

THE
LISBON
CONSOR
TIUM

T • (h) • E • S • E • S

Transinfluências

(Po)ética nos contos de Mary Lavin
e de Sophia de Mello Breyrer Andresen

Maria Teresa Líbano Monteiro

UCP
UNIVERSIDADE DE COVILHÃ
EDITORIA



Transinfluências

(Po)ética nos

Contos de Mary Lavin e de

Sophia de Mello Breyner Andresen

**1.ª edição – Ano de 2020 –
Atribuição do prémio a Teresa Libano Monteiro**

Júri

Presidente

Isabel Capeloa Gil [UCP]

Vogais

Catarina Vaz Pinto [Câmara Municipal de Lisboa]

Maria Calado [Centro nacional de Cultura]

Jorge Quintas [Fundação Amélia de Mello]

António Monteiro [Fundação Millenniumbcp]

Fátima Dias [Fundação Millenniumbcp]

Paulo Campos Pinto [FCH-UCP]

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
do projeto UIDB/00126/2020 | UIDP/00126/2020 e
co-financiado pela Fundação Amélia de Mello.

Título *Transinfluências. (Po)ética nos Contos de Mary Lavin
e de Sophia de Mello Breyner Andresen*
Autora Maria Teresa Libano Monteiro
Coleção The Lisbon Consortium T(h)ESES

© Maria Teresa Libano Monteiro

© Universidade Católica Editora

Capa Ana Luísa Bolsa | 4 ELEMENTOS
Revisão Editorial José Leitão Baptista
Paginação Magda M. Coelho
Impressão e Acabamento Europress – Indústria Gráfica
Depósito Legal 516455/23
Tiragem 300 exemplares
Data junho 2023

DOI <https://doi.org/10.34632/9789725408674>
ISBN 9789725408674
ISBN e-book 9789725408681

Universidade Católica Editora,
Sociedade Unipessoal, Lda.
Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020
uceditora@ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt



MONTEIRO, Maria Teresa Libano
Transinfluências : (po)ética nos contos de Mary Lavin e de Sophia de Mello
Breyner Andresen / Maria Teresa Libano Monteiro. – Lisboa : UCP Editora,
2023. – 168 p. ; 23 cm. – (The Lisbon Consortium). – ISBN 9789725408674.
ISBN 9789725408681 (Ebook)

I – Tit. II – Col.

CDU 821.111-34 Lavin, Mary

821.134.3-34 Andresen, Sophia de Mello Breyner
82.091

Transinfluências

(Po)ética nos

Contos de Mary Lavin e de

Sophia de Mello Breyner Andresen

Maria Teresa Líbano Monteiro

Índice

Prefácio por <i>Isabel Capeloá Gil</i>	7
Agradecimentos	10
Lista de abreviaturas	12
Introdução	13
I. Os contextos: Irlanda nos anos 40 e Portugal nos anos 60	26
1. Conservadorismo político e social	29
1.1. Ideologia(s) de De Valera e Salazar	29
1.2. Política(s) e sociedade da II Guerra aos anos 60	31
1.3. Censura	36
2. As mulheres nos espaços público e privado	39
2.1. A casa e a família	39
2.2. O estigma das mães solteiras na Irlanda	42
3. Catolicismo e práticas sociais	43
3.1. A Igreja católica e o Estado	43
3.2. A Igreja católica e as sociedades irlandesa e portuguesa	45
3.2.1. Hipocrisia e superstição	46
4. A vida literária	48
4.1. O conto	51
4.2. Ser mulher e escritora: os casos de Sophia e de Mary Lavin	52
II. Diálogo(s) entre os contos	67
5. Breves notas sobre o diálogo literário	67
6. Diálogo entre «Sarah» e «O Silêncio»	71
6.1. «Sarah»	72
6.2. «O Silêncio»	87
7. Diálogo entre «Retrato de Mónica» e «A Happy Death»	96
7.1. «Retrato de Mónica»	97
7.2. «A Happy Death»	106
8. Diálogo entre «The Will» e «História da Gata Borracheira»	119
8.1. «The Will»	120
8.2. «História da Gata Borracheira»	137
Conclusão	151
Bibliografia	159

Prefácio

Isabel Capelo Gil

Reitora da Universidade Católica Portuguesa

Prolegomena – Louvor dos novos protagonistas

Num tempo de indefinições, uma tese é um programa de ação, uma afirmação baseada numa exploração sólida da teoria, na análise crítica e na demonstração baseada em evidência acerca de um objeto, que não deixa de provocar o espanto. Porque se a curiosidade constitui a raiz da exploração científica, é o espanto face à riqueza complexa do objeto que determina o impulso transformador de toda a investigação. O jovem investigador que inicia a sua carreira académica é, portanto, para utilizar uma expressão do Cardeal Tolentino de Mendonça, um ‘aprendiz do espanto’ (Mendonça, 2018:15).

Com a nova coleção T(h)eses, o Lisbon Consortium reconhece o melhor trabalho académico dos Mestres e Doutores em Estudos de Cultura da UCP, e dá-lhes protagonismo. Mostra, assim, o seu comprometimento para com o desenvolvimento de uma investigação em humanidades que a partir do impulso fundacional do espanto procura contribuir para a compreensão da forma como as expressões simbólicas e artísticas produzem uma forma de conhecimento próprio e dão sentido ao mundo.

Vivemos um tempo em que protagonismo se confunde frequentemente com celebridade, populismo ou mesmo autoritarismo carismático. Numa lógica institucional, os protagonistas situam-se no plano das organizações internacionais, nos partidos políticos, nas empresas líder de mercado ou nos *players* emergentes, reúnem-se em Nova Iorque, Davos, Bruxelas, Frankfurt, Tóquio. Todavia, não podemos esquecer que protagonistas – neste caso da desilusão – são também os atores que nas ruas contestam a globalização da indiferença, os que perante a realidade de uma crise de recursos e de uma crescente e evidente exaustão do planeta, se sentem os perdedores da

contemporaneidade, ao mesmo tempo que olham a quarta revolução tecnológica como desafiando o futuro do trabalho e bem assim da vida ativa como definidora da matriz do humano. O investigador é o protagonista da autenticidade, que através da busca incessante de sentido procura contribuir para a superação do protagonismo da desilusão e contribuir para um mundo melhor, que inclui igualmente a sensibilidade para com os impactos que a ciência pode ter na instrumentalização do planeta.

Por isso, se é certo que os seres humanos se tornaram ‘agentes climáticos’ (Dipesh Chakrabaty, 2021), intervindo com dano no equilíbrio frágil do planeta, também é certo que um discurso em torno de protagonistas não pode deixar de olhar a natureza e o ambiente como desempenhando o papel principal na crise do presente. Como assinala o escritor indiano Amitav Gosh, ao descrever as florestas de mangustos na Baía de Bengala no Bangladesh: “(...) a terra está evidentemente viva, (...) não existe por qualquer acaso exclusivamente para ser o palco da ação da história humana, mas (...) é, em si, protagonista” (Gosh, 2016:6). A investigação em humanidades não se afasta desta realidade e não pode deixar de a integrar na lógica da intervenção sobre o mundo que qualquer trabalho de investigação representa.

Além do pensamento tecnocrático, a investigação em humanidades deve assumir a sua sede de sentido e assumir um novo protagonismo, cultivando uma proposta de valor que não decorra da reação às tendências ou às necessidades de curto prazo, mas que antecipe a transformação, que arrisque e que também saiba falhar, refazer e recomeçar. Porque ser protagonista não significa exclusivamente reclamar o papel principal, como na tragédia grega. Na verdade, se olharmos para a origem da expressão, que congrega o prefixo grego *prótos*, que significa primeiro, e *agonistes*, formado a partir do étimo *agon*, luta, combate; verificamos que protagonista é o lutador que faz o primeiro combate, o que ousa levar a ação avante. Protagonista será o mobilizador, quem abre caminho, de forma resiliente, combativa, inovadora. Ora, é no assumir desta função de liderança combativa em prol de uma sociedade mais justa, economicamente robusta, digna e ecologicamente solidária, que se joga também a alma do saber e da investigação, antecipando o futuro e não simplesmente reagindo *ex post*. E essa antecipação faz-se diariamente nas nossas salas, sempre que mentes criativas procuram formas de melhorar a nossa condição. Faz-se no trabalho notável destas T(h)eses que agora se dão à estampa, porque exercendo em tudo o que faz o impulso transformador que

é próprio da sua missão, o verdadeiro protagonismo da universidade apenas se realizará na medida em que produzir e der poder a outros novos protagonistas, os seus graduados, os jovens que irão verdadeiramente gerir o futuro, que estes trabalhos promovem e antecipam, refletindo sobre o passado, analisando o presente e especulando sobre o futuro.

Referências

- CHAKRABARTY, Dipesh: *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago, Chicago University Press: 2021.
- GOSH, Amitav: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago University Press: 2016.
- MENDONÇA, José Tolentino: *Elogio da Sede*, Lisboa, Quetzal: 2018.

Agradecimentos

Esta dissertação não teria sido escrita sem o apoio e a generosidade de várias pessoas, a quem ficarei sempre muito agradecida.

Agradeço, primeiro que tudo, à minha tia Tété, Professora Luísa Falcão, sempre presente e atenta, que me encorajou a tomar a decisão de estudar os contos da Sophia de Mello Breyner Andresen. Foi também a minha tia que me sugeriu o estudo comparado destes contos com a prosa curta de uma outra escritora, provinda de um contexto sociocultural semelhante, sugestão essa que a levou a indicar-me a Professora Teresa Casal.

À Professora Teresa Casal, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, devo o conhecimento dos contos de Mary Lavin. Foi ela que possibilitou o encontro destes com as narrativas de Sophia, numa conversa que recorro pela enorme gentileza. Agradeço-lhe ainda o generoso empréstimo de vários livros sobre Mary Lavin, entre eles a primeira coletânea de contos da autora, *Tales from Bective Bridge*, que tanto me deslumbrou.

A minha imensa gratidão vai igualmente para a Professora Alexandra Lopes, minha orientadora, que tanto me ajudou nestes longos meses de pesquisa e labor. As perguntas que me fez, as sugestões que me deu, as leituras que me aconselhou e os livros que me emprestou enriqueceram de uma maneira inestimável este trabalho. Fora isto, agradeço-lhe pela pessoa que é, cuja parte humana me marcou tanto quanto o brio académico.

À Theresa Wray, da Cardiff University, agradeço todo o interesse pela minha investigação e a enorme generosidade para comigo. A ela devo, para além da importante pesquisa que fez sobre Mary Lavin, a indicação de certas obras e artigos sobre a autora, a digitalização e o envio de outros textos valiosos e um incentivo constante ao meu trabalho.

Agradecimentos

À Professora Ana Margarida Abrantes, agradeço as preciosas sugestões que me deu – entre elas, a ideia do leitor como agente atuante no diálogo literário. Aos meus colegas, obrigada pelo companheirismo nesta caminhada e pelas estimulantes trocas de ideias.

Agradeço muito à Vera as revisões e sugestões e ao Manel o apoio constante, sempre.

Aos meus amigos e à minha família, agradeço todo o interesse e motivação. Por fim, mas também em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, por tudo.

Lisboa, setembro de 2017

Lista de abreviaturas

A fim de evitar repetições exaustivas, as referências bibliográficas dos contos em estudo incluirão apenas as abreviaturas dos respectivos títulos e a indicação das páginas. Os títulos serão abreviados da seguinte forma:

S – «Sarah»

OS – «O Silêncio»

RM – «Retrato de Mónica»

AHD – «A Happy Death»

TW – «The Will»

HGB – «História da Gata Borracheira»

JB – «O Jantar do Bispo»

Research becomes inquiry and conversation,
that is, *dialogue*.

(Bakhtin, 2002: 114, itálicos meus)

Introdução

Em *Traducción: literatura y literalidad*, o poeta e tradutor mexicano Octavio Paz afirma que certas obras literárias, ainda que divergentes nos autores, nas épocas, nos países ou nas línguas, tecem profundas afinidades entre si. Neste raciocínio, Paz assevera que, por exemplo, a poesia metafísica do inglês John Donne se aproxima mais da obra do espanhol Francisco Quevedo do que dos poemas românticos do inglês William Wordsworth. «Así», conclui o ensaísta, «ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones» (Paz, 1990: 24).

Nesta dissertação, proponho e exploro um outro exemplo de relações literárias translinguísticas, transnacionais e – termo proposto por mim, visto que estas relações não se baseiam no conhecimento de uma obra pela outra – *transinfluentes*. Refiro-me às relações que estabelecerei entre alguns contos de Mary Lavin e de Sophia de Mello Breyner Andresen, escritoras contemporâneas do século xx. Sendo que estes dois *corpora* de contos, ainda que partilhando uma mesma época na Europa, se distanciam por estarem escritos em línguas diferentes, provirem de espaços geográficos distintos e não terem qualquer relação de influência direta entre si, caberá a mim, enquanto leitora, construir as pontes invisíveis que os unem. Através das relações que estabelecerei entre as narrativas, estas dialogarão umas com as outras, indo, neste sentido, além do seu estado inicial de não-comunicação. A palavra “influência” designa «[a] acção que uma pessoa ou coisa exerce noutra» (Costa, 2003: 939). À partida, tal ação é inexistente nos contos em questão, visto que nenhuma das narrativas de Lavin foi criada sob o impacte dos contos de Sophia e que o inverso também não aconteceu. Porém, ao preceder tal vocábulo

do elemento “trans”, que significa, entre outros, «*além de, para além de*» (*ibid.* 1644), designo um novo estado de influência, que vai para além desse estado inicial. A grande diferença entre estes dois estados – um primeiro, de influência, e um segundo, de *transinfluência* – está no papel exercido pelo leitor, passivo no primeiro e ativo no segundo. Num estado de influência, uma narrativa exerce ação noutra porque o autor desta, consciente ou inconscientemente, foi inspirado por aquela; num estado de *transinfluência*, uma narrativa exerce ação noutra por meio do leitor. Por conseguinte, é devido à intervenção do leitor que as obras – neste caso, os contos de Sophia e de Lavin – passam de um estado de ausência de comunicação para outro, no qual é possível criar um diálogo entre elas.

Mary Lavin (1912-1996), filha dos irlandeses Nora Mahon e Thomas Lavin, nasceu em Massachusetts, nos Estados Unidos, e lá viveu até 1921. Nessa data, com apenas 9 anos de idade, mudou-se com a mãe para Athenry, cidade rural do Oeste irlandês onde morava a família materna. Esta era uma típica família burguesa ligada ao pequeno comércio, com o qual prosperou, e que partilhava os rígidos preceitos morais da época, que muito impressionaram a pequena Lavin pelo contraste com o ambiente sociorreligioso mais aberto de Massachusetts. Esta fase da sua vida, de profunda mudança e choque cultural, seria determinante para a futura escolha de uma carreira literária¹. Em 1930, ingressou na University College Dublin, onde concluiu o mestrado em 1937, escrevendo uma tese sobre Jane Austen (Levenson, 1998: 43 e 47). Seguiu-se o doutoramento, com uma dissertação sobre Virginia Woolf. Porém, esta foi interrompida para se dedicar exclusivamente à escrita de *short stories*. De 1939 até 1995, publicou, em coletâneas e periódicos, mais de uma centena de contos, duas histórias para crianças, dois romances e alguns poemas². Desde cedo conquistou um lugar de destaque na literatura irlandesa, recebendo numerosos prémios prestigiantes, tais como o *James Tait Black Memorial Book Prize* (1943), o *Guggenheim Award* (1959 e 1960) e o *Katherine Mansfield Prize* (1961). Ocupou os importantes cargos de presidente do Irish PEN e

¹ Assim se refere a escritora à sua estada em Athenry: «[h]ow great a shock it must have been to the eyes and ears of a child to leave that small town in Massachusetts and in a few days arrive in a small town in the west of Ireland. For all I know it was the shock to eye and ear that made me a writer» (Harmon, 1997: 288).

² Para uma lista completa da bibliografia de Mary Lavin, ver Kosok, 1979. Alguns dos poemas da escritora encontram-se em Levenson, 1998 (ver pp. 122-123 e 247).

de presidente da Irish Academy of Letters (1971-1975) e, em 1992, recebeu o *Saol*, a mais alta distinção para os artistas na Irlanda (Wray, 2013b: 109-110). Foi ainda nomeada, em 1984, para o Prémio Nobel da Literatura (Levenson, 1998: 271).

Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) nasceu no Porto, numa família da velha aristocracia. Da infância e juventude vividas no Porto e dos verões passados na praia da Granja guardou memórias que marcariam indelévelmente a sua escrita. Palavras-temas tais como “casa”, “mar”, “praia”, “luz” e “jardim” estão presentes desde a primeira obra poética, *Poesia*, publicada em 1942, e acompanharam todo o percurso poético de Sophia. A poeta, tal como a contista irlandesa, destacou-se desde cedo no mundo das Letras, quase exclusivamente povoado de homens tanto em Portugal como na Irlanda. Publicou, entre 1944 e 1997, catorze coletâneas de poemas, dois livros de contos – *Contos Exemplares* (1962) e *Histórias da Terra e do Mar* (1984) – e vários contos infantis. Destacou-se ainda no teatro, com a escrita das peças *O Bojador* (1961) e o *Colar* (2001), na escrita ensaística e na tradução. Como tradutora, ponho em relevo as traduções do *Purgatório* de Dante (1962) e das peças shakespearianas *Muito Barulho por Nada* (1965) e *Hamlet* (1967), contemporâneas da redação dos contos que irei tratar. Recebeu, ao longo da extensa carreira literária, numerosos prémios de grande prestígio, nacionais e internacionais. Entre eles, destacam-se o Grande Prémio de Poesia (1964), a Grã Cruz da Ordem do Infante D. Henrique, o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças (1992), a Grã Cruz da Ordem de Sant’Iago da Espada (1998), o Prémio Camões (1999), tendo sido a primeira mulher portuguesa a recebê-lo, o Prémio Max Jacob Étranger (2001) e o Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-americana (2003)³. Sophia destacou-se igualmente pelo empenho político, fazendo parte do grupo de católicos que se insurgiam contra o Estado Novo e a guerra colonial nos anos 60 e vivendo com enorme entusiasmo o 25 de Abril de 1974 e com firmeza antidemagógica o furor pós-revolucionário.

Embora o mérito literário das duas autoras tenha sido merecidamente louvado pelos seus conterrâneos, a verdade é que este reconhecimento não se

³ Para uma lista da bibliografia e dos prémios de Sophia, ver a secção «Bibliografia e prémios» disponibilizada no *site* da Biblioteca Nacional de Portugal dedicado à autora, *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo – Momentos e Documentos*, <http://www.purl.pt/19841/1/bibliografia/premios.html>

estende, no caso de Mary Lavin, aos dias de hoje. Enquanto Sophia ainda é sobejamente conhecida do público geral em Portugal, estando a sua obra incluída no Programa Curricular de Português (ver Buescu, 2015) e no Plano Nacional de Leitura (ver 2016), a obra de Lavin caiu em relativo esquecimento⁴. De acordo com Elke D'hoker, a injusta posição marginal desta escritora na literatura irlandesa prende-se com o facto de a sua obra não se encaixar nem nos estereótipos da tradição literária irlandesa, marcada por temas nacionalistas, nem em possíveis leituras feministas, que poderiam reavivar o estudo da sua obra no contexto dos Estudos de Género (D'hoker, 2008: 415-416). Theresa Wray a estes argumentos acrescenta o facto de Lavin se ter dedicado quase exclusivamente à *short story*, o que poderá ser um obstáculo para aqueles que procuram estudar diferentes formas literárias num mesmo autor (Wray, 2013a: 3). Mas, mais importante, Wray acredita que a relativa falta de popularidade da obra de Lavin se deve ao facto de esta ser erradamente julgada pouco complexa ou desatualizada (Wray, 2013b: 110). Estando de acordo com todas as razões apresentadas, espero que este trabalho seja uma oportunidade para dar o devido valor à literatura lavinesca, ainda desconhecida na Academia portuguesa⁵.

Não havendo provas de que Sophia conhecia a obra de Lavin nem vice-versa, o mais provável é que as duas escritoras tenham avançado nas suas carreiras literárias, invulgares e de inusitado sucesso para uma mulher da época, sem nunca terem tomado conhecimento da existência uma da outra. E, no entanto, há notáveis parecenças entre ambas. Para além de terem vivido e escrito em contextos político-culturais semelhantes (os regimes políticos conservadores e católicos da Irlanda e de Portugal de meados do século xx), as duas escritoras tinham a mesma crença no poder da palavra escrita como meio de verdade, verdade essa que se oporia, tantas vezes, à realidade experienciada nas suas vidas e descrita nos seus contos. Ademais, ambas partilharam uma mesma época na Europa, papéis semelhantes enquanto mulheres, mães e escritoras e a mesma fé católica mas não ortodoxa. Sophia e Lavin cresceram

⁴ Porém, em tempos, Mary Lavin foi a única escritora mulher a ser incluída nos programas escolares (ver Shine, 2015).

⁵ Das minhas pesquisas nos repositórios das universidades portuguesas e da Biblioteca Nacional de Portugal, encontrei apenas uma referência a Mary Lavin. A escritora é mencionada uma só vez e muito brevemente numa dissertação de Doutoramento sobre a obra de Elizabeth Bowen (Sanches, 2010: 188).

em meios sociais diferentes, mas os contos de ambas exprimem uma mesma percepção profunda das classes sociais e dos seus atritos. Os contos estudados nesta dissertação, para além de responderem a um projeto ético exigente, indestrinçável da poética das autoras, tocam, implícita ou explicitamente, temas fulcrais para o estudo das sociedades portuguesa e irlandesa da época, tais como: o lugar da mulher no espaço público e na esfera privada, a influência da Igreja católica na mentalidade e nos costumes da população (sendo muitas vezes a aparência tomada como substância, gerando situações de superstição e de hipocrisia), a criatividade literária e a liberdade individual em tempos de censura e a construção da identidade do indivíduo face aos discursos (pre)dominantes na sociedade. Dentro deste último tópico, interessam questões de discriminação dentro das classes, as quais criam situações de (o)pressão social. Nos contos, ecoam igualmente fontes universais da literatura, como a tragédia grega e as narrativas bíblicas.

Os contos que irei explorar neste trabalho são «Sarah» (1942), «The Will» (1944) e «A Happy Death» (1946), de Mary Lavin, e «Retrato de Mónica» (1961), «História da Gata Borracheira» (1965) e «O Silêncio» (1966), de Sophia de Mello Breyner Andresen. Pelas semelhanças no contexto religioso, serão ainda feitas algumas referências a «O Jantar do Bispo» (1962), de Sophia. Os critérios de seleção destas narrativas prendem-se com muitas das razões enunciadas. Os contextos em que foram escritas – Portugal e Irlanda de meados do século xx – e as poéticas das escritoras, bem como os importantes papéis que estas tiveram na história literária dos seus países, têm muito em comum.

Por serem ambas as escritoras mulheres num mundo dominado por homens, tanto no espaço público como na experiência literária, optei por escolher narrativas que tivessem protagonistas femininas. Os contos selecionados partilham também um contexto autoral semelhante, uma vez que todos eles foram escritos numa fase inicial da escrita em prosa tanto de Lavin como de Sophia⁶. Por último, mas em primeiro lugar, a escolha destes contos, de entre

⁶ É certo que, nos anos 60, período em que Sophia escreveu os contos em estudo, a sua escrita já se encontrava numa fase de grande maturidade, após mais de vinte anos de experiência de composição e publicação de poemas. O mesmo, à partida, não poderíamos dizer dos contos selecionados de Lavin, escritos nos anos 40, pouco depois da publicação da primeira *short story*, «Miss Holland», em 1939 (ver Kosok, 1979). Porém, é de sublinhar que, nessa época inaugural, a escrita de Lavin havia já adquirido uma notável maturidade, a qual lhe valeu, na primeira coletânea de contos, *Tales from Bective Bridge* (1942), um encomiástico prefácio de Lord Dunsany, célebre escritor fantasista (Dunsany, 1996). A natureza subliminarmente disruptiva deste livro é explorada

tantos outros que poderia ter escolhido (sobretudo no caso de Mary Lavin), foi impulsionada pela minha intuição pessoal, enquanto leitora. Espantava-me, na ficção lavinesca, certo ambiente que também encontrava nos já conhecidos contos de Sophia. De certa forma, as histórias pareciam comunicar umas com as outras. Sobre a importância da intuição no estudo das Humanidades, escreveu George Steiner: «[o]ur responses to them are *narratives of intuition*» (Steiner, 1998: 5, *italicos meus*). Para Steiner, a teoria, empiricamente verificável, existe nas ciências exatas e, até certo ponto, nas ciências aplicadas. Nestas áreas, é possível atestar a verdade ou a falsidade de uma teoria através da experiência. No entanto, a investigação em Humanidades é um caso absolutamente distinto. Estas não são investigadas por processos empíricos de verificação, mas pela intuição pessoal daquele que as estuda: «[i]n the unbounded dynamics of the semantic, in the flux of the meaningful, in the uncircumscribed interplay of interpretations, the only propositions are those of personal choice, of taste, of echoing affinity or deafness» (*ibid.*). Nesta senda, esta dissertação constitui um exemplo de uma *narrativa de intuição*, bem como de inquirição hermenêutica.

Assumindo o papel de leitora e agente medianeira, perei as narrativas a dialogar entre si, como se uma fosse a chave para ler a outra. A comparação entre os contos de Mary Lavin e de Sophia de Mello Breyner Andresen será mais bem compreendida através do termo “diálogo”. Este será estabelecido em pares: comparando um conto da Sophia com outro de Lavin, pondo em diálogo seis contos, sendo que os próprios pares comparados dialogam uns com os outros e que, sempre que for oportuno, será feita referência a outros contos. O propósito deste(s) diálogo(s) não é diminuir a singularidade de cada narrativa, mas, pelo contrário, realçar as suas potencialidades interpretativas, conferindo-lhe outras possibilidades de leitura. Deste modo, servindo-me da técnica de *close-reading*⁷, farei um exercício de literatura(s) comparada(s), no

num ensaio de Anne Fogarty (Fogarty, 2013). Afirma a crítica que o radicalismo desta obra inaugural está presente quer no recurso a técnicas narrativas modernistas (tais como a epifania, a elipse, a fragmentação e os fins indeterminados), quer na escolha de temas fraturantes e subalternos para os contos. Em suma, Lavin, neste primeiro livro, oferece já «the dislocating perspective of a woman writer who views things otherwise and seeks to capture facets of the stifling realities of mid-century Ireland and of an inhospitable provincial environment in a fresh and startling manner» (*ibid.* 50).

⁷ Utilizo o conceito de *close-reading* num sentido exclusivamente técnico e muito literal, i.e. de leitura próxima, atenta do texto. Para esta leitura, contribuirão, embora não de forma dominante,

qual as diferenças linguísticas e culturais serão um fator de enriquecimento mútuo. Como reconhece Bakhtin, «a dialogic encounter of two cultures does not result in merging or mixing. Each retains its own unity and open totality, but they are mutually enriched» (Bakhtin, 2002: 7). Afirma ainda o filósofo que «[l]iterature is an inseparable part of the totality of culture and cannot be studied outside the total cultural context» (*ibid.* 140). Assim, o exercício da literatura comparada está de mãos dadas com o programa dos Estudos de Cultura e muito particularmente com a especialização em Culturas Literárias, em cujo âmbito se insere este trabalho. Porém, que relevância tem esta mesma comparação de textos literários e seus contextos históricos para os Estudos de Cultura?

No ensaio *O que significa Estudos de Cultura?*, Isabel Capeloa Gil afirma que esta área transdisciplinar concilia as três funções basilares da tradição humanística: «a de preservar o acervo cultural das sociedades; a educação ética e estética dos indivíduos e a decifração do passado enquanto modelo de orientação para o presente e o futuro» (Gil, 2008: 146). Estes três princípios estruturantes permeiam o estudo que farei dos contos de Lavin e de Sophia. Primeiro, e respetivamente, por serem textos que se tornaram significativos para as culturas irlandesa e portuguesa do século xx e que serão lembrados e abordados sob novas luzes; depois, por, nesses textos, a beleza da palavra escrita ser atravessada por uma moral que se destina a ser absorvida criticamente pelo leitor e que vai muitas vezes de encontro à linha de pensamento dominante; em último lugar, por a narrativa, modo prevalecte nos contos em análise, nos oferecer estruturas de entendimento e de explicação de uma certa forma de viver em sociedade (Barker, 2009: 35), permitindo-nos uma melhor compreensão do contexto passado em que se inscrevem os contos e do contexto presente, no qual são estudados.

