da autoridade na Tetralogia lusitana de Almeida Faria*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2005. 186 p.

KRISTEVA, Julia. “A palavra, o diálogo e o romance”. *In: Introdução à semiótica*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O texto do romance*. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 314 p.

LACAN, Jacques. *O Seminário – livro 5*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1986.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 2ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1972.

LIMA, Isabel Pires de. “Palavra e identidade(s) em Lídia Jorge. Vinte anos de caminho”. *In: Literatura / Política / Cultura (1994-2004)*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 57-70.

_____. “Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual”. *In: Revista Semear 4*, site da Cátedra Padre Antonio Vieira, PUC-Rio. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Cátedra/revista/indez.html>. Acesso em: 25 set. 2007.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. 154 p.

LOURENÇO, Eduardo. “Psicanálise mítica do destino português”. *In: O labirinto da saudade*, 3ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

MACIEL, Carlos. “Português, língua estrangeira. Considerações sobre a construção da nossa imagem – por nós e pelos outros”. *In: Homenagem a Eduardo Lourenço – coletânea de estudos*. Ministério da Educação de Portugal, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. 182 p.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed., Campinas: Pontes Editora da Unicamp, 1997. 198 p.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATTOSO, José (org.). *História de Portugal – Portugal em transe*. Oitavo volume, Portugal, Ed. Estampa.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985. 332 p.

_____. *A literatura portuguesa*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1986. 387 p.

_____. *Dicionário de termos literários*. 4ª ed., São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed., São Paulo: Ed. Ática, 2000. 84 p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. No movimento dos sentidos. 6ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2007. 181 p.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 2ª ed., Campinas: Pontes, 1997. 68 p.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2009. 110 p.

RODRIGUES, Antonio Medina. *Sonetos de Camões*. Roteiro de leitura. São Paulo: Ed. Ática, 1993. 72 p. (Série Princípios)

ROSA, João Guimarães. "O Espelho". *In: Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 160 p.

SILVA, Marilu Abano. "Cozinha: espaço das relações sociais". Disponível em: www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/.../585 Acesso em: 5 nov. 2009.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura. Volume I*. 5ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzevan. *O homem desenraizado*. Trad. Cristina Cabo, Rio de Janeiro/ São Paulo, Record, 1999. 252 p.

ZENONI, Alfredo. "Versões do pai na psicanálise lacaniana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai". (Versions of the Father in Lacanian psychoanalysis: the course of Lacan's teachings on the issue of the father). *In: Psicologia em Revista*. Belo Horizonte, v. 13, p. 15-25, jun. 2007.