A importância da narrativa para a sociedade é bem evidenciada por Walter Benjamin em *O narrador* (Benjamin, 1992). Neste ensaio, o filósofo lastima a perda da arte de narrar, «a capacidade de trocar experiências» (*ibid.* 28). Viva-se, à data, o pós I Guerra, época na qual, segundo Benjamin, a informação, produto instantâneo difundido pelos jornalistas, havia substituído as histórias

elementos biográficos das autoras, bem como alguns fatores histórico-sociais relevantes. Afasto-me, portanto, do sentido com que este conceito foi empregado pelas *New Critics*.

contadas, provindas da experiência individual e permeando a mentalidade comum. Há, para o filósofo alemão, dois tipos de narradores: aquele que viaja e regressa à terra de origem, onde conta as suas aventuras por lugares longínquos e exóticos, e aquele que fica na terra, fortalecendo, por meio do relato, as tradições locais. As narrativas de Sophia e de Lavin bebem destas duas tradições. Se certos contos, como «The Little Prince», de Mary Lavin, e «A Saga», de Sophia,⁸ evidenciam a narrativa de viagem, os contos a serem estudados inscrevem-se genericamente na tradição local, ecoando os contextos históricos de Portugal e Irlanda da sua época.

O contexto é considerado por Lawrence Grossberg como «the heart of cultural studies» (Grossberg, 2010: 20) – o seu objeto de estudo e o seu método. Assim, qualquer pesquisa em Estudos de Cultura deve ter em vista não um evento ou um objeto isolado mas uma articulação de práticas discursivas e não-discursivas (*ibid.* 25) na qual o dito evento ou objeto se insere e com a qual se relaciona. Deste modo, o estudo dos contos de Lavin e de Sophia não será feito apenas sobre o objeto em si – os textos –, mas primeiro que tudo (e sobretudo) no modo como o texto é parte *de* e toma parte *em* um contexto, integrando-se nas relações de poder que o atravessam. Através de um *close-reading* dos contos, demonstrarei como o contexto está embutido no texto, tal como o texto no contexto, revelando de que forma «the way of life is neither aggregation nor unit, but a whole indivisible process» (Williams, 1958: 22).

Na análise dos contextos em que os contos surgiram e dos próprios contos, indissociáveis desses contextos, o conceito de poder é fundamental. Será certamente dado relevo ao poder de instâncias superiores sobre o indivíduo. No caso português, ao regime ditatorial do Estado Novo, cujo discurso é rejeitado como iníquo e falso por Sophia. Para ela, a escrita, sendo «um fundamento de verdade», é vista como «uma forma de resistência contra todas as indignidades e mentiras» (Andresen, 1963: 105). «O poeta», continua, «não vem apenas contar e cantar o mundo. Vem também modificá-lo» (*ibid.* 106). Nos contos, Sophia condena a injustiça e a hipocrisia dos mais poderosos para com os humildes. Também Mary Lavin, nos seus contos, aponta o que considera estar errado na sociedade, dando especial relevância ao domínio

⁸ Estes contos relatam, respetivamente, a emigração de um jovem irlandês para os Estados Unidos e as aventuras marítimas do dinamarquês Sören, que desembarca em Portugal. Curiosamente, nenhum dos dois alguma vez regressa à terra natal.

que as instituições sociais (tais como a Igreja, o Estado e a família) podem ter no indivíduo, tolhendo a sua consciência pessoal. Diz a escritora que «[c]hurches and educational systems and above all parents have attached all kinds of complications to right and wrong. It is almost impossible for people to know what is right and what is wrong» (Harmon, 1997: 290). O indivíduo pode tornar-se, neste caso, um recetáculo passivo daquilo que lhe impõem. Como Althusser argumenta em *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (Althusser, 2011), os aparelhos ideológicos do Estado têm um efeito determinante na modelação do indivíduo, que se torna sujeito não por autodeterminação, mas através de um processo de interpelação, no qual apenas (cor)responde a um papel social predefinido.

Contudo, não serão apenas o Estado e respetivos aparelhos ideológicos que exercem influência nas pessoas. O poder estatal, vertical, não existe isolado: funciona numa espécie de rede na qual compulsam muitas outras formas de poder. Foucault analisa o modo como o poder é exercido, substituindo a ideia tradicional de um poder único e homogêneo, exercido verticalmente, por um poder relacional, desmultiplicado em vários discursos (linguísticos e práticos) que permeiam todo o corpo social (ver Foucault, 1969). Assim, existe não só o poder exercido pelos mecanismos institucionais como também incontáveis formas de poder dispersas pela sociedade, bebendo todas estas manifestações de um mesmo sistema geral de pensamento – a que o filósofo chama *episteme*⁹ – que caracteriza uma determinada época ou contexto sociocultural. Os discursos produzidos pela episteme manifestam-se «across a range of texts, and as forms of conduct, at a number of different institutional sites within society» (Hall, 1997: 73). Porém, quando um desses discursos, tão mutáveis quando a episteme, apresenta, ainda que numa inevitável dispersão, uma certa regularidade no tema, no tipo de afirmações e nos conceitos, estamos perante uma *formação discursiva* (Foucault, 1969: 53). Os discursos sobre a loucura e a sexualidade, por exemplo, constituem formações discursivas. No presente trabalho, explorar-se-á o modo como algumas formações discursivas dos contextos político-sociais irlandês e português estão presentes nos contos das escritoras, essencialmente através das relações entre as

⁹ Por “episteme”, Foucault entende «l’ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à une des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés» (Foucault, 1969: 250).

personagens e do modo de representação das mesmas. Serão destacadas as formações discursivas do género, da religião católica e do regime político, não esquecendo que todas elas pertencem a duas epistemas semelhantes, mas distintas entre si – visto que são geradas por dois contextos diferentes. De que forma é que estes discursos estruturantes produzem os sujeitos encarnados pelas personagens dos contos? É uma pergunta a que procurarei responder.

Procurar-se-á ainda demonstrar de que modo o discurso literário contraria estes discursos, quer através das personagens, quer através do recurso, no próprio discurso narrativo, à ironia e a outras figuras de estilo. Não há, segundo Foucault, relações de poder sem resistência (Foucault, 1977c: 425). Mary Lavin e Sophia de Mello Breyner Andresen são resistentes e transportam a resistência nas suas escritas.

Quanto à metodologia dos Estudos de Cultura, Grossberg declara que esta vasta área humanística «does not have a “method”, unless one thinks of articulation – the reconstruction of relations and contexts – as a method» (Grossberg, 2010: 52). Já Mieke Bal, em *Travelling Concepts in the Humanities*, defende que a interdisciplinaridade – característica basilar da área do estudo da cultura – deve procurar a sua base heurística e metodológica em conceitos e não em métodos. Graças à sua plasticidade operativa, os conceitos permitem o emprego não de um mas de vários métodos, possibilitando igualmente a participação ativa do objeto estudado na análise (Bal, 2002: 5-10). Estas duas teses são basilares para o presente trabalho. Primeiro, porque este se baseia numa articulação de textos e contextos – textos de Lavin e Sophia, contextos nos quais elas escrevem, Irlanda e Portugal de meados do século xx. Em segundo lugar, porque, na análise dos contos, me servirei de conceitos para aprofundar uma personagem ou uma passagem narrativa. Assim, termos como “contexto”, “poder”, “imagem”, “mulher”, “*performance*”, “silêncio” e “autor”/“leitor” serão fundamentais para o estudo e a interpelação das narrativas. Estes serão aplicados com a carga semântica que lhes foi atribuída por autores importantes para os Estudos de Cultura (Althusser, Bal, Bakhtin, Barthes, Benjamin, Butler, Foucault, Goffman, Grossberg, Lacan, Williams e Steiner), os quais sobre eles teorizaram. Ressalve-se que a grande maioria das teorias desenvolvidas por estes autores surgiu num contexto histórico-filosófico bem concreto: a segunda metade do século xx, com o advento do Estruturalismo, do Pós-Modernismo, e de tantos outros -ismos que descreiam no ser humano como pensador e produtor de um discurso próprio: o discurso

seria preexistente à pessoa, que nele inconscientemente, pela prática social, se enleava, perpetuando-o às gerações descendentes. Assim, o ceticismo reinante nestas propostas teóricas parece não dar lugar à liberdade individual nem à construção autónoma da identidade pessoal. Ainda assim, veremos na análise dos contos que, apesar de poder existir uma consumpção sociocultural que tende a estancar a ação e o pensamento das personagens, estas são, em última análise, senhoras de si mesmas. Os conceitos explorados em Estudos de Cultura serão completados, na análise dos contextos, com estudos históricos sobre Portugal e a Irlanda e, no estudo dos contos, por meio de vários ensaios de crítica literária.

A dissertação organiza-se em duas partes e vários capítulos. Antes de nos debruçarmos sobre os textos, exploraremos os seus contextos, seguindo a metodologia apontada por Lawrence Grossberg (Grossberg, 2010). A primeira parte será dedicada aos contextos históricos de Portugal e da Irlanda da década de 40 aos anos 60, período em que foram redigidos os contos. Começarei por explicar, baseando-me em Lawrence Grossberg e Raymond Williams, o significado e a importância do contexto para as Humanidades, em geral, e para os Estudos de Cultura, mais especificamente. Depois, farei uma análise comparada de Portugal e Irlanda na época em estudo, percorrendo os seguintes tópicos: conservadorismo político e social, as mulheres no espaço público e privado, catolicismo e práticas sociais e a vida literária, dando um destaque final à presença de Lavin e de Sophia nela. O último capítulo desta parte fará uma breve revisão do pensamento de Sophia de Mello Breyner e de Mary Lavin sobre serem escritoras e sobre as suas escritas. Dentro de cada um dos capítulos, aprofundarei os respetivos temas, tendo sempre em conta o seu relevo para a subsequente análise dos contos.

Na segunda parte, estudarei, em diálogo, os seis contos atrás referidos. Começarei por, num primeiro capítulo, fazer uma breve referência à prática de literatura comparada recorrendo a George Steiner. De seguida, explorarei o conceito de dialogismo, de Bakhtin, aplicado à ideia de diálogo entre textos literários. Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss serão igualmente invocados, com o propósito de debater sobre a importância do leitor como agente ativo na análise literária. Esta noção impactará na ideia de diálogo, uma vez que o estabelecimento de um diálogo entre textos que não se influenciaram depende inteiramente da agência do leitor, que os põe em contacto. Por fim, farei uma breve revisão das funções-autor exploradas por Foucault, de modo a clarificar

aquelas que interessam para a subsequente análise. De seguida, passarei ao estudo comparado dos seis contos principais. Porei em diálogo primeiramente «Sarah» e «O Silêncio», depois «Retrato de Mónica» e «A Happy Death», concluindo com «The Will» e «História da Gata Borracheira». As problemáticas levantadas nos capítulos anteriores ecoarão no estudo dos contos. A análise das narrativas aplicará igualmente os já referidos conceitos significativos para os Estudos de Cultura. De certo modo, cobrirei determinadas passagens dos contos com a linguagem específica desta área de estudo. Seguirei, assim, a opinião defendida por Barthes em “Qu’est-ce que la critique?”:

[L]a tâche critique (...) ce n’est pas de “découvrir”, dans l’œuvre ou l’auteur observés, quelque chose de “caché” (...) mais seulement d’*ajuster* (...) le langage que lui fournit son époque (...) au langage, c’est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l’auteur selon sa propre époque. (Barthes, 1994a: 1360)

A crítica, defende o pensador, constitui uma metalinguagem, uma vez que o seu produto é um discurso sobre outro discurso (*ibid.* 1359). Por isso, «sa tâche n’est nullement de découvrir de “vérités” mais seulement de “validités”» (*ibid.*). Ajustarei, pois, certa linguagem dos Estudos de Cultura à ficção de Sophia e de Lavin e, nesse ajuste, espero fazer valer igualmente a minha opinião crítica. As propostas teóricas de Estudos de Cultura de que me servirei para explorar fundamentadamente as narrativas das autoras serão usadas como instrumentos de análise textual, e não como verdades universais. Aliás, não obstante a justeza de muitas destas propostas, que se moldam admiravelmente a vários passos das narrativas, estas últimas não se lhes vergam de modo algum. A teoria permite uma aproximação da arte, mas o inverso não deve acontecer. Assim, o uso seletivo que farei de alguns textos de teóricos dos Estudos de Cultura destina-se, sempre, a conhecer mais a fundo a literatura em estudo e não se destina, nunca, a sujeitá-la a quaisquer programas ideológicos.

A minha chegada a este tema de dissertação esteve longe de ser linear. Sabia que queria escrever sobre os contos de Sophia, cujo encanto me acompanha desde há vários anos. Conhecia também, como tantos outros portugueses, a poesia e os contos infantis. No entanto, face ao imenso protagonismo que estes ganharam, muito merecidamente, na nossa literatura, tinha a

impressão de que os restantes contos, ainda que conhecidos, ficavam mais na sombra. Ora, era justamente esta zona mais ensombreada que eu queria estudar. Graças a um conselho amigo, decidi cruzar estas narrativas, escritas num contexto histórico bem específico – o Estado Novo na década de 60 – com outras, igualmente escritas por uma mulher e providas de outra realidade político-cultural, mas semelhante à realidade portuguesa. Deste modo, poderia enriquecer o estudo ao fazer concomitantemente um exercício comparado de literaturas e de culturas. Pela localização geográfica no extremo oeste da Europa, banhada pelo Atlântico, pelo conservadorismo sociocultural, pelo catolicismo vigorante, pelo relativo isolamento do mundo restante, a Irlanda destacou-se desde logo como um caso de flagrantes semelhanças com o espaço português da época. A Irlanda entusiasmou-me e a Irlanda impôs-se. Faltava-me uma escritora, contemporânea de Sophia, cujos contos ecoassem algo das narrativas andreseanas (e vice-versa). Graças a sugestões muito generosas (e cruciais para esta dissertação), cheguei ao conhecimento de Mary Lavin, praticamente desconhecida em Portugal. Esta foi uma descoberta imensamente feliz, pois tive o prazer de descobrir os admiráveis contos de Lavin e de encontrar neles justamente o que procurava. Após extensas leituras, houve determinadas narrativas – que depois foram selecionadas para este trabalho – que se demarcaram das restantes, por nelas ter experienciado, espantosamente, uma certa atmosfera, também presente em Sophia. Assim, numa sucessão de acidentes e de coincidências, foi dado o mote para a escrita destas páginas.

I. Os contextos: Irlanda nos anos 40 e Portugal nos anos 60

Ireland and Portugal having in the main *the same philosophy of life* any solutions which one finds for social affairs ought with the necessary adaptations to be available, at least in the broad outline, for the other.

Carta de De Valera a Salazar datada de 16 de maio de 1939,
in *Arquivo Oliveira Salazar*, Torre do Tombo, AOS/CP/272
(*apud* Meneses, 2005: 25, itálicos meus)

Nesta primeira parte da dissertação, exploraremos os espaços irlandês e português durante a II Guerra Mundial e no pós-guerra, contextos nos quais os contos em estudo foram criados. “Contexto” é definido por Lawrence Grossberg, em *Cultural Studies in the Future Tense*, como «a singularity that is also a multiplicity, an active organized and organizing assemblage of relationalities» (Grossberg, 2010: 30). De acordo com o teórico de Estudos Culturais, há três tipos de contextos, cada um mais alargado que o precedente: o «milieu/location», que abrange um contexto sociomaterial; o «territory» ou «place», que se refere à experiência de vida no contexto anterior; e o «diagram», correspondente a uma época (ontologia histórica ou contextual que implica as condições transcendentais de qualquer contexto) (*ibid.* 30-35). Neste trabalho, servir-me-ei sobretudo da segunda noção de contexto (*territory*), que enfatiza aquilo a que Raymond Williams chamou «structure of feeling» – «a way of thinking and living» num contexto espaciotemporal específico (Williams, 1961: 74). Na realidade, a *estrutura de sentir* refere-se à existência historicizada de uma mentalidade prevalecente, tão imbuída na forma de vida dos indivíduos

que é inconscientemente adquirida. Procurando realçar os contextos mentais em que surgiram os contos, convém não esquecer que «context is relational» (Grossberg, 2010: 30). Isto significa não só que os três tipos de contextos existem em articulação, como também que, dentro do mesmo tipo, dois (ou mais) contextos podem ser relacionados – neste estudo, Portugal e Irlanda.

Irei analisar as complexas redes de relações que originaram os contextos dos contos selecionados e nos quais estes também tomaram uma parte ativa. Ou seja, se é certo que os contextos criam, em parte, os textos, não menos verdade é que estes últimos têm igualmente um impacto nos contextos que os criaram. Basta lembrar o conhecido caso do escândalo público desencadeado pela publicação de *Madame Bovary* para o comprovarmos. Textos e contextos são, pois, indissociáveis. A relação entre ambos não deve, por isso, ser vista como uma ligação de causa-efeito: os textos não são meras ilustrações dos seus contextos. Como defende Raymond Williams, «we cannot say that we know a particular form or period of society, and that we will see how its art and theory relate to it, for until we know these, we cannot really claim to know the society» (Williams, 1961: 35). Por outras palavras, os textos – neste caso específico, os contos em estudo – são tanto criação como criadores de contextos.

Os contextos históricos em que surgiram os contos selecionados de Sophia e de Lavin partilham profundas afinidades, o que justifica, por si só, uma análise paralela daqueles. De acordo com Foucault, «[c]haque société a son régime de vérité, sa politique générale de la vérité: c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais» (Foucault, 1977b: 158). Creio que, na época em estudo, a Irlanda e Portugal tinham *regimes de verdade* muito semelhantes, refletidos em *estruturas de sentir* com notórias parecenças. É certo que um hiato de vinte anos os distancia (os contos selecionados de Lavin foram primeiramente publicados entre 1942 e 1946 e os de Sophia foram escritos¹⁰ vinte anos depois, entre 1962 e 1966), mas, como veremos, o hiato temporal não é suficiente para criar uma distância cultural

¹⁰ Embora os contos «História da Gata Borralheira» e «O Silêncio» tenham sido publicados apenas em 1984, já num contexto geral absolutamente distinto daquele em que foram editados «O Jantar do Bispo» e «Retrato de Mónica», ambos foram escritos nos anos 60, ainda sob o domínio salazarista, como indicam as datas apresentadas no fim (1965, na «História da Gata Borralheira», e 1966, em «O Silêncio»). Assim, o contexto no qual foram escritos todos os contos remete-nos invariavelmente para o Portugal salazarista dos anos 60.

significativa entre os dois países. Com efeito, apenas no fim da década de 60 – fase posterior à época em estudo – as diferenças entre ambos se vincaram.

Darei especial enfoque às problemáticas específicas da época da escrita dos contos (anos 40 na Irlanda e anos 60 em Portugal), embora a análise de ambos os contextos abarque os espaços português e irlandês dos anos 40 aos anos 60. Assim, pretendo evitar a brusquidão de saltos temporais, privilegiando uma visão continuada da História. Por outro lado, sempre que for pertinente para a subsequente análise dos contos, explorarei períodos mais recuados da História, sobretudo da Irlanda. Isto porque as narrativas de Lavin se situam frequentemente em cenários mais longínquos do que os da sua contemporaneidade, sobretudo na Irlanda rural e interior da sua infância, ou seja, do início dos anos 20.¹¹

Apesar das semelhanças entre ambos os países na época em estudo, poucos se têm dedicado a explorá-las – com as notáveis exceções de Filipe Ribeiro de Meneses, na obra *Correspondência diplomática irlandesa sobre Portugal, o Estado Novo e Salazar 1941-1970* (Meneses, 2005), e de Jean Noël Mercereau, no artigo «‘The most Christian state in the world’: Irish nationalist newspapers and Estado Novo, 1932-1945» (Mercereau, 2013).¹² No entanto, estes dois estudos incidem fundamentalmente sobre as afinidades políticas entre os dois Estados, deixando de parte as ligações religiosas e culturais

¹¹ Em entrevista a Maurice Harmon, Lavin explica-lhe que a maioria dos seus contos se situa na Irlanda que conheceu em criança: «[t]he first eight or nine months in Athenry made a profound visual impression on me. For many years I almost always placed my characters in Athenry. (...) Many of the characters in my stories were suggested by the people I met at that time» (Harmon, 1997: 287). Também Declan Kiberd sublinha que «[h]er stories and novellas offered, nonetheless, the fullest and most sympathetic account of the lives of Irish women in the early decades of the independent state» (Kiberd, 1996: 409).

¹² Outros estudos relacionam os dois países, mas em épocas ou campos distintos daqueles que me proponho estudar, e.g. em *Lenda da fundação de Portugal, Irlanda e Escócia*, Gabriela Morais constata que Portugal e a Irlanda partilham alguns dos seus mitos fundadores e analisa-os (Morais, 2005); em *Portugal e Irlanda. Laços duma Civilização Atlântica na Bruma dos Séculos*, Alfredo Pereira da Conceição, num estilo nacionalista embebido na retórica do Estado Novo, assevera a origem celta dos povos português e irlandês e a partilha entre ambos de uma forte tradição marítima, bem como de uma mesma religião (Conceição, 1970); em *Fontes inéditas portuguesas para a História de Irlanda*, M. Gonçalves da Costa explora documentos históricos portugueses que atestam a existência de uma relação entre os dois países desde a época da Contra-Reforma (Costa, 1981); Catarina Cardoso e Tânia Salvador, em *A experiência de Portugal e Irlanda na Europa. Uma análise comparativa do crescimento e A cooperação para o desenvolvimento. Análise dos modelos português e irlandês*, respetivamente, fazem uma análise comparativa das economias portuguesa e irlandesa da segunda metade do século xx (Cardoso, 2002, e Salvador, 2005).

entre ambos – sintetizadas na expressão «the same philosophy of life», empregada por De Valera numa carta a Salazar (ver epígrafe). Mercereau admite que a escassez de estudos dedicada a este assunto se pode justificar pela diferença existente entre os regimes políticos que, na época, vigoravam nos dois Estados: um regime ditatorial em Portugal e um regime democrático na Irlanda (Mercereau, 2013: 196). Convém, contudo, lembrar que a democracia irlandesa se destacava pelo autoritarismo nela exercido pela Igreja católica. Assim, não subestimando a importância desta diferença, convém igualmente não a tomar como absoluto valor distanciador dos dois países. Porque, na realidade, as semelhanças entre ambos, na época em causa, parecem ser maiores do que as suas diferenças. Ponto por ponto, passemos a um estudo mais detalhado.

1. Conservadorismo político e social

1.1. Ideologia(s) de De Valera e Salazar

Quer pela longevidade política, quer pela visão que tinham do país ideal, sonhado, que queriam (re)construir (dotando-o para alcançar esse fim de uma constituição e das instituições que acreditavam ser necessárias), quer pelos seus nacionalismo e catolicismo exacerbados, torna-se óbvio que havia pontos em comum entre os dois homens. (Meneses, 2005: 24)

Tanto a Irlanda como Portugal tiveram, no século xx, um líder político carismático, que se manteve à frente do governo durante várias décadas: De Valera (1882-1975), no primeiro caso, e Oliveira de Salazar (1889-1970), no segundo.¹³ Ambos estavam no poder aquando da escrita ou publicação dos contos que são o nosso objeto de estudo (à exceção de «A Happy Death», publicado

¹³ De Valera foi eleito *Taoiseach* (cargo equivalente ao de primeiro-ministro na Irlanda) sete vezes, as primeiras cinco consecutivamente, tendo cumprido os seguintes mandatos: 1932-1933, 1933-1937, 1937-1938, 1938-1943, 1943-1944, 1951-1954 e 1957-1959. Foi igualmente eleito Presidente da República da Irlanda, cargo que ocupou de 1951 a 1974 (Mercereau, 2013: 197, nota 5). No total, esteve 31 anos à frente do Governo irlandês. Quanto a Salazar, foi chefe do governo português de 1932 a 1968 (Rosas, 1996: 661-876), contabilizando um total de 36 anos consecutivos.

em 1946), difundindo pelo país uma ideologia muito similar através dos seus discursos e dos textos e instituições que lhes serviam de apoio. A ideologia defendida, profundamente eivada de valores católicos e de ideais nacionalistas, fazia a apologia de um país modesto, religioso, honesto e trabalhador, onde um doce e idílico bucolismo não se deixava tingir pelas turbulências sociais que ocorriam no exterior. Um país que se valia da preservação do *statu quo*, mantendo velhas tradições vindas de tempos ancestrais, e de olhos mais facilmente postos num passado glorioso mitificado do que nos avanços incertos do futuro. Tal era, em traços largos, o *regime de verdade* vigente nos dois países. Atentemos nos seguintes excertos de discursos ou entrevistas proferidos pelos seus líderes:

The Ireland that we dreamed of would be the home of a people who valued material wealth only as a basis for right living, of a people who, satisfied with frugal comfort, devoted their leisure to the things of the spirit – a land whose countryside would be bright with cosy homesteads (...) The home, in short, of a people living the life that God desires that we should live.

Discurso de De Valera por ocasião do *St Patrick's Day*, em 1943. Disponível em <http://www.rte.ie/archives/exhibitions/eamon-de-valera/719124-address-by-mr-de-valera/>

[N]a luta incessante pelo pão de cada dia, (...) o homem não vive só de pão e (...) uma vida, esmagada pelo anseio de materialidades sem o culto dos valores morais, seria humanamente inferior e indigna de viver-se.

«Na ordem, pelo trabalho, em prol de Portugal» – Discurso de Salazar radiodifundido aos operários do Norte, em 1 de maio de 1935 (Salazar, 1935-1967, vol. 2: 44)

Por isso [ao invés da vida conturbada na cidade] fazemos sempre a apologia da vida modesta, familiar, onde não falte o indispensável, e até o que suaviza a vida, mas sem aspirações excessivas, desumanas.

Entrevista de António Ferro a Salazar em setembro de 1938 (Ferro, 1982: 283)

O apelo comum a uma *aurea mediocritas*, a uma sociedade ordeira e pacata que vive na e da mediania, tem o efeito comum de conformar e ordenar as massas. Como explica Fernando Rosas, «os discursos ideológicos valem

não tanto pelo conteúdo concreto das ideias que avançam, mas, sobretudo, pela *função disciplinadora* que veiculam» (Rosas, 1994: 292, itálicos meus).¹⁴ Ora, este comentário ecoa as ideias de Foucault sobre o exercício do poder. Para o filósofo, o poder, transversal a todas as relações humanas, organiza-se essencialmente em dois corpos: uma complexa rede de disciplinas coercivas e o discurso oficial que as legitima. Este último corpo define a lei; o primeiro tem uma função normalizadora da sociedade, que se efetua por meio de um discurso (Foucault, 1977a: 187-188). O discurso disciplinador gera «appareils de savoir» – «un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques» (Foucault, 1977f: 299) –, os quais, por sua vez, criam uma *episteme*, formadora de *discursos de verdade*. O discurso de verdade ou a formação discursiva diz respeito não a uma verdade universal mas a uma ideia de verdade inteiramente historicizada – «l'ensemble de règles selon lesquelles on démêle le vrai du faux et on attache au vrai des effets spécifiques de pouvoir» (Foucault, 1977b: 159). Ou seja, a verdade é produzida pelo poder e vice-versa (Foucault, 1977a: 176). Por isso, um discurso ideológico não conta tanto pelas ideias que transmite como pelo poder efetivo, de ordenação social, que exerce através dessas ideias.

1.2. Política(s) e sociedade da II Guerra aos anos 60

O chefe do governo caracterizava o Estado Novo, em linhas gerais, como anticomunista, antidemocrata, antiliberal, autoritário, intervencionista e dotado de uma forte vertente social (Salazar, 1935-1967, vol. 3: 236-237).¹⁵ Já o

¹⁴ O mesmo afirma Ana Nunes de Almeida na sua introdução à *História da Vida Privada em Portugal*: «[a] “vontade de saber” (descrita por um autor como M. Foucault) cultivada pelo Estado seria assim o decisivo instrumento disciplinador da vida, dos corpos e das almas, a arma mais certa do novo biopoder» (Almeida, 2011: 9).

¹⁵ A componente social verificava-se sobretudo no modelo de organização corporativista, que pretendia ordenar a sociedade através de uma rede de corporações económicas, políticas e sociais. O corporativismo português valeu fortes aplausos dos jornalistas irlandeses nos anos 40 (Mercereau, 2005), que nele viam o modelo de organização vocacional defendido nas encíclicas papais *Rerum Novarum* (1891) e *Quadragesimo Anno* (1931) (Brown, 1981: 160). Porém, cedo o encanto deu lugar à desilusão. A fórmula corporativista, na realidade de feição centralizada,

jovem Estado da Irlanda¹⁶ pode ser caracterizado como democrático, assu- midamente católico, nacionalista e conservador¹⁷. De Valera estabeleceu três prioridades fundamentais para o seu governo: a reunificação da Irlanda com a Irlanda do Norte, a restauração do gaélico como língua corrente do país e o fim da emigração (ÓhEithir, 1989: 77). Em todas haveria de falhar.

Economicamente, tanto o Estado Novo como a Irlanda visavam a autarcia, implementando uma política de protecionismo económico (Rosas, 1994: 251, e Brown, 1981: 143). Porém, a política protecionista poucos resultados obteve na Irlanda. Foi apenas nos anos 60, com um plano de fomento industrial, que se deu um incremento da sua atividade económica (ÓhEithir, 1989: 81-82). Contrariamente ao balanço positivo da política económica de Salazar, uma forte crise, que se traduzia em altas taxas de desemprego e de emigração, fazia-se sentir na Irlanda nos anos 30 e 40. Ainda assim, em Portugal a situação social estava longe de ser a ideal. Havia profundas disparidades sociais, sobretudo entre as classes urbanas educadas e os grandes lavradores e um campesinato analfabeto e miserável, o qual era louvado no discurso ideológico pela sua “genuinidade” e ao qual eram aconselhadas paciência e resignação,

apenas resultava, e fracamente, em corporações económicas (Ramos, 2009: 645). Em vez de um promissor modelo de organização social, era afinal «um dos principais factores político-institucionais de resistência à modernização económica do País» (Rosas, 1994: 281).

¹⁶ A Irlanda havia conquistado a sua independência do Reino Unido em 1921, após dois anos de guerra com a Grã-Bretanha. Porém, a liberdade custou aos irlandeses a divisão da sua ilha: a zona industrial e protestante do Norte constituiu a Irlanda do Norte, pertencente ao Reino Unido; os restantes vinte e seis condados (*counties*) formaram um todo maioritariamente agrícola e católico, o qual deu origem ao Estado da Irlanda. Esta divisão tornou-se um foco de tensão e de conflito para sucessivas gerações de irlandeses, começando, desde logo, com o espoletar da guerra civil de 1922-1923 (ver nota 19).

¹⁷ Uma explicação plausível adiantada por Terence Brown para o conservadorismo social e cultural irlandês prende-se com a homogeneidade da população do Estado da Irlanda, acentuada com a constituição da Irlanda do Norte (1921), para onde foram relegadas as minorias protestantes. Em plena década de 30, não havendo qualquer minoria cultural que fizesse de contrapeso significativo ao catolicismo e ruralismo prevaletentes, a sociedade irlandesa continuava a seguir os padrões e as atitudes que a caracterizavam na segunda metade do século XIX (Brown, 1981: 18-22). Declan Kiberd, por sua vez, defende que o conservadorismo sociocultural do povo irlandês radica na relação conflituosa entre pais e filhos durante a guerra da independência: aqueles, conformados com a presença inglesa na Irlanda, não queriam combater pela libertação do seu país; estes, de ímpeto revolucionário, desejavam lutar pela independência nunca conquistada pelos pais. Deste modo, «[r]ebels against an authority which failed to be authoritative, they turned out to be in many cases arch-conservatives» (Kiberd, 1996: 390).

como se a ordem estabelecida fosse absolutamente irrevogável.¹⁸ Sophia, em «O Jantar do Bispo», faz uma dura crítica a esta situação. No extremo oposto, os economicamente mais poderosos eram geralmente os mais próximos do poder político: «[o] poder permitia aos salazaristas distribuir empregos a protegidos, mediar negócios e aceder, entre temporadas no governo, a cargos bem remunerados em empresas públicas e privadas» (Ramos, 2009: 676).

A II Guerra Mundial e o período imediatamente posterior constituíram uma fase de viragem tanto para Portugal como para a Irlanda. A assunção de uma posição neutra na guerra foi, essencialmente, para a Irlanda, uma questão de demarcação da posição britânica.¹⁹ Neste sentido, teve um efeito de união no povo irlandês, ajudando a sarar as feridas deixadas pela guerra civil de 1922-1923²⁰. Para Portugal, a neutralidade era a solução possível para um periclitante equilíbrio de forças: por um lado, era o garante mínimo da preservação da aliança britânica; por outro, «ela representava a única política de contenção possível face à ameaça de uma agressão hispano-alemã» (Rosas, 1994: 321). Durante a guerra, os dois países passaram por racionamentos e escassez de alguns bens essenciais, mas a vida e os costumes de sempre mantiveram-se. Porém, se a Irlanda ultrapassou a guerra com um «conforto relativo» (Lee, 1989: 234), Portugal, graças à afluência de capital dos estrangeiros que nele se refugiavam, teve, nestes anos, «um momento de prosperidade global [n]a economia» (Rosas, 1996: 283).

¹⁸ «Verdadeira retaguarda rural, [a agricultura familiar] actuava não só como almofada amortecedora das crises de desemprego ou de subsistência, mas igualmente como grande pântano moderador das tensões sociais, viveiro natural do fatalismo, da resignação, do temor reverencial pelos poderes estabelecidos, da prudência, da pobreza honrada e respeitadora – dessa ideologia pequeno-camponesa de sobreviventes agradecidos, de gente e de coisas pequenas que tão persistentemente marcaria a mentalidade dominante na sociedade portuguesa» (Rosas, 1994: 41).

¹⁹ Como explica Senia Pasetta, «the crucial point [da experiência irlandesa da neutralidade] was that Ireland dictated its own policy during a critical period of international crisis – independently of Britain» (Pasetta, 2003: 95).

²⁰ Esta guerra foi provocada pelo tratado que a Inglaterra estabeleceu com a Irlanda como condição para a sua independência. Este confirmava a existência do Estado Livre da Irlanda (*Irish Free State*), mas mantinha-o como parte do Império Britânico, através da pertença à *Commonwealth*; aos seis distritos do norte da ilha irlandesa não era reconhecida a independência, pelo que estes continuaram (e continuam) a constituir o Reino Unido. As discrepâncias de opiniões geradas pelo tratado deram origem à guerra civil.

O pós-guerra traduziu-se, na Irlanda, na instabilidade política²¹, no aumento da emigração (sobretudo para a Inglaterra e os Estados Unidos) e na incerteza no campo económico (Brown, 1981: 221 e ÓhEithir, 1989: 78). Todavia, mais dramático foi o caso português. A ditadura salazarista parecia mais do que nunca deslocada num mundo em que haviam vencido as democracias e o mundo soviético. Ademais, a posse das colónias, consideradas pela *Constituição de 1933* (doravante CRP) como parte integrante do território nacional (artigo 1.º da CRP), estava profundamente ameaçada no novo contexto internacional. A Carta das Nações Unidas condenava a existência de territórios coloniais, tendo-se procedido à descolonização em massa dos impérios europeus. Não obstante, Salazar, caracterizando esta época como «excessivamente perturbada na consciência dos homens e dos povos» (Salazar, 1935-1967, vol. 6: 357), manteve obstinadamente a defesa da causa colonial. Abandonando a velha ideia da «mística imperial», tão recorrente nas décadas anteriores à II Guerra Mundial, o Estado Novo recorreu a uma outra ideologia, mais adequada à nova ordem do mundo. Neste sentido, foram postos em vigor novos conceitos jurídicos, em detrimento do *Acto Colonial de 1930*. As colónias passaram a ser denominadas de “Províncias Ultramarinas”, com equivalência jurídica a qualquer província continental, e a designação “Império Português” foi substituída por “Ultramar Português”. Para além destas mudanças formais, foi adotada uma teoria inovadora. Trata-se do luso-tropicalismo, defendido por Gilberto Freyre, o qual sustentava o particularismo da colonização portuguesa, que teria sido plurirracial e pacífica, fazendo-se valer da «fraternidade humana» e não da «superioridade racial» (Salazar, 1935-1967, vol. 6: 95). Porém, era chegado o momento de Salazar perder a sua causa.

De 1958 a 1968, deu-se, segundo Fernando Rosas, «a segunda e decisiva crise da história do regime» (Rosas, 1996: 318). Esta fora desencadeada no seguimento das eleições presidenciais de 1958, em cuja campanha o candidato da oposição, o general Humberto Delgado, havia ganhado um enorme apoio popular. Sophia de Mello Breyner estava entre os apoiantes. Delgado, devido a uma farsa eleitoral, perdeu as eleições para Américo Thomaz. Seguiu-se uma vaga de acontecimentos desestabilizadores da paz social das décadas precedentes. Fernando Rosas enumera-os (Rosas, 1996: 318). Em março

²¹ Após um extenso período de estabilidade política, houve, entre 1948 e 1957, quatro mudanças de governo (Brown, 1989: 221).

de 1959 e em abril de 1961 houve duas tentativas de golpes militares. Em janeiro de 1961, o Estado português foi humilhado pela tomada do paquete *Santa Maria*, no Brasil, pela oposição. Houve, de 1960 a 1961, uma fuga dos cabecilhas do PCP das prisões políticas. Em dezembro de 1961, os domínios portugueses na Índia foram ocupados pela União Indiana. Finalmente, também em 1961 começou, em Angola, a guerra colonial, que iria estender-se à Guiné em 1963 e a Moçambique em 1964. Uma onda de agitação social e política sem precedentes propagou-se por todo o país. Entre abril e junho de 1962, deu-se uma vaga de protestos estudantis, que «incluiu greves, manifestações, protestos e prisões em massa» (Marques, 1998: 412-413).

O conturbado ambiente político e social em Portugal encontrava correspondência, no exterior, com um clima de crispação internacional, que se instalou com o advento da Guerra Fria. Uma «cortina de ferro», como lhe chamou Churchill em 1946²², dividia o mundo entre o Ocidente democrático e o Leste comunista, liderado pela União Soviética. Dentro das fronteiras portuguesas, sobretudo devido à questão colonial, a oposição ao governo foi ganhando uma força inaudita, sendo controlada pela censura e pela PIDE. Nas palavras de Oliveira Marques, «[a] repressão caracterizou o final do Salazarismo como nos tempos áureos do seu estabelecimento e radicação» (Marques, 1998: 417). A primavera marcelista, na qual se deu uma ligeira liberalização do regime, só viria em 1968, com o definitivo afastamento de Salazar.

Tanto a Irlanda como Portugal eram países ainda extremamente rurais e economicamente fechados no início dos anos 60. Na época, «havia bastantes semelhanças entre os dois países: elevado peso da agricultura no PIB e no emprego, elevada emigração, baixo grau de abertura das economias, défice da balança de bens e serviços» (Cardoso, 2002: 134). Seguiram-se, porém, anos de mudança. Os dois Estados procederam a uma progressiva abertura das economias, que lhes trouxe uma vaga de mudanças socioculturais. A política de protecionismo económico dos decénios precedentes foi substituída

²² «From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, *an iron curtain* has descended across the Continent. Behind that line lie all the capitals of the ancient states of Central and Eastern Europe. Warsaw, Berlin, Prague, Vienna, Budapest, Belgrade, Bucharest and Sofia, all these famous cities and the populations around them lie in what I must call the Soviet sphere, and all are subject in one form or another, not only to Soviet influence but to a very high and, in many cases, increasing measure of control from Moscow». Discurso de Winston Churchill no Westminster College, a 5 de março de 1946 (itálicos meus). Disponível em <https://www.winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace>

pelo convite ao investimento estrangeiro e pela expansão do comércio no exterior (Rosas, 1994: 473 e Brown, 1981: 314). Fomentou-se a indústria, dando azo a uma progressiva modernização económica e urbanização nos dois países. Como resultado, em Portugal, aumentou o êxodo rural²³. A emigração para o estrangeiro, interrompida durante a guerra, voltou em massa, tendo como destinos privilegiados França e a Alemanha (Rosas, 1994: 495). No caso irlandês, a emigração para o estrangeiro teve, por fim, nos anos 60, um abrandamento considerável (ÓhEithir, 1989: 83). Quanto ao êxodo rural, aumentou a partir da década de 40 (Brown, 1981: 186). A atração pela vida na cidade dava, sobretudo a jovens mulheres, «a sense of possibility to what in the past would have been experienced only as the workings of an implacable fate» (*ibid.*). Lally e Ella, protagonistas de «The Will» e de «A Happy Death», são um exemplo desta esperança numa vida melhor no contexto urbano (embora a realidade da vida na cidade lhes gora a esperança). Curiosamente, a mudança do campo para a cidade pouco alterava a *estrutura de sentir* do povo irlandês. Havia, no lugar da mudança, uma transferência dos valores e modos de vida do campo para a cidade. Como nota Terence Brown,

The values and familist social structures of the farm world were transferred to the shop and town, thereby ensuring that the cultural and political influence of the small and strong farmers in the country was augmented by that of the grocers and small-traders of the town. (*ibid.* 25-26)

Iremos constatar este fenómeno de imutabilidade da «way of thinking and living» (Williams, 1961: 74) na passagem do mundo rural para o espaço urbano no discernimento de Lally, em «The Will».

1.3. Censura

Um dos factos curiosos acerca das obras de Mary Lavin e de Sophia de Mello Breyner Andresen é que, sendo ambas críticas de determinados aspetos sociorreligiosos (no primeiro caso) e político-sociais (no segundo) dos

²³ «A população activa agrícola, que, em 1950, concentrava quase metade dos activos (48%), passa a 42% em 1960 e a 32% em 1970» (Rosas, 1994: 426).

seus países, nunca foram objeto de censura.²⁴ E, no entanto, a censura existia em ambos os países e baniu obras de outros escritores.²⁵ Como se explica esta aparente contradição? No caso de Sophia, os escritos mais subversivos encontravam-se nos livros de poesia (veja-se, por exemplo, o *Livro Sexto*). E, como nota Fernando Martinho, a poesia era tida pelos censuradores como «lida por um público menor» sendo, portanto, pouco impactante.²⁶ Quanto a Lavin, Angeline Kelly argumenta que, graças a um sábio uso da ironia, a escritora conseguia fintar os membros do Censorship Board (Kelly, 1980: 181). Contudo, como repara Theresa Wray, o recurso à ironia não é uma estratégia suficiente para disfarçar a voz crítica de uma obra. Concorda, ainda assim, que a moderação de Lavin ao escrever sobre situações que lhe desagradam constituía uma forma de defesa (Wray, 2013a: 78)²⁷.

Na Irlanda, a censura foi estabelecida em 1929, com a criação do Irish Censorship Board, que se destinava a banir tudo o que fosse considerado «indecente ou obsceno»²⁸ (ÓhEithir, 1989: 78), estendendo-se dos filmes à imprensa, passando pela rádio e pelos livros. Era seu objetivo, segundo Brown, preservar a exclusividade da cultura gaélica, impermeável à influência de outras culturas, tais como a inglesa e a de Roma, central para o Catolicismo (Brown, 1981: 68). Na realidade, continua o autor, a censura fomentava a pobreza intelectual, impedindo a população de conhecer as mais recentes correntes filosóficas e artísticas, em nome de um conservadorismo exacerbado

²⁴ Importa frisar que, muito embora os livros de Sophia não tenham sido censurados, o mesmo não aconteceu com outras publicações da sua autoria. Diz a poeta, em entrevista: «[n]ão me censuraram os livros, mas censuraram as entrevistas, por exemplo. E censuraram-me poemas nos jornais... Sim, cortaram-me poemas inteiros. (...) Revistaram a minha casa... Censuravam-me as cartas dos amigos» (Sigalho, 1989).

²⁵ Na Irlanda foram banidas obras de James Joyce, Séan O'Casey, Séan O'Faoláin, Frank O'Connor, Liam O'Flaherty, Edna O'Brien e Kate O'Brien (ÓhEithir, 1989: 69). Em Portugal, escritores como Urbano Tavares Rodrigues, Miguel Torga, Alves Redol, Natália Correia, Herberto Helder, Aquilino Ribeiro e Vergílio Ferreira foram também censurados (Nicolau, 2014).

²⁶ Documentário *O Nome das Coisas*, 2007.

²⁷ A preocupação de Lavin com a consideração tida pela família e com a sua reputação enquanto escritora levava-a a olhar a censura com seriedade (Wray, 2013a: 62-63). Por isso, a crítica sociorreligiosa existente no *corpus* da escritora é implícita e não aberta. Ainda assim, como sublinha Wray, «[i]f Lavin does fall short of “bitter realism”, subsequently avoiding censure, it is cleverly managed, for narratives as explicitly revealing as “Sarah” would have disrupted the censorship board’s sense of security» (Wray, 2013a: 92).

²⁸ O significado de “indecente” seria, entre outros, o de «calculated to excite sexual passion» (Kiberd, 1996: 361).

(*ibid.* 148-149). Uma censura apertada das publicações persistiu na Irlanda até meados dos anos 60, altura em que foram descomprimidas as leis relativas a publicações (ÓhEithir, 1989: 69).²⁹ No entanto, de certo modo, o regime censório era uma realidade que se coadunava com a própria sociedade censurada, uma vez que, para esta, «the written word was taken very seriously» (Brown, 1981: 150). O conto «Sarah», como veremos, demonstra claramente a seriedade da palavra escrita na sociedade irlandesa de meados do século xx.

Durante a II Guerra, na Irlanda, a censura constituiu uma «weapon in internal security» (Lee, 1989: 266). Isto é, era uma forma de prevenir a divisão interna do país num período especialmente conflituoso, ao não permitir que se passasse à população informações sobre o apoio dado pelo Estado irlandês ao Reino Unido, mantendo assim inabalável a imagem de país neutro. Por outro lado, era uma forma de impedir a entrada de informações chocantes sobre a guerra na calmaria da ilha atlântica (*ibid.*), o que resultava num crescente isolamento do mundo circundante.³⁰ Resultava igualmente na formação coletiva de uma falsa moralidade: «[t]he return on the investment in “self-respect” would be safer if one did not know what one did not wish to know» (*ibid.* 267).

Em Portugal, a censura prévia à imprensa foi implantada na sequência do Golpe Militar de 28 de maio de 1926 e mantida até ao fim do Estado Novo (Rosas, 1996: 139). De acordo com Oliveira Marques, «[v]isou assuntos, não apenas políticos e militares, mas também morais e religiosos, normas de conduta e toda e qualquer notícia suscetível de influenciar a população num sentido considerado perigoso» (Marques, 1998: 440). Ou seja, a mesma ideia de ameaça para a normalidade dos costumes que vimos no caso irlandês parece estar igualmente na origem da censura portuguesa. Há que sublinhar o facto de, no caso português, a censura funcionar *a priori*, garantindo um eficaz autocontrolo da parte dos publicadores e obrigando os escritores a arranjar formas mais subtis de transmitir opiniões subversivas. Na *Constituição de 1933*, a liberdade de expressão do indivíduo está garantida na 4.ª alínea do artigo 8.º,

²⁹ A censura ainda existe na Irlanda atual, embora tenha um peso muito pouco significativo comparado com o que teve no passado. Para mais informação, ver https://web.archive.org/web/20060720235148/http://www.oasis.gov.ie/culture_and_recreation/arts_and_culture/censorship_in_ireland/censorship_of_publications_in_ireland.html

³⁰ «British visitors to Dublin in the years of war (...) discovered a city that seemed an island of pre-war life in the midst of a sea of international change» (Brown, 1981: 176).

mas logo de seguida dá-se conta de que «[l]eis especiais regularão o exercício da liberdade da expressão do pensamento» (artigo 8.º, 20.ª alínea, § 2.º da CRP).³¹ Em maio de 1936, de acordo com Fernando Rosas, «uma postura estendeu a censura prévia de documentos da imprensa à publicação de livros» (Rosas, 1996: 140).³²

2. As mulheres nos espaços público e privado

Sendo que todas as protagonistas dos contos selecionados são mulheres e que as próprias autoras também o são, torna-se imprescindível traçar, nas próximas páginas, o retrato da mulher portuguesa e irlandesa na época em estudo.

2.1. A casa e a família

A família tem uma importância fulcral tanto na *Constituição Portuguesa de 1933* quanto na *Constituição Irlandesa de 1937*.³³ De um modo semelhante, ambas as Constituições restringem o lugar da mulher à esfera doméstica, cuidando da casa e da família. Enquanto em Portugal a mulher é vista como necessariamente inferior ao homem, devido às «diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família» (artigo 5.º da CRP), para o Estado irlandês

³¹ De um modo muito semelhante, na *Constituição Irlandesa de 1937*, na sua versão original (doravante CRI), advoga-se «[t]he right of the citizens to express freely their convictions and opinions», direito adiante restringido: «[t]he publication or utterance of blasphemous, seditious, or indecent matter is an offence which shall be punishable in accordance with law». Porém, uma diferença crucial entre esta lei e a lei portuguesa é que na primeira se admite «criticism of Government policy» (artigo 40.º, n.º 6, alínea 1, i) da CRI).

³² Rosas está em contradição com Oliveira Marques, que sustém que «[e]mbora a censura não se aplicasse aos livros, estes podiam ser frequentemente retirados do mercado por ordem das autoridades» (Marques, 1998: 444).

³³ Na *Constituição de 1933*, a família é defendida pelo Estado, que a considera «fonte de conservação e desenvolvimento da raça», «base primária da educação, da disciplina e harmonia social» e «fundamento de toda a ordem política» (artigo 11.º). Na *Constituição Irlandesa*, o Estado reconhece a família como «the natural and fundamental unit group of Society, and as a moral institution» e protege-a enquanto «the necessary basis of social order and as indispensable to the welfare of the Nation and the State» (artigo 41.º, n.º 1).

ela é valorizada «by her life within the home» (artigo 41.º, n.º 2, 1.ª alínea da CRI).³⁴ Tomemos estes textos como pontos de partida – eles constituem a lei soberana, que será completada pelo real exercício do poder, de indivíduo para indivíduo e de casa em casa, numa relativa independência do discurso oficial.³⁵

Apesar do estabelecido nas Constituições, nos dois países «[a] esposa doméstica representava um modo de vida ideal, apenas real entre as classes médias urbanas e os grupos abastados do meio rural» (Policarpo, 2011: 93). Nos contos de Sophia, as criadas não partilham evidentemente esse modo de vida. Na obra de Lavin, Ella e Lally têm de trabalhar para viver e alimentar as famílias, pois, como explica J. J. Lee, «male wages were not raised to relieve mothers of poor families from the necessity of eking out their husbands' miserable pittances» (Lee, 1989: 207). Por outro lado, em Sophia, Mónica e Lúcia, mulheres de classes urbanas abastadas, atingem aquele estatuto ideal, descrito pejorativamente pelo narrador. Curiosamente, a própria Sophia, de ascendência aristocrática, poderia ter escolhido essa vida, mas preferiu olhá-la criticamente. Quanto a Lavin, as famílias mais burguesas dos seus contos, em que as mulheres ficam em casa, tentando assumir o tradicional posicionamento subalterno em relação ao homem da família, são igualmente objeto de crítica e mesmo de escárnio. Kate, por exemplo, em «The Will», sabe que cabe ao irmão decidir sobre os assuntos da família e tomar, em primeiro lugar, a palavra. Todavia, através das descrições de um narrador atento à interação entre os irmãos, percebemos como, na realidade, quem exerce a autoridade é Kate, embora tente disfarçá-lo, mantendo a prezada imagem de respeitabilidade.

Num interessante artigo publicado n' *O Tempo e o Modo*, José Cardoso Pires acusa o ideal europeu de esposa doméstica de ser uma importação do mito norte-americano do *home*. Este implicaria uma «ideia de mulher, traduz

³⁴ Leia-se o testemunho de Mary Robinson (n. 1944), primeira mulher presidente na Irlanda, e cuja infância se passou nos anos 50: «[t]he thing that I found remarkable in my parents, they were both doctors, was that they imbued in me that I had the same potential, the same opportunities, the same right to be whatever I wanted to be as my brothers. And that was not the environment that I grew up in in the West of Ireland, because the place of the women was in the home, girls were instinctively second-class. I remember my father expressing irritation at the question, when he would go to a delivery of a baby in the home of a poor farm and he would come back and he'd say to my mother: "I heard that question again to me: Is it a boy, doctor, or a child?"» (Robinson, 2013).

³⁵ «Pour que l'État fonctionne comme il fonctionne, il faut qu'il y ait de l'homme à la femme ou de l'adulte à l'enfant des rapports de domination bien spécifiques, qui ont leur configuration propre et leur relative autonomie» (Foucault, 1977e: 232).

a conquista da *housewife* americana que, aos olhos da ocidental, goza dos prestígios de uma igualdade de direitos cívicos, dispõe de inegável abundância de bens de consumo» (Cardoso, 1965: 313). A questão que se põe é se este mito dourado de uma mulher moderna, livre, gerindo habilmente a vida entre as compras e o uso dos eletrodomésticos, não seria antes uma prisão que impedia a mulher de usufruir até da própria família. Pergunta o escritor: «[o] seu isolamento, sempre crescente em relação ao exterior, não a impedirá de uma compreensão integral do marido e dos filhos?» (*ibid.* 318). Parece ser o que ocorre com Ella, em «A Happy Death», sempre ocupada na lida da casa e ganhando um rancor crescente ao frágil marido, ao qual se substituiu como cabeça da família e como ganha-pão da casa. Já Mónica, de uma classe bem mais elevada, encarnando na perfeição o mito do *home* e todas as deficiências que lhe estão subjacentes, ingere-se nos negócios do marido de forma a garantir o sucesso profissional de que também ela usufruirá. Em ambos os casos, o controlo do marido e do seu trabalho é uma consequência da impossibilidade de poderem elas mesmas trabalhar.

Na Irlanda dos anos 20, socialmente conturbada devido à guerra com a Grã-Bretanha e à subsequente guerra civil, deu-se uma curiosa inversão da tradicional distribuição dos papéis feminino e masculino no lar. Nos casais de meia-idade com homens passivos, que não tinham a energia nem a motivação suficientes para lutarem pela causa independentista, estes eram substituídos pelas mulheres: «[t]he space vacated by the ineffectual father was occupied by the all-powerful woman, who became not just “wife and mother in one” but surrogate father as well» (Kiberd, 1996: 381). Nesta situação verdadeiramente excecional, «[w]omen assert their independence of fathers and husbands, often appearing more manly than their partners» (*ibid.* 384). A masculinização da mulher pela usurpação do lugar do marido ineficiente está bem ilustrada em «A Happy Death».

A ideologia difundida pelo Estado Novo e pela jovem Irlanda, ensinada desde tenra idade às crianças na escola, estabelecia uma clara diferenciação entre o homem, ser protetor da família e seu sustento económico, e a mulher, figura recatada e sacrificial, que se dedicava exclusivamente à lida da casa e à educação dos filhos. O ideal de maternidade encontrava-se na conceção virginal de Maria, figura de grande adoração nos dois países (Kelly, 2004-2006: 570 e Policarpo, 2011: 94). As mulheres, como explica Thomas Kelly, eram tidas como castas e sexualmente passivas e os homens, como

seres de incontroláveis instintos. Assim, «[b]ecause females are seen as more in control, they are held responsible for both their own and the male's sexual behavior» (*ibid.*). Zeladoras da paz familiar e da ordem da casa, elas eram encaradas como o principal instigador de moralidade nas famílias. Tais imagens encobriam uma realidade bem menos feliz. Em Portugal, «a violência em geral estava (...) inscrita no âmago das relações sociais e transbordava as fronteiras do espaço público» (Casimiro, 2011: 114). Os gritos de «O Silêncio» abalam desde os mais fundos alicerces o «país de brandos costumes» divulgado pelos aparelhos ideológicos do Estado Novo.

2.2. O estigma das mães solteiras na Irlanda

Também na Irlanda, a ideologia de esposas e mães devotas e virtuosas se defrontava com uma realidade bem mais obscura. Sendo a atividade sexual reservada exclusivamente para a esfera do matrimónio, todas as mulheres que fora dela engravidassem estavam sujeitas à mais dura reprovação social.³⁶ Já os homens eram inimputáveis nesta matéria, uma vez que, sendo as mulheres sexualmente mais passivas, teriam elas o dever de zelar pela castidade (Kelly, 2004-2006: 571). Assim, a responsabilidade – e a culpabilidade – de uma gravidez fora do casamento recaía invariavelmente sobre a futura mãe.

Um destino possível para as mães solteiras desamparadas era as *Magdalene Laundries*, refúgios para *fallen women* geridos por ordens religiosas femininas e apoiados pelo Estado (*ibid.* 577). O nome advém da Santa Maria Madalena, meretriz que, pelo arrependimento, alcançou a santidade. Eram, na realidade, casas de trabalho autossustentáveis, nas quais as (futuras) mães trabalhavam sob duríssimas condições, sem direito a um salário e nem sequer ao contacto umas com as outras. À entrada, eram despojadas da sua identidade, sendo-lhes atribuído um número que a partir daí era usado para as designar.³⁷ Os bebés das mães solteiras eram dados para adoção. Estima-se

³⁶ Veja-se, sobre este assunto, o elucidativo documentário *Treatment of unmarried mothers in Ireland* (1968), disponibilizado em <http://www.rte.ie/archives/exhibitions/1666-women-and-society/370222-all-our-children/>

³⁷ Leia-se o testemunho de uma antiga residente destas casas: «When I went in there,' recalls Mary, "my dignity, who I was, my name, everything was taken. I was a nonentity, nothing, nobody» (Raftery, 2011). Contraponha-se esta inexistência de identidade, provocada pelo apagamento do

que, até ao seu encerramento, em 1996, 30 000 jovens mães tenham tido e involuntariamente dado os filhos para adoção nas *Magdalene Laundries* (*ibid.*).

3. Catolicismo e práticas sociais

3.1. A Igreja católica e o Estado

O Estado irlandês era indissociável da autoridade da Igreja católica. Apesar de a *Constituição de 1937* garantir que o Estado não adota qualquer religião (artigo 44.º, n.º 2, 2.ª alínea da CRI), o texto sublinha «the special position of the Holy Catholic Apostolic and Roman Church» (artigo 44.º, n.º 1, 2.ª alínea da CRI). Com a Igreja, o Estado irlandês partilhava valores morais conservadores, os quais eram estendidos à sociedade, que mais não fazia do que acolher os valores que já defendia e praticava. Com efeito, a extrema adesão à Igreja por parte dos irlandeses até meados dos anos 60 prende-se com o facto de que «Irish Catholicism was precisely adapted to Irish social reality in the period» (Brown, 1981: 28). Tomar parte na Igreja estava em plena concordância com os costumes rurais de moral rígida – trazidos, como vimos, para as cidades – e, por isso, conferia respeitabilidade às famílias, atestando a sua integridade moral. Por outro lado, e não menos importante, pertencer à Igreja unia espiritualmente todos os irlandeses dispersos pelo mundo, dos que tinham permanecido aos muitos emigrantes, estabelecendo entre eles um forte sentido de identidade nacional (*ibid.* 35). Como sustenta H. A. Walsh, «Catholicism and nationalism were synonymous (...). To be Irish was to be Catholic» (Kelly, 2004-2006: 571). Saliente-se que a assunção do Catolicismo como parte integrante da nacionalidade irlandesa era, indubitavelmente, a afirmação da diferença perante o Protestantismo inglês: «[s]o, to go to church was a patriotic act, a defiance of English Protestantism» (*ibid.*). Por isso, o Catolicismo e o nacionalismo, bem como a Igreja e o Estado, eram entidades dificilmente separáveis.

Em Portugal, a separação entre a Igreja e o Estado estava juridicamente estabelecida na *Concordata de 1940*. Ainda assim, nas décadas iniciais do

nome, à forte presença do nome de Sarah no conto homónimo, cujo tema é justamente a gravidez fora do casamento.

Salazarismo, havia uma profunda concordância entre ambos, que se traduzia numa «colaboração moral e compreensão recíproca, na autonomia de cada esfera» (Rosas, 1996: 434).³⁸ Porém, a tendência, dos anos 40 à década de 60, foi para uma crescente crispação entre estas duas entidades. Leia-se, a este propósito, Fernando Rosas:

[As relações entre a Igreja e o Estado] evoluíram de um inequívoco e generalizado apoio a Salazar, nos primórdios do regime, para uma progressiva desidentificação de muitos católicos com o regime, no pós-guerra, e para uma aberta divisão entre católicos perante o regime nos seus anos finais. (*ibid.* 434)

Ficaram célebres as contestações de D. António Ferreira Gomes, bispo do Porto, e do padre Abel Varzim³⁹ à política salazarista, acusada de se afastar da doutrina social católica. No ano de 1958, dois acontecimentos contribuíram para uma mudança irreversível do *statu quo*: a campanha de Humberto Delgado e a célebre carta do bispo do Porto a Salazar.⁴⁰ A partir deste ano, um grupo de católicos críticos do regime, até aqui disperso e sem grande relevo, assumiu claramente a fratura entre a Igreja e o regime de Salazar. Serviam-se da doutrina da primeira para apontar ao segundo as suas falhas, através de abaixo-assinados, organização de vigílias⁴¹ e da criação do periódico *O Tempo e o Modo*, que veio a tornar-se uma referência cultural da época. Sophia, juntamente com muitos outros intelectuais seus contemporâneos, juntou-se a

³⁸ João Bérnard da Costa, recordando a sua juventude (anos 50), elucida a relação de afinidade existente entre o Estado e a Igreja: «[v]erificava que todos os que eram católicos salazaristas eram também e que todos os que eram da oposição não andavam em missas» (Costa, 2003: 15). Repare-se como ecoa o já citado «[t]o be Irish was to be Catholic».

³⁹ O padre Abel Varzim, pela defesa inesgotável do operariado, baseada num Catolicismo social, tornou-se «um elemento incómodo para o regime, senão mesmo para a própria Igreja» (Rosas, 1996: 904). Muito provavelmente, Sophia terá baseado a personagem do pároco de Varzim de «O Jantar do Bispo», contestatário de um modo comodista de viver a religião, neste padre. Com efeito, a fama de contestatário do padre Abel Varzim era bem conhecida dos portugueses: ele e o padre Alves Correia «[e]ram os dois padres (...) de que sempre se falava quando se queriam citar padres do “contra”» (Costa, 2003: 48).

⁴⁰ A carta, longa e incisiva, contestava abertamente a política de Salazar, apontando-lhe injustiças sociais e denunciando a sua discrepância em relação à doutrina da Igreja, abrindo com o caso recente da burla eleitoral de Humberto Delgado (ver Lopes, 2007).

⁴¹ Destaque-se a vigília pela paz do dia 1 de Janeiro de 1969, após oito anos de guerra colonial. Desta, ficou célebre a cantata «Vemos, ouvimos e lemos: não podemos ignorar», escrita por Sophia.

este grupo, o qual foi pejorativamente apelidado de “católicos progressistas”.⁴² O II Concílio do Vaticano (1962-1965), que se organizava com o objetivo de modernizar a Igreja católica, adaptando-a aos novos tempos, constituiu um marco importante para este grupo. Olhado inicialmente com «a esperança de rejuvenescimento» da Igreja, a sua receção foi, todavia, «marcada por uma certa desilusão» (Revez, 2008: 26), devido à ausência de resultados, levando muitos católicos a um afastamento da Igreja. De acordo com Jorge Revez, «[a] desilusão face aos resultados do Concílio parece assim confundir-se com a amargura face à situação nacional» (*ibid.* 32).

3.2. A Igreja católica e as sociedades irlandesa e portuguesa

Apesar de a Irlanda ter sido, na época, um país mais religiosamente repressivo, em Portugal a religião também fazia parte do quotidiano da população, atravessando os diversos discursos que orientavam a vida do indivíduo:

Quem cresceu na sociedade portuguesa desse tempo [décadas de 50 e 60] ainda recorda as semelhanças entre as mensagens transmitidas em casa dos pais, nas aulas de religião e moral (tenha frequentado o ensino público ou privado) e pelo padre da sua paróquia (Monteiro, 2011: 279).

Na Irlanda, a educação estava quase exclusivamente entregue a escolas católicas (Casal, 1994: 22), ir à missa «was the cultural thing to do» (Kelly, 2004-2006: 571) e, em casa, o discurso católico conformava-se com a defesa de uma moralidade puritana e severa (Brown, 1981: 39). O divórcio era constitucionalmente interdito (artigo 41.º, n.º 3, 2.ª alínea da CRI) e os métodos contraceptivos, bem como a bibliografia sobre estes métodos, estavam estritamente proibidos de ser vendidos ou importados (ÓhEithir, 1989: 69)⁴³. Em

⁴² «O tom pejorativo da adjetivação “progressista”», explica Jorge Revez, «advém directamente da condenação do comunismo (*Decretum contra Communismum*) decretada pelo Santo Ofício no pontificado de Pio XII, em junho de 1949 (...). Ora o diálogo encetado mais tarde por diversos setores católicos com não crentes, socialistas e marxistas, entre outros, (...) mereceu o epíteto de “progressista” (...), exatamente pelo retorno à imagética da resistência francesa a Hitler, de colaboração entre comunistas e católicos» (Revez, 2008: 38).

⁴³ De acordo com o estabelecido na Secção 17 do *Criminal Law Amendment Act* de 1935 (Lee, 1989: 203).

Portugal, o divórcio religioso era proibido pela *Concordata de 1940*, mas o civil não.⁴⁴ A *Concordata* autorizava o ensino da doutrina cristã nas escolas, mas sem obrigatoriedade (Ramos, 2009: 656). Quanto aos meios contraceptivos, apesar das críticas de alguns setores católicos, a pílula era permitida em Portugal (Castro, 2010).

A influência do clero era especialmente sentida na província, onde este era tratado com tal reverência que, de acordo com Marcelo Caetano, «dava ao povo a impressão de que quem mandava eram os padres» (*apud* Ramos, 2009: 657). Tal reverência está bem representada nas relações de respeito e cortesia que o abastado Dono da Casa mantém com o Bispo, no «Jantar do Bispo». Na Irlanda, o impacto dos padres nas vilas rurais é visível, por exemplo, em «Sarah».

Apenas na década de 60 houve uma maior abertura ao livre pensamento sobre a doutrina católica e a sua aplicação social. Em Portugal, os “católicos progressistas”, assumidamente de esquerda⁴⁵, adotaram uma posição contra as políticas do Estado Novo e, muito especialmente, contra a guerra colonial. Na Irlanda, num contexto internacional de movimentos de libertação (a descolonização, os movimentos pelos direitos das mulheres, os movimentos contra o *apartheid*, o surgimento das comunidades *hippie*) e de maior abertura do país ao estrangeiro, houve, pela primeira vez, sinais de uma fratura entre os fiéis e a prática da Igreja no final do decénio (Brown, 1981: 28).

3.2.1. Hipocrisia e superstição

A hipocrisia era uma estratégia social aceitável nas camadas mais favorecidas da sociedade, pois permitia a conciliação aparente (e necessária para a integração social) de um modo de vida confortável com a sustentação de rígidos preceitos morais e ideológicos, baseados na doutrina cristã. A profunda contradição entre a teoria e a prática era habilmente disfarçada por meio de *performances* sociais, que transmitiam aos outros a desejada imagem de

⁴⁴ Ainda assim, como nota Karin Wall, aqueles que poderiam recorrer ao divórcio constituíam uma ínfima minoria, uma vez que, na época, quase todos os casamentos eram feitos religiosamente (Wall, 2011: 347).

⁴⁵ «[S]e rejeitávamos o chavão “católicos progressistas”, assumíamos publicamente o de “católicos de esquerda”» (Costa, 2011: 57).

respeitabilidade. Estes desempenhos exigiam, naturalmente, um conhecimento aprofundado das regras de conduta social, as quais são seguidas com perfeccionismo pelos *performers*. Em «Retrato de Mónica» e «The Will», tais *performances* são executadas pela protagonista andreseana, mulher leviana e calculista que socialmente passa a imagem contrária, e pela família burguesa de Lally, que advoga uma ideia de respeitabilidade e de união familiar enquanto aponta cruelmente o dedo à irmã, que fez um casamento indesejável.

A superstição, pelo contrário, existe tendencialmente nas camadas sociais menos educadas, que buscam no saber popular explicações e práticas protetoras de fenómenos que, de outra forma, por falta de instrução, não conseguem compreender. Assim, em «O Jantar do Bispo», durante uma noite de trovoadas, a cozinheira Gertrudes decide queimar alecrim, pois «[d]izem que é bom» (JB: 84). Curiosamente, nos contos seletados de Lavin, as personagens que se deixam levar pela superstição são de classes mais educadas: Lally (TW) e Ella (AHD). Como veremos na análise dos dois contos, as protagonistas tornam-se supersticiosas em momentos de maior tensão – Lally, quando tem um avassalador momento epifânico, e Ella, aquando da grave doença do marido –, nos quais se agarram a vários preceitos populares irracionais como forma de consolo. Nestas tiradas, pode ler-se uma crítica à hegemonia da Igreja católica, que obnubilava, com ensinamentos baseados no medo, a capacidade crítica dos seus fiéis. Como explica Teresa Casal, «o clero irlandês era recrutado maioritariamente entre a população rural e, como ela, carecia de emancipação intelectual. Tendia então a cultivar uma relação autoritária com os crentes, preferindo a intimação ao diálogo» (Casal, 1994: 22). O tolhimento do espírito crítico individual como consequência desta inculcação da fé pelo medo ecoa criticamente em muitos dos contos de Lavin⁴⁶.

⁴⁶ Em entrevista, a escritora conta como a sua família, uma pequena burguesia educada, estava presa à superstição devido à ideia inibidora de pecado: «[w]hen I came to Ireland the religious thing bowled me over. Catholicism was much different from what I had known. I saw a whole new concept of sin in my aunts who were scrupulous and harrowed. My mother's family were at the mercy of what we now call superstition. They did not think for themselves; they accepted everything they were told, and I am sure often misinterpreted it» (Harmon, 1997: 290).

4. A vida literária

Durante o Salazarismo, o projeto político nacionalista e conservador difundido pelo Secretariado da Propaganda Nacional e a censura foram fatores determinantes para um atrofamento cultural em Portugal. «Como resultado, a elite cultural tendeu a contrair-se gradualmente, e a tornar-se uma espécie de aristocracia fechada» da restante população (Marques, 1998: 519). Esta situação de atrofia intelectual é amargamente sentida por Sophia, a qual, numa carta a Jorge de Sena, desabafa: «[o] saloismo da maioria dos intelectuais portugueses é quase inacreditável e as fortes desilusões que tenho tido fazem-me perder o ânimo» (Andresen, 2006: 66). Ainda assim, é notável a qualidade da literatura que se desenvolveu nesta época.

O registo ficcional português das décadas de 50 e 60, período no qual os contos selecionados de Sophia se incluem, caracteriza-se por «uma nova crítica às relações sociais burguesas» (Saraiva, 1975: 1158). Autores filiados na escola neorrealista e, mais tarde, no existencialismo⁴⁷, espelhavam na sua prosa as condições de vida degradantes das classes menos abastadas. O surrealismo, revigorado em Portugal após a guerra de 1939-1945, inverte o enfoque do exterior para a interioridade psíquica, marcando «quase toda a poesia portuguesa posterior a 1950» (*ibid.* 1138). Sophia, porém, de todas estas correntes se demarca: «[t]ive sempre horror às modas literárias», declara a escritora, «[n]unca fui neo-realista, nem surrealista, nem concretista, nenhuma dessas coisas» (Vasconcelos, 1991).⁴⁸ Não obstante, a sua poesia, embora primeiramente publicada nos anos 40, nos *Cadernos de Poesia*,

aparece associad[a] às mudanças poéticas verificadas em Portugal nos anos 50: soberania da palavra poética, exigência de uma palavra pura e justa, vinculação

⁴⁷ A aproximação entre o neorrealismo e o existencialismo português em termos de criação literária é feita por António José Saraiva, o qual afirma que «as mais significativas repercussões literárias portuguesas correspondentes ao existencialismo aproximando-se [*sic*] depois do realismo social» (Saraiva, 1975: 1164).

⁴⁸ Fernando Rosas sublinha a mesma independência de escolas ou correntes literárias em Sophia: «a autora não se inscreve em qualquer corrente ou movimento literário: afasta-se das orientações subjetivistas dominantes na Presença, que à época em que começa a escrever ocupa o lugar mais visível da atividade poética em Portugal, mas não se refugia em qualquer poética sacralizante, nem escreve em ordem a uma duvidosa noção de poesia pura» (Rosas, 1996: 57).

da justeza do poema à justiça na cidade, retorno de uma infinita exigência de sacralidade expansiva. (Coelho, 1986: 60)

A década de 60 em Portugal foi marcada por um notável recrudescimento da literatura de autoria feminina, a qual acutilou a «consciência acerca das situações femininas típicas na sociedade portuguesa» (Saraiva, 1975: 1161). Destacam-se, no registo do conto, nomes como Natália Nunes, Ilse Losa, Maria Judite de Carvalho e Agustina Bessa-Luís. A obra destas vem completar os contos de escritores como José Régio, Miguel Torga e José Cardoso Pires e, no universo feminino, de Irene Lisboa, por exemplo. Face aos ventos de mudanças socioculturais da década de 60, repercutidos na literatura, D. António Ferreira Gomes destaca os contos andreseanos por serem «sãos, descomplexados e serenos» (Gomes, 1970: 10) e por seguirem um propósito de exemplaridade quando «certa literatura *up to date* se quer situar fora da moral e dos valores» (*ibid.* 9).

Na Irlanda, a passagem pela II Guerra não trouxe necessariamente maior isolamento cultural, uma vez que, devido às medidas protecionistas e censórias aplicadas logo após a independência, o país já era bastante isolado antes desse período (Brown, 1981: 175, e Lee, 1989: 260-261). Ainda assim, Brown frisa que, para aqueles que faziam necessariamente parte do setor cultural, como os escritores, os anos da guerra poderão ter sido vividos como um exílio ainda maior do cenário internacional (*ibid.*). Por outro lado, Heather Ingman nota que havia um maior cosmopolitismo na ilha devido à chegada de muitos artistas refugiados e que, sendo as produções estrangeiras censuradas durante o período da *Emergency* (1939-1945), a neutralidade encorajava a produção artístico-cultural irlandesa (Ingman, 2009: 151). O período da guerra correspondeu também a um dos grandes marcos da *short story* irlandesa, sendo que os escritores mais reconhecidos – entre eles, O'Connor, Brian Friel, Edna O'Brien, Benedict Kiely, William Trevor e Mary Lavin – publicavam as suas obras em revistas norte-americanas de grande êxito (*ibid.* 158).⁴⁹ Os contos destes escritores caracterizam-se pelo realismo com que retratam a vida quotidiana irlandesa e suas limitações, tecendo críticas ao Estado irlandês, críticas

⁴⁹ Para um estudo das relações entre Mary Lavin e a revista *New Yorker*, onde a escritora publicou dezasseis contos entre 1958 e 1976, ver Hurley, 2013.

essas que as gerações de contistas anteriores, vivendo no ambiente mais restritivo da guerra civil, não haviam tido a liberdade de tecer (*ibid.* 183).

Na influente obra *The Lonely Voice: A Study of the Short Story* (1962), o escritor Frank O'Connor argumenta que o fator distintivo do conto irlandês é o facto de, contrariamente ao romance, ter como protagonistas grupos marginalizados pela sociedade:

Always in short story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society, superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo – Christ, Socrates, Moses. (...) As a result there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel – an intense awareness of human loneliness. (O'Connor, 1965: 19)

Numa excelente nota, Elke D'hoker sustenta que tais alegações, escritas por um escritor, estão enviesadas por um preconceito masculino: «his images of the short story writer (“the lonely voice of a man speaking”), protagonist (a Christ-like outsider, at odds with his community) and topic (loneliness and alienation) immediately call up men rather than women» (D'hoker, 2016: 5). Não admira, continua a autora, que O'Connor se mostre desconfortável na análise dos contos de Mary Lavin, que abordam temas domésticos e não políticos: «[s]o an Irishman, reading the stories of Mary Lavin, is actually more at a loss than a foreigner would be», conclui o escritor (O'Connor, 1965: 203). Na realidade, continua D'hoker, os contos de Lavin, tal como os de outras contistas irlandesas, contrariam o estereótipo masculino da «lonely voice» ao escreverem sobre as relações humanas no pequeno meio social irlandês. Lavin demarca-se igualmente da tradição oral da *short story*, que muitos escritores faziam persistir na sua escrita, através da transcrição de dialetos locais nos diálogos, algo que é inexistente na sua obra (*ibid.*). Pela diferença da obra lavinesca face à literatura masculina predominante, à qual serviria de pano de fundo, Evelyn Conlon lamenta não a ter lido mais cedo:

Young femalehood in Ireland in the sixties would have been greatly illuminated by the voice that examined the wars of relationships rather than those of the countries. (...) I knew the work of her male colleagues, of course, and would have been able to put them in a better context if I'd had this writer to flash past them. (Conlon, 1996: vii)

Tal opinião inverte o comentário de Frank O'Connor, evidenciando como o universo feminino, ausente das guerras e das fricções políticas, também se sentia bastante desorientado na leitura de contos escritos por homens.

4.1. O conto

Visto que o género literário a ser explorado é o conto e tendo em consideração que, vertendo para o inglês, esta palavra não tem uma tradução clara, importa fazer uma distinção entre conto, *short story* e *tale*. Apoiar-nos-emos na diferenciação estabelecida por Teresa Casal. De acordo com a autora, o *tale* e o conto preservam «a sua referência etimológica à oralidade na origem da forma, e abarcando tanto o conto popular como o conto literário» (Casal, 1994: 58). Já a *short story* é exclusivamente caracterizada pelo registo literário.⁵⁰ Todavia, as raízes desta estão no registo popular: «[d]rawing on earlier tale traditions, the story can also be a parable, a fairy-tale revisited» (D'hoker, 2016:13). Tal é o caso da «História da Gata Borracheira», uma revisitação crítica do conto tradicional da Cinderela. O *tale* «designa uma narrativa oral ou que, sendo escrita, preserva um eco de oralidade que lhe confere uma estrutura mais digressiva e menos coesa do que a referida pelo termo *short story*» (Casal, 1994: 58). O *fairy tale*, subgénero do *tale*, está ligado à oralidade e ao maravilhoso. Na nossa análise, utilizaremos a palavra «conto» na aceção literária da *short story*. Caracterizemos este género literário sumariamente, retomando as palavras de Teresa Casal:

Pelas exigências da sua brevidade, o conto propõe um modelo comunicativo mais marcadamente pessoal do que o romance: ele não diz mas sugere, não explica mas implica⁵¹, conciliando concisão e radiação de sentidos e exigindo a cumplicidade de um leitor que participe na descoberta desses sentidos sugeridos para atingir um momento de revelação. (*ibid.* 56)

⁵⁰ Como acentua a própria Lavin, em entrevista a Catherine Murphy: «Any story I would ever tell, I would certainly never write» (Wray, 2015: 85).

⁵¹ Casal reutiliza a expressão de Sophia para se referir às qualidades do poema: «[o] poema não se explica: implica» (Passos, 1982).

4.2. Ser mulher e escritora: os casos de Sophia e de Mary Lavin

Desde o famoso argumento de Virginia Woolf em *A Room of One's Own* que é avaliada como crucial a relação entre aquele que escreve e o espaço que o circunda, idealmente um espaço de isolamento. As mulheres, consubstanciais ao espaço doméstico, tinham obviamente menos tempo e menos privacidade do que os homens para escrever. Mary Lavin e Sophia de Mello Breyner Andresen, escritoras do século xx partilhando contextos socioculturais semelhantes, também tinham o tempo e o espaço restringidos à vida de mulheres, mães e donas de casa.

Mary Lavin ficou viúva do primeiro casamento em 1954, com três filhas pequenas (a mais velha tinha apenas 9 anos) e apenas em 1969 voltou a casar-se (Bowen, 1975: 9-10). Assim, nesse intervalo de quinze anos, que correspondeu à fase de crescimento das três filhas, Lavin teve de assumir as funções de mãe e de pai, de educadora e de sustento financeiro da casa. Como vivia exclusivamente da escrita⁵², era de crucial importância para toda a família arranjar condições para escrever. Porém, contrariamente ao que seria expectável, Lavin assume preferir os locais turbulentos ao sossego para escrever, dando-se assim uma curiosa harmonia entre o estilo de vida agitado e a escrita:

I'm afraid I have no writing time and no schedule, no anything. (...) I've never had a minute in my whole life that I didn't have an awful lot of people milling around me, wanting me to, I don't know what – look for their hairbrush or do something. I didn't think about it until this minute but it may be why I like to be in a bus or a café writing because I don't like the quiet and the silence of a desk or a study. (Wray, 2015: 89)

A conciliação entre ser escritora e a vida com as filhas faz-se através de uma constante contagem do tempo, algo que para um escritor homem não seria necessário, pois, nas palavras de Lavin, «[m]ost male writers have wives to do the housework. I don't» (Stevens, 1997: 44). Pela mesma razão,

⁵² «I think perhaps I'm the only writer in Ireland who has supported herself, man or woman, by writing only creative work – by fiction», afirmou a autora (Herbert A. Kenny, "A Visit with Author Mary Lavin", *Boston Sunday Globe*, 22 August 1971, A1, press cuttings fol. 1: James Joyce Library *apud* Wray, 2013a: 3).

a escritora justifica, em parte, a escolha quase obsidiante do conto como género literário: «[t]he novel needs physical stamina or a lot of free time, which is rarely available to most women married or single» (Stevens, 1997: 48).

No entanto, Lavin rejeita a ideia de ter de se separar da vida quotidiana para se poder dedicar à escrita. Para ela, «one was the life: the other only its echo» (Lavin, 1959: vii). Noutra entrevista, a escritora explana com maior clareza esta opinião, explicando que desistir da vida para escrever parece ser uma fuga às responsabilidades que aquela nos impõe, algo que recusa fazer: «I wanted to write well and live well, and trying to do that made my life very rich and rewarding» (Stevens, 1997: 48).

Sophia de Mello Breyner Andresen tem uma opinião semelhante em relação à articulação entre a vida e a escrita. Numa carta de 10 de junho de 1963, escreve o seguinte a Jorge de Sena:

Eu começo a sentir-me incapaz de fazer tudo o que quero fazer. Ser ao mesmo tempo poeta, mulher do D. Quixote⁵³ e mãe de cinco filhos é uma tripla tarefa bastante esgotante. Eu nunca aceitei que fosse preciso escolher entre a poesia e a vida pois ambas me parecem a mesma coisa. (Andresen, 2006: 65)

Esta última opinião é reafirmada numa entrevista posterior, concedida em 1982. Nesta, Sophia diz recusar «uma cultura de separação» entre a vida e a escrita praticada pelo escritor moderno, como Fernando Pessoa, pois «[t]alvez uma mulher não possa de nenhuma forma aceitar isso (...) Talvez porque a vida tem uma prioridade, uma evidência que não pode ser negada» (Passos, 1982). Relativamente ao tempo e ao espaço para escrever, a poeta queixa-se, quanto ao primeiro, de sofrer de «uma dispersão terrível» por ter de se ocupar «da comida, dos filhos, da casa, das compras, das limpezas» (Sigalho, 1989). Por isso, quando escreve, necessita de absoluto isolamento do mundo exterior e de amplidão:

[N]o quarto onde escrevo falta-me imenso espaço. Eu gostava de escrever numa sala enorme, porque o espaço ajuda (...), é preciso vazio e esse vazio é

⁵³ É bem conhecida a personalidade subversiva de Francisco Sousa Tavares, militante da oposição política ao regime salazarista.

fundamental a todo o escritor, penso eu. E ao lado desse vazio exterior é necessário um vazio interior. (Coelho, 1986: 61)

Apesar de ambas as escritoras terem noção de que há papéis distintos para homens e para mulheres e que tal distinção afeta o seu desempenho na escrita, nenhuma delas se identifica com o movimento feminista. A este respeito, afirmou Lavin:

I write as a person, I don't believe that I am a woman who writes. I am a writer. And I write about people as I see them whether they are men or women. Gender is incidental to me in that sense. (Stevens, 1997: 48)

De um modo semelhante, Sophia de Mello Breyner Andresen intitulava-se poeta, recusando a forma feminina “poetisa”. Ainda que semanticamente tal forma não apresente qualquer sentido depreciativo, a aplicação histórica deste termo poderá estar associada a uma poesia menor escrita por mulheres. De acordo com Edite Prada, «[p]ara Sophia, poetisa não era verdadeiramente a forma feminina de poeta, pois atribuía às mulheres um estatuto de menoridade face aos homens com idêntica actividade» (Prada, 2004). Porém, a poeta rejeitava o feminismo, considerando-o um exemplo da «cultura de separação» que sacrifica a vida à teoria:

[E]u penso que há uma diferença entre o homem e a mulher, e os feminismos não podem... Para mim o machismo não é considerar que há uma diferença entre o homem e a mulher, o machismo é tentar fazer um negócio dessa diferença (...). Os feminismos são teorias. Eu acho que a teoria na nossa época tem desempenhado um papel terrível na política, tem desempenhado um papel terrível na arte, e também na vida... A vida tem sido muito sacrificada à teoria. (Passos, 1982)

Tais afirmações surgem num contexto de pós-revolução, no qual correntes de pensamento mais progressistas, como o feminismo, proliferam. Neste sentido, a opinião de Sophia, atuando em contracorrente, é extremamente polémica.

4.2.1. A (po)ética de Sophia e de Mary Lavin

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser.
(Andresen, 2013: 891, itálicos meus)

Quite simply I must say that for me
writing stories is a way of being.
(Lavin, 1959: vi, itálicos meus)

No es una influencia; es un *parecido*.
(Paz, 1990: 104, itálicos meus)

A palavra “(po)ética” sintetiza a profunda simbiose, na obra de Lavin e de Sophia, entre ética e poética. A opção pelos parêntesis em torno de “po” tem por objetivo não só criar, dentro do mesmo vocábulo, a possibilidade de ler simultaneamente duas palavras distintas – “poética” e “ética” – como também dar, na sua leitura, prevalência à ética, remetendo a “poética” para uma existência opcional, graficamente assinalada pelos parêntesis em torno das duas letras que a distinguem da “ética”. A poética vem por consequência da ética. Sendo a ética o essencial, a sílaba que parenteticamente a antecede lembramos, contudo, que esta se integra num projeto de escrita do qual não pode ser separada. Com efeito, da mesma forma que a vida das duas escritoras conflui com a sua atividade literária, a ética de ambas está profundamente imbuída na sua poética.⁵⁴ Vejamos, em cada uma, em que consiste esta relação, procurando perceber o que fundamentalmente as aproxima e distancia. O ponto de partida é comum: tanto Sophia de Mello Breyner Andresen como Mary Lavin usam a força subversiva do conto para apontar as falhas das sociedades em que vivem, opondo-lhes uma visão moral firme. «Disruptive passion», escreveu o contista irlandês Sean O’Faoláin, «is the primary thing in the short story which is, of its nature, a pointing finger» (O’Faoláin, 1948: 38).

O discurso literário é, para as duas autoras, uma forma de chegar à verdade. Esta revestir-se-ia, em Lavin, de preocupações realistas, preocupações

⁵⁴ Utilizo “poética” com a aceção corrente e abrangente de «investigação sistemática da natureza e funções da literatura» e não somente da poesia, como significaria originalmente (Souza, s.d.).

essas que não existem em Sophia⁵⁵, para quem a verdade significa a suprema lei (Rocha, 1994: 175). Tais diferenças resultam em contos mais didáticos na obra andreseana, embora os contos de Lavin, mais subtis, não sejam, de modo algum, amorais. A moral presente nos contos de ambas reveste-se frequentemente de uma crítica ao moralismo de certas personagens e do ambiente que as enforma – o qual corresponde, em larga medida, ao ambiente sociocultural vivido pelas autoras. Entenda-se “moralismo” no sentido pejorativo de «atitude que substitui a virtude autêntica pela “honestidade de superfície”» (Costa, 1952: 969). Com efeito, o *pointing finger* destas narrativas é frequentemente dirigido aos falsamente virtuosos, àqueles que são socialmente aprovados mas moralmente reprováveis. Esta incongruência entre a aparência apelativa e o interior degenerescente está bem patente em numerosos contos das escritoras, incluindo aqueles de que me ocuparei. Por exemplo, em «Sarah», Kathleen encarna o protótipo da mulher fiel e recatada, mas é ela que deliberadamente provoca a desgraça da protagonista; em «The Will», os irmãos bem-postos de Lally, firmes estandartes da moral da família, são incapazes de compaixão para com a irmã, que insultam com crueldade. Vejamos outros exemplos na obra de Sophia. Em «O Jantar do Bispo», o Dono da Casa cumpre fielmente os hábitos de ir à missa e de dar esmola, mas recusa o mandamento da caridade ao desejar expulsar a figura crítica do Padre de Varzim das suas terras; em «Retrato de Mónica», o narrador pinta, em pinceladas satíricas, a personagem maquiavélica de Mónica, que vive numa aura de triunfo graças a uma recusa diária da santidade.

A verdade defendida pelas escritoras – princípio universal, intemporal, de revelação do real, como veremos – difere radicalmente do *regime de verdade* a que alude Foucault para explicar o tipo de conhecimento que é produzido por uma formação discursiva, um conhecimento profundamente historicizado, reduzido ao efeito prático de uma relação ou estrutura social (Bertens, 2005: 7). Para o filósofo, a verdade é o conjunto de proposições tidas como válidas num contexto histórico específico e, por isso, o estatuto de verdade corresponde a um lugar de poder: «[n]ous sommes soumis à la production de la vérité et nous ne pouvons exercer le pouvoir que par la production de la vérité» (Foucault,

⁵⁵ Leia-se um comentário elucidativo de Sophia sobre a distinção entre o realismo e o real: «[e]m toda a arte, quer seja fantástica quer seja “realista”, a substância é o real. Por isso o termo “realista” pode ser muito mal entendido: pode fazer crer que o fabuloso ou o fantástico são “irrealistas”, o que é errado. Só é irrealista aquilo que é falso» (Tomé, 1987: vi).

1977a: 176). Para Lavin e Sophia, a verdade é a pura revelação do vivido na arte, é a beleza da captura do concreto na escrita, que se destina a ser lida e acolhida pelo público. Por isso, implica um forte sentido de responsabilidade da parte do artista. O conceito de verdade, para estas escritoras, tem uma transcendência (est)ética totalmente ausente do discurso cético de Foucault.

Em Sophia, a verdade coincide com o princípio do reconhecimento, da não-ocultação do mundo natural presente na palavra grega *aletheia*: «[a] Grécia recomeça sempre que reconhecemos como verdade, e não como exílio, como alheio, como alienação ou ilusão, o mundo em que estamos» (Andresen, 1978: 82). A verdade corresponde ao real, por este entendendo-se o mundo físico em que vivemos. Para a poeta, o projeto poético – que inclui a prosa⁵⁶, porque é um projeto de vida totalizante – é uma incessante «perseguição do real», uma busca de uma «relação justa» entre o ser humano e a realidade em que vive. Assim, pela própria natureza de procura de justiça, «a poesia é uma moral» (Andresen, 2015: 893). Sendo esta moral intrínseca à poesia, não se pode confundir com um didatismo imposto de fora. Como explicita Sophia, a poesia «não se explica: implica» (Passos, 1982). A relação do poeta com o mundo que habita é, por isso mesmo, uma relação de coerência:

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. (Andresen, 2015: 893)

Cabe ao poeta, pela moralidade inerente à poesia, «não aceitar o escândalo» (Passos, 1982) presente no *espantoso sofrimento do mundo*, mas denunciá-lo: «Vemos, ouvimos e lemos / Não podemos ignorar», escreveu Sophia para a célebre cantata de paz de 1969. Estando a moral do poema em estreita simbiose com a realidade vivida, o poeta é levado a agir politicamente, isto é,

⁵⁶ A aproximação entre a poesia e a prosa de Sophia é feita por Maria João Borges, que alega que os contos, «[e]mbora enformados pelos mesmos princípios estéticos, (...) serão por natureza uma explicitação em relação à poesia» (Borges, 1987: 165). Já D. António Ferreira Gomes, no prefácio que escreveu para os *Contos Exemplares*, afirma mesmo que a prosa dos contos é poética, «porquanto de prosa aqui não há mais que o aspecto gráfico, íamos a dizer tipográfico» (Gomes, 1970: 47).

no espaço público, contra «a fatalidade do mal» (Andresen, 2015: 894). Não aceitar a fatalidade do mal em tempos de censura, de repressão e de guerra, em Portugal, e num contexto internacional conturbado, de guerra fria, como são aqueles que caracterizam a época dos contos em estudo, implica uma denúncia desse mal e uma luta, por vezes inglória, pela justiça. Em Sophia, o campo da escrita é um espaço privilegiado para esse combate. Jorge de Sena afirma que na poesia andreseana habita «o rigor de uma exigência ética aplicada sem desfalecimentos à expressão de uma contínua e ininterrupta vivência poética» (Sena, 1959: 54). A retidão intransigente desta poesia estende-se à prosa. No início dos *Contos Exemplares* (1962), lemos esta dedicatória a Francisco Sousa Tavares, marido da escritora: «[p]ara o Francisco, que me ensinou a coragem e a alegria do combate desigual». Será uma espécie de abertura para os textos que se seguem, profundamente vincados por uma sede de justiça numa sociedade deformada pelo poder e pelo materialismo e pela necessidade de «evidenciar o choque entre esta sociedade e os princípios fundamentais da religião católica» (Bertolazzi, 2014: 10). A denúncia que envolve os contos selecionados terá o seu impacto no leitor, pois «[o] artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros» (Andresen, 2015: 894).

Para Lavin, a revelação da verdade é igualmente inerente ao processo da escrita. Numa entrevista, a escritora afirmou: «I write short stories because I believe in the form as a powerful medium for the discovery of truth; the short story aims at a particle of truth» (Harmon 1997: 288). Tendo ela própria sofrido uma vida acidentada, vivendo confrontos culturais intensos, privações económicas, mortes próximas e a força das convenções sociais, as suas histórias espelham uma profunda perceção da sociedade irlandesa da época, incluindo as classes sociais, as regras impostas e o acanhamento da mentalidade prevalecente, que pensa de acordo com a norma, sem a questionar. Nos contos, são centrais os conflitos entre a consciência do indivíduo e a inexorabilidade da lei imposta. A importância de pensar por si mesmo e de se dar liberdade a cada um para discernir o bem do mal, em lugar de o fazer sucumbir a um sistema repressivo (como era o Estado irlandês, associado ao poder esmagador da Igreja católica) ou, pior ainda, de o deixar viver na hipocrisia, tem uma importância crucial na sua obra. «We ought to be able to know right from wrong, without all the immense complications that parents and preachers and

teachers seem to make», defende Lavin (Wray, 2015: 90). A ética deve advir da consciência própria mas o ambiente claustrofobicamente controlado da sociedade irlandesa dificultava a cada um a aquisição daquilo que, por natureza, seria seu – a capacidade de pensar por si. Assim, a crença sincera dá lugar à superstição e a fórmulas vazias. O que Mary Lavin temia, de acordo com Declan Kiberd, era que a religião católica, até na Irlanda, se tornasse apenas uma forma de decoro social (Kiberd, 1996: 409). Os seus contos são, enquanto desvendamento do que está errado na sociedade – em particular o excessivo controlo do sistema estatal-religioso sobre a família e o indivíduo –, uma denúncia social e uma defesa da verdade nas relações humanas e nas ações individuais. Esta denúncia terá como destinatário o leitor, do qual, como em Sophia, se espera que seja «sensitive, alert and above all willing to come forward to take the story into his own mind and heart» (Lavin, 1959: viii). O leitor é tomado como agente ativo, o recetáculo e *persona* atuante do «idealism which leads Mary Lavin to wish to improve society by implying criticism of it» (Kelly, 1980: 16). Como explica Kelly, os retratos da sociedade irlandesa presentes nos contos de Lavin não são espelhos lisos e objetivos da realidade, uma vez que são evocados por uma voz crítica, que instila uma moral no discurso narrativo (*ibid.*).

A verdade implicada no processo da escrita é, tanto em Sophia como em Lavin, revelação do concreto vivido:

Quando escrevo uma história começo a lembrar-me de sítios, de lugares, de casas, de caras, de coisas que aconteceram. Não construo teorias, não invento, vejo, lembro-me do que vi e do que vivi. (entrevista de Sophia a Vasconcelos, 1999)

My interest is in recording and preserving the real life of living Irishmen and women whom I have known and seen with my own eyes. I want to note the way they acted and the things they believed, whether right or wrong. (entrevista de Lavin a Stevens, 1997: 46)

Neste sentido, a origem da ficção reside na experiência biográfica das escritoras. É na vida de cada uma que se encontra uma explicação plausível para o ambiente social criado nas suas obras. Isto é, as páginas de Mary Lavin são habitadas maioritariamente por personagens de classes mais humildes e rurais (e.g. «The Widow's Son», «The Patriot Son», «My Molly», «Bridal Sheets») ou

oriundas de uma média-burguesia (e.g. «The Will», «The Becker Wives»), indo até uma classe média educada e urbana (e.g. «A Woman Friend», «The Yellow Beret»). Tal mundo social está em conformidade com as origens da escritora, cuja família materna pertencia a uma pequena burguesia ligada ao comércio de Athenry, local que, como vimos, a marcara profundamente enquanto criança. Já Sophia, oriunda de uma família aristocrática nortenha, povoa o universo narrativo com personagens pertencentes a classes mais elevadas, sejam estas uma elite urbana (e.g. Mónica, em «Retrato de Mónica») ou uma velha aristocracia rural (e.g. o nobre Primo Pedro, contrastando com o novo-riquismo do Dono da Casa, em «O Jantar do Bispo»). Há, nos contos andreseanos, uma clara noção de aristocracia e dos valores que deveriam destacar aqueles que a ela pertencem. O Primo Pedro, apesar de despossado da antiga fortuna de família, mantém o sangue azul dos antepassados expostos na galeria de retratos, cujas características incluem «o sentido de construção trazido pelo fascínio da descoberta, o espírito de missão, a grandeza de alma, o amor à liberdade, o desprendimento dos bens terrenos» (Martins, 1995: 24). Nos antípodas está o Dono da Casa, cujo «estranho novo-riquismo invadia devagar a antiga, simples e austera nobreza» (JB: 56). As criadas são igualmente uma presença assídua em Sophia, denotando, uma vez mais, a elevada origem social da poeta. É certo que em certos contos, tais como «O Homem» e «O Silêncio», os protagonistas provêm de grupos sociais menos favorecidos, mas eles são, mais do que seres individuais, alegorias do sofrimento – o homem do primeiro é uma figura crística no momento da provação final, a mulher do segundo é a figuração da revolta calada no Estado Novo.

Se na origem da escrita se unem ficção e biografia, somente aqui estas duas realidades se juntam, uma vez que a construção da teia narrativa é um processo absolutamente alheio à vivência pessoal das escritoras. Para Lavin, como veremos explicitado na análise de «The Will», a vida biográfica é apenas um lugar onde há exemplos concretos de ideias longamente trabalhadas na consciência da contista, os quais transformam o subjetivismo inicial numa narrativa fictícia (Harmon, 1997: 289). Já Sophia afirmava insistentemente que a escrita, ainda que partindo do concreto vivido, deve ser despersonalizada: «[a] arte é uma *mimesis* que só se dá quando o artista põe o eu entre parêntesis» (Vasconcelos, 1991).

Os temas dos contos transcendem igualmente a vida individual. O *corpus* selecionado trata questões de pendor universal, tais como o lugar da mulher

na sociedade, a família e a identidade individual. Motivos comuns ao universo andreseano e lavinesco são a morte e a salvação, o tempo, a noite, a casa e o trágico. Relativamente a este último, o impacto da tragédia grega na obra de Sophia é já um lugar-comum⁵⁷, pois é sabida a paixão que a poeta tinha pela Grécia Antiga, omnipresente na sua poesia. Quanto a Lavin, curiosamente nunca foi estudada a influência da tragédia na sua obra. Porém, mesmo que esta seja inconsciente, ela decerto existe. Lavin, enquanto estudante universitária de literatura e como leitora, conhecia certamente os clássicos da literatura grega. Por exemplo, o título do conto «Cylla and Carybdis» faz referência aos monstros marinhos da *Odisseia* homérica. Outro exemplo: Zack Bowen nota que «A Single Lady» é uma narrativa baseada na figura clássica de Electra (Bowen, 1975: 28). A tragédia clássica está igualmente presente nas narrativas lavinescas selecionadas. Todavia, ainda que um pendor mais depressivo ensombre parte(s) das narrativas, tanto na obra de Lavin como na de Sophia lê-se uma crença no valor da vida. Diz Lavin que, contrariamente a muitas das críticas que lhe faziam sobre o pessimismo das suas histórias, nelas «there is an affirmation of life» (Harmon, 1997: 292), «that life somehow seems to be worth living, no matter how awful it is generally» (Wray, 2015: 87). Já Sophia cria nos seus poemas o esplendor e a unidade que não encontra no mundo ordinário, no qual «há sempre uma lacuna» (Andresen, 1960: 54).

Outra fonte universal para os contos de Sophia e de Lavin é a Bíblia. Esta, em contextos católicos, confere um fundamento de autoridade – ou de verdade, na linha do que já aqui foi dito – aos textos. Os ecos bíblicos estão mais explicitamente presentes em Sophia, cujas personagens, a maior parte das vezes, obedecem a uma clara dicotomia entre o bem e o mal, a luz e a sombra, a ausência e a presença – à imagem da polaridade que trespassa a sua poesia.⁵⁸ Lembre-se ainda que a poeta escreveu as narrativas selecionadas num contexto histórico de profunda divisão, quer interior, entre os salazaristas e os antissalazaristas, quer exterior, entre o mundo ocidental e o mundo soviético. Ademais, a redação dos contos foi quase contemporânea da tradução do *Purgatório* de Dante, obra profundamente eivada desta mesma dicotomia

⁵⁷ Sobre a tragédia na obra poética de Sophia, nota Maria Andresen: «o sentido da tragédia nunca abandonará esta poesia» (Andresen, 2015: 13-14).

⁵⁸ Sobre a importância desta dicotomia na obra de Sophia, ver Andresen, 2015: 7-51, Coelho, 1972 e Gusmão, 2013.

e cuja tradução deixou a sua marca em Sophia, a qual se lhe referia como sua «obra-prima» (Andresen, 2006: 34 e 67).

A crítica àqueles que dizem professar a fé católica mas desprezam os ensinamentos das Escrituras está igualmente presente nas duas autoras. Em parte devido à exigência de coerência entre a Palavra evangélica e o modo de vida, ambas se declaram católicas *sui generis*: Sophia diz ser «uma católica um bocado anárquica» (Casais, 1986: 16) e Lavin afirma «I am still a Catholic but one who is highly critical of a lot of things in my church» (Stevens, 1997: 45). A crença na transcendência funde-se, nas duas autoras, com uma confiança positivista no mundo humano e natural. Lavin rejeita a ideia de que o senso crítico não baste ao indivíduo para distinguir o bem do mal: «I could not accept that God would not have equipped us with the ability to tell right from wrong without interpreters» (Murphy, 1979: 223). Já Sophia, como os Gregos, acredita que «a forma natural é a verdade» (Andresen, 1978: 18) e, por isso, afirma:

A negação do fenómeno, que (...) se insinua em certos entendimentos do cristianismo, é qualquer coisa que sempre rejeitei. Não acredito que Deus ponha o homem numa ratoeira, que lhe dê olhos para o enganar, para que ele se perca. (Passos, 1982)

Centremo-nos agora na (po)ética aplicada ao discurso narrativo. Os contos de Sophia são indissociáveis da sua poesia.⁵⁹ A voz poética sente-se nas narrativas quer na importância concedida à visualidade, quer nas temáticas abordadas – tais como o mar (e.g. «Praia»), a natureza (e.g. «A Viagem» e «História da Gata Borracheira»), a crítica social (e.g. «Retrato de Mónica» e «O Jantar do Bispo»), a Grécia Antiga (e.g. «Homero»), um certo imaginário nórdico (e.g. «Saga»), a casa (e.g. «O Silêncio» e «A Casa do Mar»), o humanismo cristão (e.g. «O Homem» e «Os Três Reis do Oriente») – quer ainda na escrita depurada, extraordinariamente simples e límpida. Lembre-se que a poeta rejeita a separação pós-estruturalista entre a palavra e o seu referente. Para ela, a linguagem não é arbitrária mas nomeadora das coisas concretas, logo delas e da sua verdade inseparável.

⁵⁹ Lembre-se, a propósito, que, na sua origem, o conto e a poesia mal se distinguiam, sendo ambos provenientes de uma antiquíssima tradição oral e da necessidade humana de contar histórias.

Devido à sobriedade do discurso narrativo e ao seu carácter moralizante, Clara Rocha afirma que «os contos não são apenas narrativas, mas sobretudo alegorias» (Rocha, 1980: 38). Chega a acontecer «concentrarem[-se] num mesmo elemento a representação alegórica e a representação simbólica, o que torna o discurso condensado e tenso, trabalhado ao máximo, sóbrio e puríssimo» (*ibid.* 44).⁶⁰ As personagens são verosímeis, como afirma Frederico Bertolazzi, e «retratadas de forma essencial e estilizada» (Bertolazzi, 2014: 11). Assim, quais personagens-tipo, são passíveis de ser preenchidas por qualquer membro da sociedade portuguesa que a elas se adapte, sendo objeto das críticas frequentes do narrador, muitas vezes veladas por uma ironia mordaz (Rocha, 1980: 62). Quanto ao livre arbítrio que lhes é concedido, Maria João Borges comenta que, embora as personagens tenham liberdade de escolha, «parecem enredadas numa complicada teia de circunstâncias, de contingências que as levam a inflectir a sua trajectória, como se houvesse uma fatalidade inerente à condição humana» (Borges, 1987: 171). Já Nuno Sampayo critica a sua falta de autonomia: «[a]s personagens parecem títeres em suas mãos; ilustram uma ideia, uma tese, um conceito, um ideal; não têm liberdade» (Sampayo, 1963: 71-72). A meu ver, a liberdade das personagens – sobretudo em «História da Gata Borralheira», visto que as outras duas narrativas são mais descritivas – aproxima-se daquela que é concedida às figuras da tragédia clássica: elas têm liberdade dentro da fatalidade; não obstante, quem dita a sua fatalidade são elas próprias, pelos caminhos irrevogáveis que escolhem para

⁶⁰ A este propósito, a investigadora explica que «a alegoria facilita a apreensão do abstracto através do concreto, e o símbolo a do geral através do particular» (Rocha, 1980: 43) Para Walter Benjamin, a diferença entre a alegoria e o símbolo é sobretudo de ordem temporal (Benjamin, 2004: 180): a alegoria «é temporal e aparece como um fragmento arrancado à totalidade do contexto social; o símbolo é essencialmente orgânico» (Ceia, s.d.). Estendendo-se no tempo, a alegoria tem um carácter narrativo (Abrams, 1999: 5). Carlos Ceia lembra ainda que a alegoria se distingue do símbolo pelo sentido moral e, por este mesmo motivo, se diferencia igualmente da metáfora (*ibid.*). Contrariamente ao que ocorre na metáfora, que vive do dinamismo semântico, é «necessário que as abstracções que determinam o sentido alegórico procurado sejam de imediata compreensão», a fim de transmitirem com clareza a ilação moral (*ibid.*). A moral alegórica foi sobretudo explorada pelo cristianismo (Benjamin, 2004: 248). O *exemplum* relatado nos sermões medievais e as parábolas bíblicas são exemplos de alegorias cristãs (Abrams, 1999: 7) e ambos povoam as narrativas de Sophia. Em «O Jantar do Bispo» e na «História da Gata Borralheira», por exemplo, o conceito abstrato do mal é corporizado pelas personagens do Homem Importantíssimo e do homem-espelho, respetivamente, cujo carácter diabólico é facilmente distinguível pelo leitor, como veremos. São *exempla* a não seguir. A alegoria parabólica existe, por exemplo, no conto «A Viagem», que é «uma parábola da vida» (Rocha, 2001: 76).

as suas vidas. Há uma noção de responsabilização muito forte nos contos, a qual remete para o didatismo inerente à alegoria e ao conto de fadas.

Em relação à estrutura da narrativa, Sophia defende que esta deve seguir o preceito aristotélico de ter princípio, meio e fim (Coelho, 1986: 72). Mary Lavin, por seu lado, não pensa que uma história tenha de seguir um padrão estruturado. Longe disso, a contista prefere escrever quadros psicológicos, quase sem estrutura, mas que capturem vivências autênticas: «[I]t can almost stand without plot and without a resolution, but life is absolutely caught in it» (Harmon, 1997: 288). Também neste aspeto contraria o padrão estabelecido por uma tradição masculina predominante⁶¹, aliás alvo de zombaria no conto «A Story with a Pattern»⁶². Os contos pintam pequenos panoramas domésticos da vida irlandesa, dotados de uma visualidade tão bem conseguida que Lavin foi descrita como «the Vermeer of the Irish short story» (MacIntyre *apud* Briggs, 1996, *n.p.*). O narrador dos contos é geralmente neutro, abstendo-se de fazer comentários à narrativa (D’hoker, 2016: 89). No entanto, passagens de uma ironia subtil e o próprio rumo da história mostram muitas vezes como ele não é totalmente imparcial. Como nota A. Kelly, «the meaning resides in understatement, tone, or ironic hint» (Kelly, 1980: 48). Por isso, a crítica designa as narrativas lavinescas como «lyric short stories», que se caracterizam por «[an] exact balance between realistic detail and delicate suggestiveness, subordinating outward action to inner feeling» (*ibid.* 175). É de notar que a própria escritora considerava o conto estilisticamente próximo da poesia: «it is already a powerful medium in which anything, anything, *anything* can be said, as in poetry» (Murphy, 1979: 223).

O estilo de Lavin é realista (Wray, 2013a) e subtil (daí a sua aproximação à poesia), preferindo o símbolo e a metáfora aos artifícios gongóricos (Kiberd, 1996: 409). Porém, a escritora afirma que as «irrelevâncias» descritivas são

⁶¹ Curiosamente, também um crítico homem, Nuno Sampayo, acusa os contos de Sophia de não seguirem uma estrutura estabelecida: «[a]qui raramente o conto é conto; queremos dizer, que as suas histórias carecem dessa estrutura quase imponderável, mas essencial, peculiar a cada género, e que faz do conto, conto, e do poema, poema. Faltará a Sophia de Mello Breyner Andresen uma profunda vocação de contista?» (Sampayo, 1963: 71).

⁶² Neste conto, um narrador autodiegético, identificado com a autora, descreve um encontro com um homem. Este elogia os seus contos, mas também os critica, dizendo que nunca agradação aos homens por não seguirem o padrão de princípio-meio-fim. Ao que a escritora-narradora riposta: «Life itself has very little plot (...) Life itself has a habit of breaking off in the middle» (Lavin, 1951: 76).

uma componente importante da prosa curta, pois dotam-na de «magical embellishments» (Lavin, 1959: vii). O propósito destes «détails inúteis», para além da função estética, é, anotou Barthes, produzir «un effet de réel», isto é, autenticar a ação narrativa ao situá-la no real concreto (Barthes, 1994b: 479-484). Ora este real concreto é, como vimos, o quotidiano irlandês de vidas pacatas, muitas vezes femininas, dentro da comunidade, até então não registado por outros escritores (Briggs, 1996). Diz a contista irlandesa:

I wanted in my stories to arrest that onrush [of life] and examine an incident or observe a character in the same way that a scientist examines a specimen under a microscope, when you see the many small inner patterns below the large pattern of a whole life. (Murphy, 1979: 214)

O objetivo parece ser o contrário do propósito das narrativas alegóricas de Sophia, que retratam a vida no geral, em personagens estilizadas, e não no particular. A obra de Lavin descreve a funda relação que existe entre o indivíduo e a sociedade, apontada por Raymond Williams como o centro do romance realista. Neste, «[e]very aspect of personal life is radically affected by the quality of the general life, and yet the general life is seen at its most important in completely personal terms» (Williams, 1958: 22).⁶³ A lente do microscópio, como explica Lavin, não cria miniaturas, mas antes aumenta um organismo, permitindo explorar os seus ínfimos detalhes (Lavin, 1979: 223). Assim, a parte, estudada com minúcia, não deixa de pertencer ao todo e ambos se afetam mutuamente.

Quanto às personagens, apesar de o ambiente sociocultural em que se movem poder ser asfixiante (opinião de Bowen, 1975, e Kelly, 1980), elas vivem na e da comunidade e a sua vida é valorizada pelas relações que estabelecem com os seus semelhantes. Por isso, tal como em Sophia, o contexto em que vivem ainda que absorvente, é indispensável para o desenvolvimento total das personagens (D'hoker, 2016). Esta visão da escrita e da sociedade fez de Lavin, nas palavras de Declan Kiberd, «that most rare thing in Ireland: a writer who found expressive freedom in rather than from the available community» (Kiberd, 1996: 410). Não obstante, é inegável que um certo pessimismo ensombra as

⁶³ A relação entre a obra de Lavin e a teoria de Williams sobre o realismo é já explorada por Theresa Wray (ver Wray, 2013a, sobretudo pp. 7-10).

narrativas, nas quais é frequente as personagens, ainda que promissoras de mudança, sucumbirem ao peso de um ambiente socioreligioso extremamente repressivo. Nas palavras de Wray, «[d]espite the narrative commitment to change however, more often than not things remain the same as cultural, social, religious and political pressures come to bear» (Wray, 2013a: 92).

Uma última palavra para o despojamento que caracteriza a escrita das duas escritoras. A prosa de Sophia, à semelhança da poesia, distingue-se pela clareza, pela contenção nas palavras – escolhidas não pela sua beleza, mas «pela sua realidade, pela sua necessidade» (Andresen, 2015: 891-892) – e pelo seu efeito encantatório.⁶⁴ Todavia, tanto Alzira Seixo como Gustavo Rubim (Seixo, 1985, e Rubim, 2013) notam que a escrita aparentemente clara e simples de Sophia se reveste, afinal, de uma «opacidade especial» (Rubim, 2013: 9) que encobre o trágico e o dionisiaco presentes, na realidade, em toda a obra. Jorge de Sena afirma ainda que «a prosa enganadoramente simples [de Sophia] evita igualmente a banalidade superficial e o fantasioso inconsequente» (Sena, 1982: 175). De um modo semelhante, a escrita de Mary Lavin distingue-se pela depuração de toda a palavra em excesso – «I do not think that one finds Mary Lavin ever wasting a word», comenta Lord Dunsany no prefácio ao seu primeiro livro de contos (Dunsany, 1996: xix). Ironicamente, a autora voltaria a alguns destes contos (e.g. «Sarah») para os depurar ainda mais. De acordo com Angeline Kelly, três motivos levavam Lavin a editar constantemente os seus textos: «factual accuracy, stylistic cohesion [or elucidation of] aesthetic, and sometimes moral intention» (Kelly, 1980: 168). Lavin assegura que o propósito das revisões sucessivas é «probing deeper each time into the heart and mind of the characters» (Lavin, 1996: xiv).

⁶⁴ Sobre a relação entre poesia e magia em Sophia, ver Rocha, 1994.

II. Diálogo(s) entre os contos

In that great discourse with the living dead which we call reading, our role is not a passive one. Where it is more than reverie or an indifferent appetite sprung of boredom, reading is a mode of action. We engage the presence, the voice of the book. (Steiner, 1967: 10)

5. Breves notas sobre o diálogo literário

Antes de dar início à comparação entre os contos de Mary Lavin e de Sophia, será feita uma breve revisão sobre a noção de diálogo entre textos literários e a relação entre estes e o leitor, começando pelo significado de literatura comparada como exercício de leitura, aplicado depois ao conceito de “dialogismo”, de Bakhtin. Será, de seguida, repensada a importância do leitor como agente operativo do texto para, por fim, nos interrogarmos sobre as funções do autor (Foucault, 1994).

George Steiner, em *What is Comparative Literature?*, considera que esta área de estudo, vasta e híbrida, é uma maneira de ler que valoriza especialmente a variedade de línguas e a visão única do mundo que cada uma transmite ao leitor, através da escrita (Steiner, 1994). Barthes parece contestar esta ideia ao afirmar que a língua é fascista, uma vez que impõe aos seus falantes e escritores uma estrutura para se poderem exprimir: «ce n'est pas empêcher de dire, c'est d'obliger à dire» (Barthes, 1995: 803). Por isto, considera que a língua é sempre um discurso de poder (*ibid.*). Porém, segundo o teórico, na literatura, lugar privilegiado de experiências linguísticas, temos a extraordinária oportunidade de «tricher avec la langue» (*ibid.* 804), sendo possível entendê-la fora do poder que usualmente limita quem dela se serve. Por esta razão,

a prática da literatura comparada, i.e., a comparação entre textos literários, ganha imensamente com a pluralidade das línguas dos textos estudados, permitindo ao crítico-leitor analisar e comparar diferentes formas de «tricher avec la langue» e aceder às perspetivas únicas sobre o mundo contidas em cada língua. Neste exercício comparativo, o imaginário do leitor, fascizado pela língua-mãe, enriquece duplamente: primeiro, por ler a sua língua num espaço exclusivo de liberdade; depois, por contactar com outras maneiras de ler e dizer o mundo, incorporadas nas línguas que originalmente não lhe pertencem.

A voz do texto interpela o leitor e este a ela responde, através da interpretação, consoante a sua experiência de vida. Neste sentido, podemos dizer, como Steiner, que a literatura é um diálogo vivo entre o escritor e o leitor (Steiner, 1967: 75). Mikhail Bakhtin explora esta ideia no conceito de *dialogismo*. Para o teórico, este termo pode aplicar-se tanto a relações dentro de um mesmo texto (entre o narrador e as personagens ou entre as personagens) como a relações entre textos (sejam estes escritos ou orais ou ambos) (Bakhtin, 2002). Para o que nos propomos fazer neste capítulo, interessam-nos sobretudo estas últimas. Sobre elas, afirmou Bakhtin:

Two juxtaposed utterances belonging to different people who know nothing about one another if they only slightly converge on one and the same subject (idea), inevitably enter into dialogic relations with one another. (Bakhtin, 2002: 115)

Basta então dois textos terem um tema em comum para poderem dialogar um com o outro. Os contos selecionados de Lavin e de Sophia, como vimos, partilham bem mais do que um tema. Estão, segundo Bakhtin, aptos a dialogarem entre si. Cabe, contudo, ao leitor encetar este diálogo, como agente intencional que leu os textos e que decidiu pô-los em contacto. Deste modo, «[t]he person who understands (including the researcher himself) becomes a participant in the dialogue» (*ibid.* 125). Por outras palavras, o leitor, por ser agente mediador entre os textos e por ele próprio responder aos textos, tem também a sua parte no diálogo.

A posição do leitor é fortemente valorizada nas Teorias de Recepção, i.e., «teorias cujo principal objecto de interesse é a resposta do público às obras literárias» (Leite, s.d.). De entre os defensores desta escola de interpretação literária, destacamos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, os quais assumem

uma posição de defesa do leitor como coconstrutor do sentido da obra, mas sem lhe darem o monopólio total da interpretação: o leitor constrói o significado *com* o texto. Deste modo, estes autores integram-se na ideia de diálogo (neste caso, entre o leitor e a obra) que nos interessa. Jauss defende que a História da Literatura deveria ser escrita como um «diálogo entre obra e público, diálogo responsável pela construção de uma continuidade» entre fatores históricos e aspetos estéticos (Jauss, 1993: 57-58). Sustém ainda que o texto literário não contém um significado fixo; o significado, pelo contrário, é instável, sendo construído nas diversas leituras que vão sendo feitas, as quais dão novas vidas ao texto:

A obra literária não é um objecto existente em si mesmo, oferecendo a cada observador, em cada momento, a mesma aparência. Não é um monumento oferecendo, em monólogo, a revelação da sua essência intemporal. É muito mais como uma partitura, construída sobre as ressonâncias sempre renovadas das leituras, as quais arrancam o texto da materialidade das palavras e actualizam a sua existência. (*ibid.* 62)

Iser, em *The Act of Reading*, tem uma opinião semelhante ao afirmar que «it is the elements of indeterminacy that enable the text to “communicate” with the reader, in the sense that they induce him to participate both in the production and the comprehension of the work’s intention» (Iser, 1978: 24). Apesar de dar um papel fundamental ao leitor como construtor do sentido do texto, o autor alerta-nos para o facto de que a sua interpretação não pode ser determinada exclusivamente por ele. Pelo contrário, tanto o leitor como o texto participam na construção do significado: «the way in which it [the text] is received depends as much on the reader as on the text» (*ibid.* 107). Há, de acordo com Iser, um diálogo entre o texto literário e o leitor sempre que este procura preencher, com a sua imaginação, os espaços deixados em branco pela narrativa (*ibid.*). Assim, o sugerido, o implícito e o não-dito constituem pontos-chave para a construção do sentido do texto. Cabe ao leitor desvendá-los, perscrutando os elementos textuais, seus guias, com espírito crítico. O conto, como vimos, devido à brevidade, caracteriza-se por preferir a alusão à explicitação e o símbolo ao esclarecimento claro e inequívoco. Assim, pelas características que lhe são próprias, constitui um tipo de texto que convida especialmente à participação ativa do leitor.

E o autor? «Qu'importe qui parle?», pergunta Foucault (1994: 789), num ensaio que vem na sequência do famoso manifesto «La mort de l'auteur», de Roland Barthes (Barthes, 1994c), no qual é anunciado o fim da autoridade do autor, substituído pela figura do leitor. Foucault vai mais além da proclamada «morte do autor», fazendo um levantamento crítico das funções do autor, tornadas visíveis graças ao esvaziamento do lugar que este ocupava como sujeito criador e unificador do texto. O filósofo não vem reafirmar a morte do autor, mas vem antes explorar quais as consequências, ao nível do discurso, da mudança de paradigma do autor para o leitor. Para Foucault, o discurso com a marca do autor distingue-se dos discursos correntes, quotidianos; é, na verdade, «une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut» (Foucault, 1994 : 798). Desse estatuto especial dos discursos com a função de autor, quatro características são destacadas (*ibid.* 799-803). Em primeiro lugar, estes discursos constituem objetos de apropriação, atribuídos às pessoas que os escreveram. Deste facto surgiu a figura do autor como sujeito penalizável e a escrita literária como ato transgressor. Porém – segunda característica –, a ideia de apropriação não se estende a todos os textos, uma vez que há discursos escritos anónimos que circul(ar)am sem dificuldades na sociedade, e.g. os discursos científicos. Como terceira característica está o facto de a atribuição de um texto a um autor não ser espontânea e simples; é antes uma construção complexa e morosa, pautando-se por critérios de autenticação exigentes. A última característica prende-se com a pluralidade de vozes que há num só texto. Este contém sempre certos signos que remetem para o seu autor, mas esta figura, longe de ser um sujeito uno e identificável, encontra-se desdobrada numa multitude de instâncias (o narrador, o prefaciador, etc.).

Para este trabalho, interessam-nos sobretudo a primeira (*a relação de apropriação*) e a última (*a posição do autor*) das funções-autor. No subcapítulo 4.2.1, dei especial atenção às autoras dos contos em estudo – às suas ideias sobre a autoria e sobre a escrita. Essas páginas relacionam-se com a problemática da apropriação: a escrita como ato transgressor e o autor como sujeito punível. Vimos que tanto Lavin como Sophia assumiam a importância do que escreviam ao considerarem a escrita um veículo de verdade, muitas vezes transgressor do regime de verdade vigente. Elas sabiam bem que teriam de responder pelos textos que produziam e, por isso, tinham um forte sentido de responsabilidade pela obra que publicavam. Acresça-se que serem autoras

em países onde a palavra escrita estava sujeita à censura, logo onde o valor transgressivo da palavra estava mais do que nunca sublimado, fortalecia o sentido de responsabilidade em relação à obra.

Quanto à *posição do autor*, procurámos descrever o estilo de escrita próprio de cada autora – os signos a que alude Foucault. Porém, é sabido que, nestes escritos, mesmo que haja ecos biográficos, não podemos confundir o narrador ou alguma personagem com a autora, tal como não podemos confundir as autoras com as pessoas reais que foram Mary Lavin e Sophia de Mello Breyner. Ademais, ambas, como vimos, partilhavam uma visão impessoal, antibiográfica da escrita (talvez por isso, enquanto escritoras, não se atribuíam a si mesmas uma identidade de género). Eram, no momento da escrita, apenas aquele que escreve – o «scripteur» a que alude Barthes (Barthes, 1994: 493).

Assumindo o papel de leitora e a minha circunstância de mestrandia de Estudos de Cultura, farei uma análise dos contos de Sophia e de Mary Lavin relacionando-os entre si e com alguns textos basilares desta área de estudo. Pelo menos dois diálogos, como notaria Bakhtin, ocorrerão: i) entre mim, como investigadora, equipada com textos fundamentais desta área de saber, e os contos e ii) entre os próprios contos. Em qualquer dos diálogos, o papel de leitora é fundamental enquanto intérprete e mediadora dos textos dialogantes. As escritoras importarão nas duas funções-autor ressaltadas. Primeiro, como autoras de *corpora* literários onde se integram os contos analisados. Por isso, sempre que for pertinente, serão feitas referências a outros escritos das autoras, mas evitando sempre leituras biografistas (*posição do autor*). Depois, como produtoras de uma metaliteratura em que refletem, naquilo a que chamei (po)ética, sobre as preocupações éticas e estéticas dos seus projetos de escrita, evidenciando os laços que as unem às suas obras (*relação de apropriação*).

6. Diálogo entre «Sarah» e «O Silêncio»

Mais ce n'est pas pour autant une pure et simple mise au *silence*. C'est plutôt un *nouveau régime des discours*. On n'en dit pas moins, au contraire. Mais *on le dit autrement* (...) *Le mutisme* lui même, *les choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer*, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une

frontière rigoureuse, que *des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble.* (Foucault, 1976: 38, itálicos meus)

6.1. «Sarah»

Este conto foi publicado pela primeira vez em 1942, na coletânea *Tales from Bective Bridge*, a primeira de Mary Lavin (Kosok, 1979). Foi posteriormente editado pela escritora, que nele operou alterações significativas.⁶⁵ É essa versão alterada e recolhida no segundo volume de *Stories of Mary Lavin*, publicado em 1974, que será o objeto desta análise. A escrita despojada e clara do conto e a sua apertada concisão dão-lhe uma simplicidade apenas aparente. Na realidade, a história enche-se de subtilezas, de símbolos, de alusões e de duplos sentidos que a envolvem numa imensa ambiguidade e lhe conferem uma enorme riqueza interpretativa. Prova disto são as inúmeras e variadas leituras que já foram feitas deste conto, incluindo a que de seguida se fará.

Sarah, a protagonista que dá o título à narrativa, é uma mulher-a-dias que vive numa pequena aldeia católica do interior irlandês,⁶⁶ sendo conhecida tanto pelo mérito profissional e devocional quanto pela sexualidade desenfreada. Mãe solteira de três filhos de pais incógnitos, Sarah é, no entanto, respeitada pelos vizinhos por ser trabalhadora e uma cumpridora assídua dos ritos católicos. Contudo, o clima de harmonia e ordem da pacata aldeia tem um fim quando o nome do pai da quarta criança de Sarah, ainda no seu ventre, é divulgado. O nome apontado é o de Oliver Kedrigan, casado com Kathleen, ambos novos na aldeia. Na ausência de Mrs. Kedrigan, Sarah havia passado

⁶⁵ Para um estudo dessas alterações, ver Kelly, 1980: 143-144.

⁶⁶ Fazendo originalmente parte da obra *Tales from Bective Bridge*, o conto está indelevelmente ligado ao espaço rural da Irlanda, mais especificamente a Bective, aldeia situada em County Meath e onde Mary Lavin viveu parte da juventude e os primeiros anos de casada (Wray, 2013a). Sendo que a escritora se casou em 1942 (Bowen, 1975), estaria, aquando da publicação do livro, a viver em Bective, espaço que inspirou a localização geográfica ou simbólica dos contos. Não obstante, como nota Anne Fogarty, o título desta coletânea é deliberadamente enganador, uma vez que dá a entender um convencionalismo no conteúdo que mascara a sua verdadeira natureza, desafiante: «[the title] promises cohesive and interlocking stories located in an ascertainable provincial setting. Yet, it quickly transpires on reading the contents that the comforting demarcations and reassuringly rounded plots apparently heralded never materialize» (Fogarty, 2013: 49).

uns dias a trabalhar em casa do casal. Meses mais tarde, estando Sarah grávida, os Kedrigan recebem uma carta denunciando Oliver como o pai da criança. Kathleen, também grávida, remete-a para os irmãos de Sarah, com quem esta última mora. Estes, quando lêem o nome revelado, são tomados por um ataque de fúria e expulsam-na de casa numa noite de tempestade. Na manhã seguinte, ela e o filho recém-nascido são encontrados mortos numa vala à beira da estrada. Tanto Oliver como Sarah negaram ser ele o pai da criança.

A importância do nome e do ato de nomear – bem como de silenciar a nomeação – é crucial nesta história. Por um lado, porque o nome do conto e o nome da personagem principal coincidem, demonstrando que a denominação “Sarah” não foi escolhida por acaso. É, na realidade, um nome de origem bíblica cuja história vale a pena lembrar, por ter ressonâncias no conto. Por outro lado, porque toda a tragédia que recai sobre Sarah tem como causa a divulgação do nome do possível pai da criança que cresce no seu ventre.⁶⁷

Na narrativa bíblica, Sarai, mulher de Abraão, é bela e desejada, mas estéril. Por isso, propõe à escrava Agar que se deite com Abraão para que dessa união consentida nasça um filho varão, o qual será o legítimo herdeiro do casal (Gen 16, 1-4). Por este motivo, Agar, «reconhecendo-se grávida, começou a olhar desdenhosamente para a sua senhora» (Gen 16, 4). Sarai, irada, afugenta a escrava, que se refugia no deserto, de onde é resgatada por um mensageiro divino (Gen 16, 7-9). Mais tarde, nasce Ismael, filho de Agar e de Abraão. No entanto, também Sarai, já na velhice, por intervenção divina, dá à luz a um menino, Isaac (Gen 21, 1-3). Para marcar esta gravidez sobrenatural, Deus altera o nome de Sarai para Sara (Gen 17, 15), alteração que «designa uma especial missão divina. Sara ou Sarai significa “princesa”, porque ela será mãe de príncipes» (como é explicado na nota de rodapé referente a este passo).

Ora, Sarah, mulher de uma classe humilde, empregada e mãe solteira, carrega toda a ironia do peso deste nome. «Sarah had a bit of a bad name» (S: 15) – é esta a frase que dá início à narrativa, demonstrando bem como a carga nobre e divina atribuída ao nome bíblico está bem distante daquela que as pessoas que conhecem Sarah atribuem ao seu nome e, por metonímia, a ela mesma. O nome é uma marca inegável da identidade pessoal. É-nos dado assim que nascemos e acompanha-nos toda a vida, tornando-se um indicador da nossa existência social. Assim, quando alguém nos chama pelo

⁶⁷ Argumento avançado por D. O’Byrne (O’Byrne, 2006).

nome não só reconhece a nossa identidade como também nos constitui como sujeitos (Butler, 1997: 25). Como nota Mieke Bal, «naming is (...) [an] example of performance which has performativity as potential effect» (Bal, 2012: 68). É certo que o ato de «naming» é referido tanto em Mieke Bal como em Judith Butler como sinónimo de «insultar». Todavia, lembremo-nos, uma vez mais, do início do conto. Ter um nome com uma carga negativa é quase ter um insulto como nome.⁶⁸ Deste modo, quando se sabe na aldeia que uma nova vizinha, Kathleen Kedrigan, deseja contratar Sarah Murray para trabalhar em casa dela, «two older women in the district felt in their duty to step across to Kedrigan's and offer a word of advice» (S: 15).⁶⁹ A mulher, ouvindo as anciãs, começa por admitir «I know she has a bit of a bad name» (*ibid.*) – reconhecendo o historial promíscuo da pessoa de Sarah ao associá-lo ao seu nome.

Com Sarai, Sarah apenas partilha a atração que exerce no sexo oposto. Em tudo o resto se lhe opõe. Ao contrário da personagem bíblica, a protagonista do conto é conhecida pela imensa fertilidade, tendo tido três partos saudáveis (*ibid.*) e trabalhando sempre com vitalidade, mesmo quando já pesadamente grávida (*ibid.* 19). É, portanto, com Agar que Sarah tem mais semelhanças. Ambas são subalternas ao serviço de outras mulheres. Tal como Agar, Sarah é expulsa devido à denúncia da sua patroa mas, contrariamente à escrava, não tem qualquer auxílio divino que a salve a si e ao filho que carrega de uma morte cruel.

A infertilidade de Sarai e o ódio que tem a Agar por esta ter engravidado do marido ecoa em Mrs. Kedrigan. Kathleen Kedrigan tem de se ausentar por três

⁶⁸ É certo que Sarah é bem aceite na aldeia, por lhe reconhecerem as virtudes como praticante da religião católica, mãe e trabalhadora. Porém, esta aceitação é em parte desconfiada, como ironiza o narrador: «[a]ll the same, charity was tempered with prudence, and women with grown sons, and women not long married, took care not to hire her» (S: 15). Pelas ligações sexuais que Sarah tem com os homens, a carga associada ao seu nome é parcialmente – ponha-se a ênfase no irónico «a bit [of a bad name]» – negativa.

⁶⁹ Este grupo de mulheres mais velhas, qual coro de tragédia grega, representa a ordem moral da aldeia. Sigo a opinião de D. O'Byrne quando refere que «older women are seen to take an active part in upholding the moral social order» (O'Byrne, 2006). A semelhança do grupo de mulheres com o coro grego justifica-se por com ele partilhar as funções e até a constituição. O coro da antiga tragédia grega, que se mantinha à parte da ação principal, tinha usualmente o papel de observar e comentar o que se passava em cena, bem como de servir de consciência moral dos protagonistas, aconselhando-os e advertindo-os para os futuros perigos das suas ações. Embora seja quase sempre masculino, a existência de um coro exclusivamente feminino também existe na tragédia antiga, n'As *Troianas* de Eurípedes. Nesta, o grupo coral é formado por escravas troianas anónimas. Mais analogias entre «Sarah» e a tragédia grega serão feitas adiante.

dias para ir a Dublin⁷⁰, período no qual deseja que Sarah trabalhe em sua casa. Isto porque, como explica às mulheres mais velhas, «three days is a long time to leave the house in the care of a man» (*ibid.* 16). Durante toda a narrativa, as diferenças entre o sexo masculino e o sexo feminino são bem vincadas. Os homens serem incapazes de realizar trabalhos domésticos – pois o mundo doméstico e sua lida pertencem exclusivamente à mulher – é a primeira diferença constatada. Logo de seguida, as mulheres advertem Kathleen de que não é aconselhável deixar o marido sozinho com Sarah – «she has a queer way of looking at a man», dizem-lhe (*ibid.* 16). E, mesmo que Mrs. Kedrigan riposte que pode confiar em Oliver, as mulheres respondem-lhe que «it's not right to trust any man too far» (*ibid.*). Não se deve confiar demasiado nos homens, pois os seus instintos são mais fortes do que eles. Cabe às mulheres zelar pelos cônjuges, impedindo situações propiciadoras de despertar esses instintos. Porém, decidida pelo orgulho, Kathleen contrata Sarah. Acreditava no «legitimate power over her man» e queria demonstrar a toda a aldeia que podia confiar nele (*ibid.* 16). O seu orgulho trouxe, a longo prazo, a desgraça a Sarah.

Mrs. Kedrigan e Sarah são o oposto uma da outra⁷¹, como já foi notado por várias críticas (Briggs, 1996, Wray, 2013a, Potts, 2007, Kleindl, 2008), ecoando a diferença aqui explorada entre Sarai e Agar, respetivamente. Sarah é uma mulher atraente, saudável, mãe de três crianças e esperando uma quarta numa gravidez feliz e cheia de vida. «She worked even better than before and she sang at her work» (S: 19), relata o narrador. Kathleen, por sua vez, tem uma gravidez complicada e azeda: «[s]he was self-conscious about her condition and her nerves were frayed» (*ibid.* 20). Quando Sarah conhece Oliver Kedrigan, o seu rosto enrubesce com um «flux of healthy blood», levando Mr. Kedrigan a compará-lo à tinta vermelha usada para marcar carneiros, «sheep raddle» (*ibid.*

⁷⁰ Fica subentendido, através de um diálogo entre as mulheres mais velhas da aldeia, que a ida de Kathleen a Dublin se prende com a sua dificuldade em engravidar. «But I wonder why she's going up to Dublin?», pergunta uma. Ao que outra responde: «Why do you think! (...) Not that she looks to me like a woman would ever have a child, no matter how many doctors she might go to – in Dublin or elsewhere.» (S: 16-17). Theresa Wray reforça esta ideia afirmando que «her [Katheleen's] visit to see a doctor is not received well by the local women – it is seen as a slight on the local practitioner» (Wray, 2013a: 79). Já Sarah havia tido todos os filhos com a parteira local, o que, por contraste, contribui para a boa opinião que os locais têm dela.

⁷¹ Os duplos nas personagens lavinescas é já um tema bem explorado. Veja-se, por exemplo, Kelly, 1980: 30, e D'hoker, 2008: 425.

17).⁷² Já Kathleen é descrita pelas mulheres da aldeia como «that bleached out bloodless thing», sendo a palidez associada a problemas de fertilidade (*ibid.* 16-17). Lembre-se ainda que, na história do Livro do Génesis, Agar engravida com aparente facilidade e dá à luz antes da sua senhora. O mesmo se passa no conto em estudo, embora o nascimento do filho de Sarah coincida com a morte de mãe e filho.

A oposição entre Sarah e Kathleen baseia-se ainda na dicotomia existente entre o mundo natural e o mundo civilizado, como nota Donna L. Potts (Potts, 2007) ou entre a natureza e a convenção, segundo Melissa Kleindl (Kleindl, 2008: 152). A facilidade com que Sarah engravida e dá à luz e a sua vitalidade contrapõem-se às consultas de fertilidade a que Mrs. Kedrigan recorre e à necessidade que esta tem de demonstrar autoridade sobre Oliver. Mrs. Kedrigan segue a convenção social do casamento enquanto Sarah tem filhos mantendo-se solteira, sendo ela própria igualmente filha de pai incógnito – «And she has no father herself!», comenta a parteira local, tentando deste modo justificar a conduta desviante da personagem (S: 15). Como repara D. O’Byrne, este comentário dá a ideia da hereditariedade do comportamento sexual (O’Byrne, 2006: 2), como se Sarah tivesse filhos fora do casamento porque já a sua mãe assim o fizera. Esta crença num determinismo biológico prende-se com a doutrina do pecado original (Wray, 2013a e Potts, 2007), que estabelece a tendência do ser humano para o mal desde o pecado de Adão e Eva no jardim do Éden.⁷³ A história do pecado original influencia igualmente a divisão binária das mulheres entre figuras naturalmente virtuosas ou seres tentadores que levam os homens à perdição (Potts, 2007). Como acima se verificou, para as mulheres da aldeia, Sarah está evidentemente colocada na categoria da mulher-tentação. Contudo, como adiante demonstrarei, não é esta a minha visão.

⁷² «Sheep-raddle is a red paint used to mark sheep either in connection with their lambs, or as evidence of ownership by the farmer, or to demonstrate that a ewe has been serviced by a ram. (...) The paint resonates with obvious markers of fruitfulness and promise» (Wray, 2013a: 80-81). A associação do rubor de Sarah a esta tinta tem também, pelo uso que é dado a esta última, uma óbvia conotação sexual.

⁷³ Leia-se, a este respeito, a *Carta de São Paulo aos Romanos*: «Por isso, tal como por um só homem entrou o pecado no mundo e, pelo pecado, a morte, assim a morte atingiu todos os homens, uma vez que todos pecaram» (Rom 6: 12). A crença partilhada na hereditariedade do pecado original é enfatizada numa versão anterior do conto, que serve de base ao comentário de Theresa Wray. Nesta, a parteira diz de Sarah: «[s]he is a good girl at the heart (...) We are all born with a tendency to evil» (Lavin, 1944: 48).

Ainda a propósito da dupla de personagens Sarah-Kathleen, é pertinente notar como estas representam também duas figurações da Irlanda. O nome de Kathleen não soava neutro aos ouvidos dos irlandeses independentistas do início do século xx, para quem a mítica figura de Kathleen Ni Houlihan representava a causa independentista. William Butler Yeats e Lady Gregory basearam-se nesta personagem nacionalista para escreverem, em 1902, a peça *Cathleen ni Houlihan*, cuja protagonista apelava a um sacrifício de sangue dos jovens irlandeses em nome da pátria. Também Kathleen, no conto de Lavin, desejou (e conseguiu) a imolação de Sarah para defesa do seu casamento e integridade enquanto mulher legitimamente casada. Para as duas Kathleen, o fim justifica os meios: para a Kathleen nacionalista, a morte de incontáveis soldados irlandeses era necessária à independência da Irlanda; para a Kathleen de Lavin, o desaparecimento desapiedado de Sarah era a solução para poder manter a respeitabilidade do matrimónio. Em ambos os casos, a crueldade dos meios é necessária e mesmo justificada por uma causa considerada moral e superior. Deste modo, é possível ler no conto de Lavin uma crítica a este olhar intransigente e desumano sobre a vida. A fecunda Sarah, assassinada a mando indireto de Kathleen, com problemas de infertilidade, representaria, talvez, um futuro diferente, menos implacável, para a Irlanda. A exclusão brutal e involuntária de Sarah significa, assim, a impossibilidade de esse futuro diferente se concretizar e, por consequência, o atrofiamento da mentalidade dos irlandeses num país inexoravelmente repressivo.

Sarah poderá ainda ser vista como uma inversão do estereótipo sociocultural que associa os homens e os seus apetites à natureza e as mulheres e a sua natural predisposição para a castidade à civilização.⁷⁴ Pela ligação obstinada ao mundo natural, Sarah não partilha desta formação discursiva (Foucault). A oposição de Sarah às convenções socioculturais poderá ser contrariada pelo facto de ela aderir de um modo tão diligente aos ritos católicos da comunidade.

⁷⁴ Este estereótipo está muito presente na obra de Lavin, atestando a sua profunda integração na sociedade irlandesa da época. E.g. em «The Nun's Mother», temos acesso à consciência da protagonista, que afirma: «[w]omen had a curious streak of chastity in them no matter how long they were married or how ardently they had loved» (Lavin, 1974: 44). Já os homens, pensa a protagonista, especificamente em relação ao marido, são mais carnisais: «[b]ecause, for him – as a man – the only important difference between the world and the cloister was the difference of the flesh and the flesh denied (*ibid.* 52). Em «The Young Girls», uma das três jovens protagonistas diz às outras: «[a]nyway you can't judge men by our standards. They are not chaste by nature the way we are» (*id.*, 1964:179)

Contudo, como nota Potts com agudeza, «Sarah's type of religious devotion is certainly much more matriarchal than patriarchal, and arguably more pagan than Christian».⁷⁵ Assim, a própria vivência religiosa de Sarah foge à estrutura patriarcal da Igreja católica, baseada na Trindade Divina de Pai, Filho e Espírito Santo. Ademais, a óbvia desmesura sexual está nos antípodas da moral sexual católica, mostrando como a adesão escrupulosa aos rituais religiosos – «She never missed Mass. She observed abstinence on all days abstinence was required. She frequently did the stations of the Cross as well. And on Lady Day when an annual pilgrimage took place (...) Sarah was an example to all» (S: 15) – não significa uma vivência verdadeira dos mandamentos de Deus. A forma é seguida, mas vazia de conteúdo e, portanto, deformada.⁷⁶ Contudo, o narrador não atribui a hipocrisia a Sarah mas aos vizinhos, ironizando: «there being greater understanding in their hearts for sins against God than for sins against his Holy Church» (*ibid.*). De um modo muito semelhante, Sophia, em «O Jantar do Bispo», faz uma distinção entre «um mandamento de Deus solene e rigoroso, uma palavra nua de Deus» e «a conhecida e pacífica praxe das comedidas esmolas regulamentares» (JB: 53-54). O Dono da Casa, que segue assiduamente esta última, despreza o seu fundamento: «[e]le tinha uma fé firme e sem dúvidas, baseada não nos Evangelhos, que nunca lera, mas sim na sua boa educação e no seu respeito pelas coisas estabelecidas (*ibid.* 54).

Kathleen não está incluída no grupo da aldeia, pois é nova na comunidade e não partilha as suas ideias, como se atesta pela resistência que faz à ideia de Sarah como inevitável tentadora de homens. A sua moralidade não assenta num ditame comunitário, que prescrevia precaução às mulheres casadas que contratassem Sarah; assenta, muito pelo contrário, no orgulho do poder legítimo sobre o marido (*ibid.* 16).⁷⁷ A obstinação de Kathleen em contratar Sarah,

⁷⁵ De acordo com a autora, Sarah identifica-se não apenas com a figura mais óbvia de Maria Madalena como também com a Virgem Maria, devido às suas gravidezes «virgens» (i.e., sem pai desvendável) e ao lugar usual que ocupa na missa, «under the fourth station of the cross» (S: 19), justamente o ponto em que se dá o encontro de Jesus com a mãe. Potts alude ainda a Sarah como figuração das deusas pré-cristãs associadas à fertilidade. Todavia, é notório que a autora não mencione a óbvia ligação existente entre Sarah e a dupla Sarai-Agar.

⁷⁶ O'Byrne refere-se a esta *performance* religiosa como à vivência de uma dupla vida, necessária para a aceitação de Sarah pela comunidade em que vive (O'Byrne, 2006). Porém, discordo desta visão «performativa» de Sarah, como adiante fundamentarei.

⁷⁷ Atribuindo a origem do comportamento de Kathleen ao orgulho próprio, não posso concordar inteiramente com Potts, que a atribui não só ao orgulho como também à opinião pública

mesmo quando avisada sobre os perigos dessa contratação, define-a definitivamente como uma estranha à aldeia. Tal alteridade, já explorada em termos da débil constituição física, manifesta-se igualmente na educação e na origem de Kathleen. Ela é, como vimos, uma mulher urbana e educada, a qual, para escárnio das aldeãs, recorre a tratamentos de fertilidade e planeia dar à luz na maternidade. Provinda da cidade, Mrs. Kedrigan não cresceu na forma de vida enraizada neste pequeno mundo rural e nele não se consegue integrar – como nos é atestado pelos comentários negativos que as mulheres mais velhas lhe tecem e pela sua gravidez solitária e recolhida, sem haver menção a quaisquer visitas, excetuando a do padre. Ao rejeitar os conselhos das mulheres mais experientes, crendo antes no poder que detém sobre Oliver, Kathleen contraria o dualismo homem *versus* mulher imbuído na *estrutura de sentir* da aldeia, invertendo os papéis de poder e submissão tradicionalmente atribuídos ao homem e à mulher, respetivamente.⁷⁸

Esta insolência perante a lei estabelecida, a que os Gregos chamam *hybris*⁷⁹, trará, como na tragédia grega, o infortúnio às protagonistas.⁸⁰ Kathleen é castigada pela transgressão com a gravidez de Sarah; Sarah é castigada pela gravidez com a morte. As duas transgridem, à sua forma, a moral vigente, que é brutalmente reposta no fim da narrativa. Todavia, há uma diferença

(Potts, 2007). Como vimos, Kathleen opõe-se à opinião pública e deseja sobrepor-se-lhe. Ou melhor, ela deseja afirmar-se na aldeia pela superioridade aos seus costumes e não pela submissão aos mesmos.

⁷⁸ Donna L. Potts constata que Kathleen, no final do conto, ao castigar Sarah e não o marido pelo adultério, demonstra ter interiorizado «the patriarchal double standard for women» da aldeia (Potts, 2007). Assim, para a exegeta, a personagem não é uma *outsider* a esta *estrutura do sentir*. Discordo desta opinião, pois parece-me que Kathleen provoca a morte de Sarah não como um fim em si mesmo mas com o objetivo de castigar o marido. Por isso, no diálogo final, ao anunciar a Oliver a morte da protagonista, Kathleen demora a chegar à notícia principal, criando um *crescendo* de ansiedade no marido. Fá-lo deliberadamente para o atingir, algo que não seria esperado de alguém que partilhasse a opinião de, em casos de adultério, apenas a mulher ser culpada. Claramente, Kathleen sabe que o marido tem culpa e, por isso, deseja castigá-lo da maneira mais cruel – com a morte do amante.

⁷⁹ «Consiste o ultraje [*hybris*] em fazer e em dizer coisas que possam fazer sentir vergonha a quem as sofre, não porque haja outro interesse além do facto em si, mas por mero prazer. (...) Aquilo que causa prazer aos que ultrajam é o facto deles [*sic*] pensarem que o exercício do mal os torna superiores» (Aristóteles, 1998: 108).

⁸⁰ Embora seja a primeira a fazer uma comparação direta deste conto com algumas categorias da tragédia clássica, alusões à tragicidade da história foram já feitas por Theresa Wray, que se refere ao «tragic outcome» (Wray, 2013a: 79) e a «the tragedy of the narrative» (*ibid.* 85), e por Anne Fogarty, que classifica Sarah como uma «tragic heroine» (Fogarty, 2013: 60).

crucial entre as duas protagonistas, estranhamente ignorada nos estudos sobre o conto. Consiste esta diferença no facto de Mrs. Kedrigan ser uma pessoa com as capacidades mentais plenamente desenvolvidas e de não sabermos se Sarah também o é. Ou seja, através do diálogo de Kathleen com as outras mulheres e do plano autoengendrado da remissão da carta à família de Sarah, sabemos que ela tem consciência das suas ações. Já Sarah, silenciosa durante praticamente toda a narrativa, pouco nos revela sobre si. Robert Peterson comenta que «at the end of the story [the reader] knows little of Sarah's own feelings and thoughts» (Peterson *apud* Kleindl, 2008: 156). Melissa Kleindl nota que este silêncio da protagonista não só nos impede de aceder à sua consciência, na qual reside o nome do(s) pai(s) dos seus filhos, como também nos revela a sua marginalização (Kleindl, 2008: 156). Porém, na minha opinião, o silêncio pode ser igualmente revelador da parca densidade psicológica de Sarah. Adiante voltaremos a este ponto.

No oitavo mês da gravidez de Mrs. Kedrigan, Oliver recebe a carta anónima que o aponta como o pai da criança esperada por Sarah e revela o seu conteúdo à mulher, classificando-o como «an unjust accusation» (S: 20). Este episódio é particularmente significativo, pois adensa a nuvem de dúvidas que paira sobre a parentalidade do filho da protagonista. Se Oliver é realmente o pai da criança, por que razão decide mostrar a carta à mulher e negar a culpa? A carta só a ele estava endereçada (*ibid.* 21), pelo que, se quisesse fugir da acusação, teria sido mais fácil optar pelo silêncio e destruir o documento culpabilizante. Porém, ele decide assumir a carta e negar a culpa perante a mulher, o que torna a situação bem mais complexa.

Do mesmo modo que não temos a certeza da identidade do pai da criança, não sabemos igualmente quem escreveu a carta. Também aqui há evidências que nos levam a apontar com mais clareza para uma pessoa: Sarah. Isto porque, embora a carta seja anónima, Pat, o irmão mais velho, atribui a caligrafia à irmã: «[w]asn't it Sarah's writing?» (*ibid.* 22). Também Oliver acredita que a autora da carta é Sarah: «he still believed that it was Sarah's letter» (*ibid.* 20). No entanto, de novo, não há certezas. Todavia, o que importa nesta análise não é resolver este duplo mistério, que tem dividido as opiniões dos críticos.⁸¹

⁸¹ A parentalidade é quase sempre atribuída, de maneira mais ou menos perentória, a Oliver Kedrigan (Wray, 2013a, Potts, 2007, Kleindl, 2008). Quanto à autoria da carta, as opiniões divergem. O'Byrne atribui-a a Sarah (O'Byrne, 2006). Melissa Kleindl (Kleindl, 2008) e Donna L. Potts (Potts, 2007) referenciam não uma mas duas cartas. Enquanto a primeira exegeta se refere

Importa antes perceber o impacte que tal carta tem nas personagens: por um lado, em Oliver e Kathleen; por outro, em Sarah e nos irmãos.

A carta instala a discórdia no casal Kedrigan e a tragédia na casa de Sarah. O caos surge da palavra escrita⁸² – a qual, curiosamente, nunca é diretamente revelada ao leitor. Kathleen simula a destruição da carta no fogo e entrega-a aos irmãos de Sarah (*ibid.* 20), tornando-se, a partir deste momento, responsável pelo seu destino. A acusação da carta, quer seja verdadeira ou não, põe em causa o poder de Mrs. Kedrigan sobre o marido (Kleindl, 2008). O conteúdo da carta deita por terra a orgulhosa decisão de contratar Sarah, contra os conselhos das aldeãs, expondo Kathleen ao ridículo. Esta, desejosa de fixar uma imagem de mulher poderosa e respeitável, age sub-repticiamente, e sem que o marido saiba, contra Sarah. Bowen nota que Kathleen «manages to control the situation without doing anything that appears on the surface to be vindictive» (Bowen, 1975: 27). Já Wray acentua a hipocrisia desta atuação silenciosa, referindo-se ao facto de ela manter «a Christian mantle – forgiving her husband without outwardly causing a scandal» (Wray, 2013a: 83).

A reação dos irmãos é, pela primeira vez de todas as vezes em que Sarah havia ficado grávida, brutal. Das outras vezes em que havia engravidado, ela conseguiu sempre não revelar o nome do pai, ainda que o padre da aldeia insistisse que, se não lho dissesse, «he'd make the new born infant open its mouth and name him» (*ibid.* 18). Dessas vezes, os irmãos pareceram não se importar muito com a identidade do pai, pois, como afirma Pat, «it was probably old Molly or his like that would have been prepared to pay for his mistakes if the need arose» (*ibid.* 22). Assim, o pai não desvendado seria provavelmente um homem inofensivo e que poderia oferecer ajuda financeira caso fosse necessário. No entanto, esta necessidade nunca se punha, pois Sarah trabalhava bem e entregava o ordenado aos irmãos (*ibid.* 17). Ademais, tratava da casa que dividia com eles e com os filhos e cozinhava para todos (*ibid.*). Por todas estas razões, os irmãos convenciam o padre a não levar Sarah para

à origem das ditas como «indefinida» (Kleindl, 2008: 159), a segunda atribui autores diferentes a cada uma das cartas: a primeira teria sido escrita por Pat, que atribui a parentalidade a Oliver na tentativa de conseguir algum apoio financeiro para a criança por nascer; a segunda carta, recebida pelos irmãos, teria sido escrita por Sarah, e o conteúdo, não revelado na narrativa, acusaria Pat como pai. De acordo com a autora, os pais dos filhos de Sarah seriam os seus irmãos. Sarah seria, assim, vítima de violações incestuosas.

⁸² «[T]he written word is demonstrably dangerous», comenta O'Byrne referindo-se a esta carta (Byrne, 2006: 11).

uma casa de acolhimento para mães solteiras (S: 18). Ela era necessária e dela dependiam, numa clara deturpação da lei irlandesa, que sustinha o trabalho do homem e a vida doméstica da mulher. Ainda assim, Sarah parecia capaz de conciliar a vida doméstica com a vida de mulher-a-dias e ainda ser mãe sem prestar contas a ninguém, numa independência que nem os irmãos lhe pareciam tirar. «[Y]ou can get no rights of her. And isn't it the truth?», comenta Joseph. Desta forma, ficar grávida pela quarta vez não parece constituir um problema sério para os irmãos. A grande mudança é o facto de o alegado pai da criança, pela primeira vez divulgado, ser um homem casado. Nas palavras de O'Byrne, «the real transgression of Sarah is not the conceiving of a child out of wedlock, but the *naming* of a married man as the father» (O'Byrne, 2006: 3). Lembre-se que a família é considerada pela *Constituição Irlandesa* como «the necessary basis of social order» (artigo 41.º, n.º 1, 2.ª alínea). Deste modo, ao atacar a protagonista, Mrs. Kedrigan (tal como, mais tarde, Joseph e Pat) «has the social order working for her» (Bowen, 1975: 27). O casamento, enquanto base incontestável da família, adquire um estatuto primordial, incumbindo ao Estado protegê-lo de eventuais ataques, constata o artigo 41.º, n.º 3, 1.ª alínea da *Constituição de 1937*, numa alusão ao adultério. Assim, a única gravidez de Sarah que é realmente transgressora e que, por consequência, leva à bárbara reacção dos irmãos, é a última.

No entanto, a protagonista parece não estar consciente da gravidade da situação. Num *crescendo* de violência, os irmãos interrogam-na a respeito da carta que receberam. Primeiro, Pat impede a irmã de se levantar da cadeira onde estava sentada e pergunta-lhe se a carta que tem na mão foi escrita por ela. «Sarah stared *dully* at the letter in her brother's hand» (S: 21, itálico meu).⁸³ O advérbio empregado não é inocente porque pode implicar a inocência de Sarah em dois níveis: num primeiro, como autora da carta; num segundo, mais importante para a minha leitura, como adulta. Os dois níveis não se excluem mutuamente. No primeiro nível, consideramos que Sarah não escreveu

⁸³ De acordo com o *Dicionário Oxford online*, o adjetivo «dull» pode significar: «1. Lacking interest or excitement; 1.1. *archaic* (of a person) feeling bored and dispirited. 2. Lacking brightness, vividness, or sheen. 3. (of a person) slow to understand; stupid. 3.1. *archaic* (of a person's senses) not perceiving things distinctly» (copiado e adaptado). Dada a pluralidade de sentidos do adjetivo, que se estendem ao advérbio «dully», o significado deste na narrativa torna-se ambíguo. Tanto se pode referir à falta de interesse da protagonista na carta (significado 1) como designar a falta de inteligência da mesma (significado 3) como pode ser um simples sinal de fadiga (significado 2). Não obstante, qualquer destas aceções adapta-se à leitura que farei deste passo.

a carta. De facto, se ela soubesse o conteúdo da carta, sendo a autora da mesma, a reação imediata não seria certamente esta falta de interesse, mas sim medo das repercussões que a mensagem teria nela; logo, o uso deste advérbio parece indicar, neste caso, que Sarah não escreveu a carta. No segundo nível, admitindo ser Sarah a autora da carta, que é o mais provável, este tipo de reação demonstra uma estranha inexistência de medo e de instinto de proteção. Se Sarah escreveu a carta e se tem noção de que está a infringir uma lei fundamental ao denunciar o pai do seu filho como um homem casado, deveria saber, certamente, a situação de perigo em que incorria estando essa carta nas mãos dos irmãos autoritários. Assim, esta (falta de) reação parece indicar que a protagonista desconhece as leis sociomorais que governam o país e a aldeia. O desconhecimento de tais normas, sendo adulta e estando dentro da vida comunitária, sugere uma falha cognitiva em Sarah, a qual poderá ser o resultado de uma parca instrução ou de um certo atraso intelectual.

De seguida, a protagonista riposta: «What business is it of yours, you thief?» (*ibid.*). O termo «thief» induz que Pat roubou a carta. Mais uma vez, podemos fazer duas leituras. Começemos pela primeira, a da inocência de Sarah como autora da carta. Sabendo que a carta foi endereçada a Mr. Kedrigan, estando o nome dele indicado no envelope (*ibid.*), Sarah não acusa o irmão de lha ter roubado a ela mas sim a Oliver. Por isso, quando logo depois afirma «How do I know what it says!», de acordo com esta leitura, a protagonista não está a disfarçar o seu envolvimento na mensagem anunciada mas a ser, de facto, sincera. Se assim for, Sarah acaba por não saber nunca o que está escrito, pois os irmãos, crendo ser ela a autora, não lho repetem. Nunca lhe perguntam se Mr. Kedrigan é o pai da criança, apenas se ela é a autora da carta. Se enveredarmos pela segunda leitura, a que implica a falha cognitiva de Sarah, percebemos que, uma vez mais, ela não tem consciência do perigo em que está. Perante a violência crescente de Pat, mantém uma atitude de desafio, não negando nem admitindo a autoria da carta. Algumas críticas quiseram ver nesta atitude desafiadora uma insubmissão à sociedade patriarcal, sintetizada na figura do irmão mais velho (e.g. Ungerboeck, 2012: 44). Não obstante, creio que esta interpretação se torna mais difícil de aceitar quando não temos a certeza de Sarah estar plenamente ciente do impacte das suas ações. Creio que Sarah, na sua simplicidade, não questiona nem a sua situação familiar nem as convenções que orientam as relações entre os sexos. Ela limita-se a seguir a

sua vida, de forma muito pragmática, apenas reagindo quando os irmãos nela se atravessam brutalmente.

Perante a negação obstinada, acresce a violência. Pat retira do quarto de Sarah os seus pertences pessoais⁸⁴ e atira-os para fora de casa, numa noite tempestuosa. Por último, atira com crueldade um objeto que sabia querido de Sarah, a sua caixa verde – «a little green velvet box stuck all over with pearly shells» (*ibid.* 21). Apenas neste momento Sarah torna-se ativa, levantando-se e suplicando ao irmão que lhe devolva a caixa: «[m]y green box. Oh! Give me my box!» (*ibid.*). Este momento torna-se pungente, uma vez que a protagonista se mantém impassível perante o despejo dos seus bens essenciais na rua, mas (re)age quando a sua preciosa caixa lhe é usurpada. Recorde-se que Sarah dava o ordenado aos irmãos e nunca quis dinheiro dos pais dos seus filhos: ela não é, de modo algum, materialista. Assim, o imenso valor que dá à caixa não é material, mas simbólico.

Pat atira a caixa para longe, «as if trying to reach the dunghill at the other end of the yard» (*ibid.* 22). Potts associa este objeto, com as suas cor verde e beleza, a Sarah, à natureza e à sexualidade feminina (Potts, 2007). No *Dictionnaire des Symboles*, a “caixa”, ligada ao mito da caixa de Pandora, é associada a «une figure de l’inconscient et du corps maternel» e «contient toujours un secret: elle enferme et sépare du monde ce qui est précieux, fragile ou redoutable» (Chevalier, 1991: 136). Já no *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, a caixa é símbolo das profundezas, podendo aludir tanto a «un centre mystérieux, démarche volontaire et ascétique (comme peut l’être un itinéraire initiatique)» quanto a «la chute vertigineuse dans le néant (...) [le] retour aux arcanes de la nuit» (Aziza, 1978: 44). Por outras palavras, simboliza o início e o fim, o nascimento e a morte. No caso em estudo, a caixa simboliza e encerra duas vidas: a vida de Sarah e a vida em Sarah. A sua sacralidade é vandalizada quando é atirada para longe, provavelmente acertando no monte de excrementos a que Pat fizera alvo. A imagem é de uma brutalidade atroz. Toda a beleza e a fragilidade humana guardadas na caixa são-lhe violentamente arrancadas neste embate final, preconizando a própria morte de Sarah e do

⁸⁴ Theresa Wray faz uma análise da simbologia destes pertences. De acordo com a autora, a cor vermelha do vestido e da capa mencionadas entre as roupas, bem como a alusão a roupa interior e a sapatos de salto alto contribuem para estereotipar Sarah como uma prostituta (Wray, 2013a: 84).

seu pequeno bebê, não por acaso encontrados no fundo de uma vala, a céu aberto, como se fossem os dejetos da caixa profanada.

Oliver, o presumível pai, apesar do adultério, não é submetido a qualquer punição. De acordo com a *estrutura de sentir* presente no conto e no seu contexto histórico, os homens não têm agência nos seus impulsos, pelo que cabe às mulheres impedir que estes se concretizem. Sarah falha este papel virtuoso, Oliver apenas é levado pela lei natural. Porém, quando este sabe da morte, fica profundamente desconcertado. No episódio final, Kathleen, com maldade triunfante, anuncia: «[s]he went where she and her likes belong; into a ditch on the side of the road» (S: 23). Adiante, sublinha a ideia de imundície associada à vida e à morte de Sarah ao afirmar que esta estava «dead as a rat» (*ibid.*). Toda a sacralidade da vida é violada na imagem de lixo e de sujidade da ratazana morta. Oliver, que não previa nem a morte de Sarah e da criança nem a reação perversa de Kathleen, não parece abarcar toda a informação logo que a recebe: «Her pale eyes held his, and he stared *uncomprehendingly* into them» (*ibid.* 23, *itálico meu*). Uma vez mais, o emprego de um advérbio sugestivo abre o leque de significados da frase. O que é que Oliver não compreende? Será que o que se passou com Sarah é demasiado traumático para um entendimento imediato? Ou é a alegria perversa da mulher face a esta morte cruel que ele não compreende? Por fim, Oliver parece compreender as duas coisas e, fora de si, grita à mulher que lhe passe a lata de «sheep raddle» (*ibid.*), indissociável da vitalidade e da vida de Sarah – e, provavelmente, da intimidade que houve entre eles.⁸⁵

Sarah não é, contrariamente ao que pensam os seus conterrâneos e até alguns críticos (e.g. Bowen, 1975: 27), uma *femme-fatale*. Como apontam outros críticos (e.g. Kleindl, 2008: 152), ela é antes uma mulher anticonvencional na forma liberada de viver a sexualidade e, ao contrapor-se às normas socio-morais que resguardavam a sexualidade à esfera matrimonial, liga-se também à fecundidade e à amoralidade da natureza. Porém, o texto não nos dá informação que nos indique se este modo de vida pouco convencional é movido por uma opção consciente. Muito pelo contrário, o pouco que sabemos sobre esta personagem e as suas reações leva-nos a crer que a sua consciência não está plenamente desenvolvida. A vivência mais liberada da sexualidade não parece provir de um desejo de provocar a rígida moral sexual da aldeia; parece

⁸⁵ Ver nota 71.

antes ser-lhe algo natural e pouco refletido. Por isso, vive a gravidez solteira, socialmente condenável, com alegria, trabalhando ainda melhor (S: 19) e comendo com apetite (*ibid.* 18). Sarah não aparenta sentir qualquer constrangimento social durante a quarta gravidez fora do casamento, fazendo a sua rotina na aldeia como sempre fizera: «[s]he carried the child deep in her body and she *boldy*⁸⁶ faced an abashed congregation at Mass on Sundays» (*ibid.* 19, itálicos meus). Esta vivência despreocupada e feliz da gestação não se coaduna com as reais circunstâncias da protagonista, que mais uma vez dará à luz sem o apoio de um pai e cuja vida se passa praticamente num regime de cativoiro, partilhando a casa com uns irmãos autoritários, a quem entrega o salário – e não sabemos se o corpo. As reações dela quando é por eles confrontada carecem de qualquer instinto de autoproteção; apenas se levanta para salvar a sua caixa. Por fim, o seu silêncio não parece ser uma estratégia ponderada de defesa da ordem sociomoral da aldeia (O’Byrne, 2006) ou uma condenação desta mesma ordem (Kleindl, 2008). Não divulgar os nomes dos pais dos filhos é, sem dúvida, uma maneira de Sarah não ser confinada a uma instituição para mães solteiras. Mas esse mesmo silêncio liga-se provavelmente mais a um instinto maternal ou a uma imposição dos irmãos, que a queriam em casa para realizar as tarefas domésticas e tratar dos filhos, do que a uma opção conscientemente deliberada.

⁸⁶ Um novo advérbio sugestivo. De acordo com o *Dicionário Oxford online*, o adjetivo «bold» significa «1 (of a person, action, or idea) showing a willingness to take risks; confident and courageous (...) 1.1 dated (of a person or their manner) so confident as to be impudent or presumptuous. (...) 1.2 Irish (especially of a child) naughty; badly behaved». Desta vez, creio que a primeira definição (1) é aquela que melhor caracteriza a atitude de Sarah, grávida e solteira, entrando na igreja perante uma assembleia envergonhada ou desconcertada («abashed»). Sarah enfrenta *corajosamente* a assembleia, pois não sente qualquer pudor na gravidez de pai incerto, aceitando-a como algo natural. Não creio, note-se, que a coragem da protagonista venha de uma ideia de desafio consciente à norma, mas antes de uma indiferença absoluta à mesma. É esta mesma atitude o que tanto desconcerta a assembleia de crentes, dando-se uma interessante inversão dos comportamentos esperados – Sarah, no lugar de estar acanhada com a gravidez fora do casamento, como seria expectável tendo em conta a formação discursiva da aldeia, surge assertiva e confiante; a assembleia, que poderia surgir sólida no seu julgamento moral, fica embaraçada. Porém, muito provavelmente, Sarah não tem noção do efeito que exerce sobre os restantes.

O silêncio de Sarah quanto aos parceiros é acompanhado pela elipse da narração no momento da presumível união entre ela e Oliver (Wray, 2013b). Cabe ao leitor, como nota Anne Fogarty, interpretar as omissões da narrativa (Fogarty, 2013), as quais «Lavin skilfully renders resonant» (*ibid.* 59). Com efeito, a narrativa é deliberadamente feita de silêncios, embora o narrador não seja de uma imparcialidade total. Na verdade, ele vai deixando marcas textuais discretas mas assertivas, que nos permitem vislumbrar uma simpatia por Sarah⁸⁷ – seja nos comentários irônicos que tece à comunidade, seja na descrição negativa de Kathleen, seja no emprego sugestivo dos advérbios ao caracterizar as atitudes das personagens. Numa estratégia modernista, o narrador onisciente escolhe criteriosamente aquilo que dirá ao leitor, incumbindo-lhe a ele o papel de interpretar o que está e não está escrito.⁸⁸

6.2. «O Silêncio»

Publicado pela primeira vez em 1984 na coletânea *Histórias da Terra e do Mar*, este conto foi, no entanto, escrito quase vinte anos antes, em 1966 (data que surge no fim da narrativa) (OS: 64). Em Lavin, vimos como a divulgação de um nome proibido cortou a paz da pequena aldeia irlandesa e a vida de Sarah. Vimos, inversamente, que a paz de Sarah era mantida através do seu silêncio. Em «O Silêncio», a destruição da harmonia não tem origem na palavra escrita mas num grito de mulher. Também o silêncio, sinal de ordem e de tranquilidade, deixa de o ser depois do grito.

⁸⁷ Muito embora Mary Lavin tenha feito sucessivas alterações ao conto no sentido de atenuar essa simpatia, como explica Theresa Wray: «in a story such as “Sarah” as time passed Lavin’s treatment of the protagonist became more severe, suggesting a more personal critical response to the scenarios she had constructed somewhat at odds with a more liberated modern consciousness» (Wray, 2013a: 42).

⁸⁸ Posto isto, discordo da afirmação de Melissa Kleindl: «Sarah’s voice is not heard by anyone, really, and not even the narrator knows her thoughts» (Kleindl, 2008: 156).

A história tem lugar numa «doce noite de Verão» (OS: 56), numa casa de cidade.⁸⁹ A protagonista é uma mulher, Joana⁹⁰, a qual, no início da narrativa, sente uma enorme sensação de paz e de harmonia depois de ter arrumado a cozinha. Pela sua mão, a desarrumação tornou-se ordem e a sujidade tornou-se limpeza. «Primeiro deitou os restos de comida no caixote do lixo» (*ibid.* 55) para depois lavar a loiça e pô-la a escorrer. A loiça lavada dá a Joana a sensação de «uma grande limpeza como se em vez de estar a lavar a loiça estivesse a lavar a sua alma» (*ibid.*). De seguida, a mulher percorre devagar a casa, contemplando e saboreando o seu mundo de «coisas conhecidas» (*ibid.* 57) no «grande sossego» trazido pela noite, depois do «vaivém, a agitação e o tumulto do dia» (*ibid.* 56). O lugar das coisas na sua casa e a relação que essas coisas têm entre si parecem «a expressão de uma ordem que ultrapassava a casa» (*ibid.* 57). Esta ordem emanada das coisas e, por isso, imanente, tem qualquer coisa de transcendente, estendendo-se ao universo, revelado na noite estrelada: «os astros da noite exterior giravam lentamente e o seu movimento imperceptível tomava em si a ordem e o silêncio da casa» (*ibid.*).⁹¹

⁸⁹ São várias as marcas deixadas ao longo do conto que nos indicam que a casa se situa num contexto urbano. E.g. a sereia que se ouve no rio durante a noite (Andresen, 1984: 59) demonstra que é um rio movimentado, típico dos portos de cidades; descreve-se uma rua «apertada entre edifícios sem cor, pesados e tristes» (*ibid.* 61); há «um chiar de carros na viragem das esquinas» (*ibid.*). Sophia, numa entrevista, afirmou que o espaço do conto foi inspirado na sua casa de Lisboa, situada na Graça (Vasconcelos, 1991). A este respeito, é muito interessante comparar «O Silêncio» com o poema «Nocturno da Graça» (*in Mar Novo*, 1958), o qual, para além de descrever um espaço urbano, tem muitos elementos do conto. Veja-se: «Há um rumor de bosque no pequeno jardim / Um rumor de bosque no canto dos cedros / Sob o íman azul da lua cheia / O rio cheio de escamas brilha. / Negra cheia de luzes brilha a cidade alheia. (...) / Com seus bairros de becos e de escadas / De candeeiros tristes e nostálgicas / Mulheres lavando a loiça em frente das janelas / Ruas densas de gritos abafados (...) / Viragens chiadas de carros (...) / De igreja em igreja batem a hora os sinos / E uma paz de convento ali perdura (...) / Mas a cidade alheia brilha (...) / Numa noite cega surda presa / Onde soluça uma queixa cortada. / Sozinha estou contra a cidade alheia. Comigo / Sobre o cais sobre o bordel e sobre a rua / Límpido e aceso / O silêncio dos astros continua» (Andresen, 2005: 398-399).

⁹⁰ «Joana» é um nome que Sophia usa também n'A *Noite de Natal* e em «O Jantar do Bispo» para designar, em respetivo, a pequena protagonista e a criada velha. Nos dois casos, são personagens positivas, capazes de intuir conhecimentos que escapam aos restantes.

⁹¹ Este passo relaciona-se diretamente com a poética de Sophia, que Maria João Borges comenta deste modo: «[é] da decifração do fenómeno como manifestação de uma verdade (escondida) que depende a "intensa felicidade" do sujeito; ele reconhece uma ordem (e nela se integra) que confere um sentido à sua existência» (Borges, 1987: 83). Quanto aos conceitos de imanência e transcendência e sua relação, ambos estão profundamente interligados na poesia e na poética da escritora. A este respeito, diz ela numa entrevista: «Eu li uma vez que pagão é aquele que não

Carregadas de realidade, «[a]s coisas pareciam atentas» (*ibid.*). E, sobre esse «centro da atenção», o narrador diz-nos que Joana «sempre o procurara, mas quem o pode captar?» (*ibid.*). A forma das coisas desenha «uma escrita que ela não entendia mas reconhecia» (*ibid.* 58). São possíveis alusões a Deus, cuja presença Joana intui mas não consegue designar. Num poema da mesma época, «Escuto» (*in Geografia*, 1967), Sophia identifica «deus» com «a consciência atenta / Que nos confins do universo / Me decifra e fita» (Andresen, 2015: 516). As expressões que caracterizam Deus no poema são as mesmas que são utilizadas no conto para designar a densa atenção da casa. Nela, Joana está profundamente integrada: «[e] ela habitava essa unidade, estava presente e viva na relação das coisas e a própria realidade atenta a abrigava em sua imensa e aguda presença» (OS: 58-59). Um fundo sentimento de pertença da protagonista – às coisas, à casa, ao universo e, porventura, a Deus – marca este estado inicial de ordem. Um silêncio profundo, belo e sagrado «pairava como uma sede estendida» (*ibid.* 56).⁹² Espreitando a noite da janela da sala, Joana vive uma «aliança» entre ela, a casa e as estrelas, uma unidade inteira na qual a sua consciência pesa e conta. E sente a sua felicidade no centro dessa unidade cósmica (*ibid.* 59). Está assim criado um *locus amoenus* que parece inquebrantável. Contudo, no apogeu da paz e da felicidade da protagonista, ergue-se o grito – «[u]m longo grito agudo, desmedido» (*ibid.*).

Depois do registo visual, que descreve o sossego da casa, é dada primazia à audição para descrever o grito: «num crescendo de intensidade, os sons ouvidos pela personagem vão do menos sonoro (apitou uma sereia), ao som de média intensidade (o sino bateu duas badaladas), ao mais estridente e devastador (o grito)» (Coelho, 1995: 30-31). O primeiro grito, denominado «o grito» contrapõe-se ao título do conto, «O Silêncio». A escolha do artigo definido “o” como antecedente de “grito” dá-lhe o mesmo peso e importância que são dados ao “silêncio”. E, com efeito, assim como o silêncio traz a paz e a ordem, o grito traz o conflito e a desordem, rasgando a harmonia vivida por Joana.

vai além da imanência, nesse sentido serei pagã. Primeiro, não vejo essa diferença entre imanência e transcendência, quer dizer, Emanuel Cristo, está connosco. Segundo, acho que as coisas com que a gente está também têm de ser correctamente vividas, não estão aqui por acaso, também são o Destino, também são uma Verdade que nos é proposta» (Casais, 1989: 13).

⁹² A respeito deste estado de comunhão profunda com o mundo envolvente, diz Sophia: «há um instante em que o regozijo em frente da beleza do Universo une, une todas as coisas e o que é poético é também religioso» (Passos, 1982, itálicos meus).

Ademais, o substantivo “silêncio” é usualmente empregado no singular, pelo que o artigo “o” não lhe dá um especial destaque. No entanto, o inverso ocorre com o “grito”, que admite o plural. Assim, o uso deste substantivo no singular particulariza-o, dando-lhe um especial relevo. De facto, o grito, o primeiro de uma série, traz a absoluta mudança ao mundo do silêncio.

Após este grito, vêm outros, igualmente lancinantes, e descobrimos que quem os pronuncia é «uma voz de mulher» (Andresen, 1984: 59). É esta «uma voz nua, desgarrada, solitária. Uma voz que se ia deformando, desfigurando até ficar transformada em uivo» (*ibid.*). A desumanização do grito, transfigurado em uivo, atribui-lhe uma dimensão que ultrapassa quem grita, que «atravessa as paredes, as portas, a sala, os ramos do cedro» (*ibid.*). O grito vai tendo variações, indo de «um tom de lamentação» à «fúria, raiva, desespero, violência» (*ibid.* 60). E assim «na paz da noite, de cima a baixo, os gritos abriam uma grande fenda, uma ferida» por onde entrava «o terror, a desordem, a divisão, o pânico» (*ibid.*). Entramos no absoluto reverso do reino da liberdade e da paz de Joana, mutação a que Aristóteles chamou peripécia.⁹³

A protagonista muda de divisão para ver quem está a gritar. Estava na sala e encaminha-se para o «outro lado da casa», onde fica a janela que dá para a rua onde a mulher grita. O lado da casa oposto ao lado da sala – isto é, as traseiras – é, tradicionalmente, a zona menos nobre da casa. E era do exterior dessa zona que vinham os gritos. «É o outro lado da vida que Joana vai descobrir do outro lado da casa» (Coelho, 1995: 31). Com efeito, aí vê a mulher que grita «agarrada à parede» (OS: 60), dando a ideia de um ser absolutamente desamparado. Os seus gritos, que «corriam batendo contra as portas fechadas», não parecem surtir qualquer efeito. As casas com as portas fechadas funcionam como ilhas isoladas de um mundo exterior, de angústia e sofrimento. Um silêncio impassível é a resposta aos gritos desse mundo. A mulher «[g]ritava contra o silêncio» (*ibid.* 62), o mesmo silêncio que, para Joana, instantes antes, era sinal de um bem-estar profundo entre ela e o mundo.

A «infinita liberdade» que se erguia da ordem e silêncio do universo e que era a lei e o alimento da protagonista (*ibid.* 58) encontra, neste espaço, a sua perfeita antítese. Uma prisão, em cuja parede se encostava a mulher e contra a qual bate com os punhos (*ibid.* 61 e 63), cria um lugar de opressão contra

⁹³ «“Peripécia” [uma das categorias da tragédia] é (...) a mudança dos acontecimentos para o seu reverso» (Aristóteles, 2007: 57).

o qual ela parece rebelar-se, em vão. As «altas paredes» da prisão e o facto de que «enchia todo o lado esquerdo da rua» (*ibid.*) opõem-se por completo às janelas abertas para o céu estrelado por onde Joana acabara de espreitar. A abertura da casa para um exterior amplo e a simbiose de clareza e equilíbrio com ele criada são, no local onde a mulher grita, uma impossibilidade. «Ali a noite era cinzenta, o ar baço, parado e pegajoso» (*ibid.* 61). O «simbolismo da ausência de liberdade» (Coelho, 1995: 32) é, literalmente, gritante. Uma leitura possível do grito desfigurador é a resistência que faz às restrições à liberdade de expressão impostas no regime salazarista. Lembre-se que o conto foi escrito ainda sob o domínio do Estado Novo, que destinava à prisão aqueles que fossem abertamente contra o regime. A voz da mulher exprime sofrimento e raiva mas não é verbalizada, porque não lhe é dada a possibilidade de exprimir com clareza, em linguagem articulada, o que sente. Perante a impossibilidade da fala, ela grita. O facto de gritar de encontro à prisão, espaço de verdadeira ausência de liberdade e destino daqueles que se impusessem contra o regime, coaduna-se com esta leitura. Ademais, «[ela] [e]rgruia a sua voz como se a arrancasse do chão, como se o seu desespero e a sua dor brotassem do próprio chão que a suportava» (OS: 62). O chão onde o conto tem lugar e sobre o qual é escrito, situa-se, como vimos, na Lisboa salazarista (ver nota 88). A dor da mulher, motivo do grito, vem do seu contexto espaço-temporal, sintetizado (e encoberto⁹⁴) na palavra «chão». O ambiente opressivo, contra o qual o grito se insurge, está, nesta leitura, indelevelmente ligado ao contexto histórico em que o conto foi escrito e no qual decorre – o regime ditatorial do Estado Novo.

Ao lado da mulher está um homem. É esta a única personagem que fala no conto e fá-lo apenas para mandar calar a mulher, para restabelecer o silêncio importunado. «Mas ela não ouvia. Gritava como se estivesse só no mundo, como se tivesse ultrapassado toda a companhia e toda a razão e tivesse encontrado a pura solidão» (*ibid.* 62). Os gritos esperavam uma resposta dos «confins do universo» (*ibid.*), possivelmente o «centro da atenção» das coisas que também Joana pressentia e procurava – o qual, há pouco, foi identificado com Deus. Com efeito, a busca de um Deus ausente parece transparecer no gesto da mulher que grita, que «inclinava a cabeça para trás como quem

⁹⁴ A própria escrita sofre um silenciamento, e a ele se adapta, devido à censura.

espera ouvir uma resposta» (*ibid.* 62).⁹⁵ Mas a mulher, por fim, desiste de gritar e afasta-se com o homem.

Depois dos gritos, volta o silêncio. Mas um silêncio diferente, transfigurado, dessacralizado. «Um silêncio opaco e sinistro onde se ouvia o esgravatar dos cães» e que torna evidente a deturpação da harmonia inicial (*ibid.* 63). «Cães farejavam o chão dos passeios e rebuscavam os caixotes do lixo tentando agarrar sob as tampas os restos, as cascas, o pescoço da galinha degolada» (*ibid.* 61).⁹⁶ Como Maria da Conceição Coelho nota, a referência ao caixote do lixo e ao seu conteúdo a descoberto remete-nos para o princípio do conto, em que Joana deitou os restos de comida para o lixo, iniciando a (re)construção da ordem da casa (Coelho, 1995: 32). O lixo destapado e entornado pelos cães que o farejam é a completa destruição dessa ordem construída. De volta a casa, ao espaço de liberdade e de pertença, Joana repara como «tudo agora (...) se tinha tornado desconhecido» (OS: 64). A aliança das coisas e entre as coisas e ela mesma perdeu-se e tudo não passa de «ruína irreconhecível» (*ibid.*). E «Joana atravessou como estrangeira a sua casa» (*ibid.*). O contacto com o Outro – com o sofrimento vindo do grito da mulher – fê-la aperceber-se de que já não pertence ao seu espaço ou, provavelmente, que nunca lhe pertenceu; a unidade que sentia existir entre ela e as coisas era pura ilusão. O desafio que se põe a Joana é, nas palavras de Marta Martins, construir uma «nova ordem em que o compromisso com o espaço social e o tempo histórico seja assumido» (Martins, 1995: 41). Porém, talvez essa nova ordem, essa unidade humana desejável, não passe também de um sonho. Como reconhece o narrador de «Vila D'arcos» (último conto de *Histórias da Terra e do Mar*), «a vida

⁹⁵ A expressão «confins do universo», como vimos, é utilizada no poema «Escuto» (*in Geografia*, 1967) para designar a morada de Deus. A relação entre o silêncio e o transcendente neste conto é comentada em Borges, 1987, e Coelho, 1995. Recorde-se que Sophia escreveu inúmeros poemas sobre a ausência de Deus; e.g. em «Eis-me» (*in Livro Sexto*, 1962), refere-se-lhe no verso «Mas tu és de todos os ausentes o ausente» (Andresen, 2015: 454). O mutismo divino está igualmente presente no conto «O Homem», dos *Contos Exemplares*. O protagonista, tal como a mulher que grita, «[c]om a cabeça levantada, olhava o céu». A resposta ao olhar suplicante é idêntica: «Mas o céu eram planícies e planícies de silêncio» (Andresen, 2014: 169).

⁹⁶ O «pescoço da galinha degolada» remete-nos para o poema «As Pessoas Sensíveis», inserido no *Livro Sexto*, publicado em 1962 (quatro anos antes da escrita do conto). A crítica à hipocrisia das pessoas ditas sensíveis começa logo nos primeiros versos através da imagem da galinha degolada: «As pessoas sensíveis não são capazes / De matar galinhas / Porém são capazes / De comer galinhas» (Andresen, 2015: 485).

é um sonho» e «a nossa condição é não saber. É não poder jamais encontrar a unidade. E encontrar a unidade seria acordar» (Andresen, 1984: 131).

Tal como Oliver no fim de «Sarah», Joana tem uma epifania no final deste conto. São, em ambos os contos, epifanias disfóricas. Oliver percebe que Sarah morreu e que a mulher é um ser maldoso e desprezível que originou esta morte cruel. Para Joana, de acordo com Maria João Borges, a epifania consiste «[n]o conhecimento do sofrimento humano e [n]a experiência desse mutismo da criação» (Borges, 1987: 113). Nos dois casos, tudo parece estar bem para as protagonistas até à intervenção de um terceiro: o grito da mulher em «O Silêncio» e a carta, pela mão de Kathleen, em «Sarah». Porém, aquilo que mais aproxima os contos é o percurso ordem-caos-ordem deturpada percorrido pela narrativa de cada um. Nos dois, as protagonistas são mulheres que sofrem com a alteração de um *statu quo* que lhes era favorável; a ordem em que inicialmente vivem é por elas escolhida e a ordem que designa o fim de ambas as narrativas é-lhes imposta. Em «Sarah», há uma ordem social estabelecida e respeitada. Sarah integra-se nessa ordem por ter brio no trabalho e por seguir os ritos da Igreja. E integra-se nela sobretudo por não divulgar o(s) nome(s) do(s) pai(s) dos seus filhos. Assim, ainda que a promiscuidade obscureça o seu bom-nome, Sarah ganha o respeito da sua comunidade. Essa ordem é abalada com a mensagem transgressiva que Pat e Joseph recebem, designando um homem casado como pai do sobrinho. Com o intuito de restabelecerem a velha ordem, decidem castigá-la expulsando-a de casa, o que provoca a sua morte. Oliver, ignorante de tudo isto, parece regressar à ordem do dia-a-dia. Porém, na manhã seguinte ao castigo de Sarah, ao tomar conhecimento de que ela morreu, um profundo desconcerto instala-se dentro de si. A ordem social foi restabelecida – «You won't be troubled with any more letters», diz-lhe Kathleen (S: 22) – mas é uma ordem suja pelo sangue de Sarah e da criança inocente e, portanto, falsa. O final é profundamente disfórico, deixando-nos uma sensação de asfixia social e de imutabilidade dos costumes. Em «O Silêncio», Joana julga encontrar uma ordem imanente e transcendente na limpeza e arrumação que dá à casa. Esta ordem, da qual ela faz parte, é totalmente destruída pelo grito solitário de uma mulher na rua, que apenas recebe o silêncio como resposta. O silêncio, sacral para Joana, é desesperante para a mulher que grita. O caos segue-se à ordem e do espaço limpo e arrumado da casa passamos para o espaço sujo, escuro e apertado da rua onde a mulher grita sem ter resposta. Através dos gritos intuímos a invocação de

Deus-pai, mas nem o narrador menciona o seu nome.⁹⁷ Assim, a indizibilidade do nome do pai também tem ressonâncias em «O Silêncio». O silêncio «opaco e sinistro» deixado pelos gritos, bem longe da aliança que o primeiro silêncio estabelecia, faz Joana sentir-se uma «estrangeira» na própria casa. Tal como Oliver, ela não compreende o que se passa. Porém, nesta narrativa, uma leve aragem de esperança parece soprar na «ruína irreconhecível» (OS: 64) em que se tornou o mundo de Joana. Em entrevista, Sophia explicou com clareza que o caos, ao contrário do mal, é fonte de recriação: «[a] diferença entre o caos e o mal é que enquanto o mal é uma negatividade total, um puro princípio de destruição – do mal não nasce nada –, o caos tem em si uma força de recriação» (Passos, 1982). Com efeito, sabemos que Joana ficou profundamente tocada pelo sofrimento humano transmitido no grito, e o conto, ao terminar, deixa-nos uma vaga esperança de reconstrução da ordem – não a inicial, porque vimos ser individualista e, como tal, insustentável, mas porventura de uma nova ordem, em que o ser social e a solidariedade sejam marca iniludível.

Os conceitos de ordem e caos, presentes em «Sarah» e em «O Silêncio» (explicitamente nesta última narrativa), radicam na cultura da Grécia Antiga. Também o trágico⁹⁸, de origem grega, está presente nas narrativas: em «Sarah», nomeadamente, através da existência do coro de mulheres, representantes da velha moral da aldeia, na *hybris* das protagonistas e na morte brutal de Sarah; em «O Silêncio», está presente na peripécia, concretizada no grito e no estado de alheamento total em que Joana fica após tal transmutação.⁹⁹ Contudo, como frisa José Pedro Serra, a tónica do trágico não deve ser posta no resultado «mas no processo, na experiência» (Serra, 2006: 439).

A experiência do silêncio é fulcral para a compreensão das narrativas. Por um lado, o leitor experimenta o silêncio dos narradores. Em Lavin, alude-se à ligação sexual entre Sarah e Oliver por meio de uma eclipse; em Sophia, é possível ler-se uma crítica à censura do Estado Novo não só nas referências à

⁹⁷ A indizibilidade do nome de Deus-pai radica na tradição judaico-cristã do Antigo Testamento. Yahweh, Deus-Pai, era o inominável e o desconhecido, que resistia a ser nomeado. Quando Jacob lhe pergunta pelo nome, Deus responde «Porque me perguntas o meu nome?» (Gen 32, 30).

⁹⁸ «No centro do trágico está uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Aí ruíram as falsas seguranças, as cómodas conciliações. Este desmoronamento, porém, prenuncia uma “experiência” radical, decisiva, onde nada, nem mesmo o final infeliz, está garantido» (Serra, 2006: 439).

⁹⁹ Sigo a opinião expressa por Gustavo Rubim em relação a este conto: «Não poderá ser essa a derradeira figura da tragédia: o familiar que sem remédio virou estranho?» (Rubim, 2013: 18).

prisão e ao chão, contra a qual e do qual se ergue o grito, como também no próprio grito, que surge perante a impossibilidade do discurso. O silenciamento imposto leva, paradoxalmente, a outras estratégias discursivas. Discurso e silêncio não são opostos; antes, como lembra Foucault (ver epígrafe), coexistem e interagem. Quanto às personagens principais, os narradores pouco nos revelam sobre elas. Não sabemos o que Sarah sente ou pensa e, como foi discutido, muitas das suas ações levam-nos a crer que as suas capacidades mentais não estão plenamente desenvolvidas. Também pouco sabemos sobre Joana e ainda menos sobre a mulher que grita: «[n]ão sabemos porque gritava a mulher que gritou, não sabemos quem era essa mulher, que relação tinha com o homem que a protegeu e a acompanhou» (Rubim, 2013: 18). Por outro lado, as protagonistas pouco ou nada falam, e os seus silêncios têm significados profundamente diferentes. Sarah, ao não transgredir certas leis, permanecendo em silêncio, mantém-se nos limites da ordem sociomoral da sua aldeia. Todavia, quando se julga descoberto o nome do pai do seu último filho, ela torna-se uma ameaça à ordem. A sua punição culmina na morte. Sarah é de novo, e definitivamente, silenciada. Joana tem uma experiência bem diferente do silêncio. Para ela, este não é uma forma de integração na comunidade; é, antes, uma «experiência de êxtase estético-ontológico» (*Feminae*, 2013: 868), um estado de graça e de comunhão individual com as coisas e com o universo – que peca por afastá-la dos outros. O silêncio, aqui, não é consequência da opressão social; é, bem pelo contrário, uma manifestação pessoal de liberdade. Porém, o grito acutilante da mulher arruína por completo esta experiência de felicidade plena. O grito retira Joana do seu estado onírico e chama-a, brutalmente, de volta ao mundo real, ao seu contexto histórico-social.¹⁰⁰ A ordem plena, mas falsa¹⁰¹, do seu mundo é quebrada e substituída por uma experiência de estranheza e de alheamento. O silêncio torna-se sinistro, incómodo e desestabilizador. Quanto à mulher que grita, o silêncio é o que move o seu grito e o que lhe responde, para seu desespero. Porém, ela

¹⁰⁰ Em «A Praia», dos *Contos Exemplares*, a protagonista também é retirada de um estado de êxtase semelhante ao de Joana através da pronúncia de um nome, Rommel, que a remete para a realidade bruta e obscura do seu espaço histórico-social. Como nota Marta Martins, «é o poder evocador de um nome que presentifica todo o horror da guerra e impulsiona o sujeito para a ação» (Martins, 1995: 41).

¹⁰¹ Sigo a opinião de Marta Martins, que considera a harmonia inicialmente sentida por Joana uma «ordem beatífica, mas falsa, uma vez que não contempla a dádiva ao semelhante» (Martins, 1995: 41).

não se dá conta de que o grito surtiu efeito. Ele alterou a própria substância do silêncio para Joana – e, quem sabe, para outros.

7. Diálogo entre «Retrato de Mónica» e «A Happy Death»

A renúncia de si próprio é a fonte de toda a degradação, tal como, pelo contrário, o princípio de toda a genuína elevação. O primeiro passo é um olhar para dentro – contemplação isoladora de nós próprios – quem se detém aqui só atinge metade. O segundo passo deve ser um olhar efectivo para o exterior – uma observação espontânea e contida no mundo exterior. (Novalis, 1992: 31, a propósito de *santidade*)

No diálogo estabelecido entre «Sarah» e «O Silêncio», vimos como as protagonistas experienciam o silêncio como fuga ao contexto histórico-social em que vivem (seja, no caso de Joana, vivendo-o como êxtase estético-metafísico puramente individual, seja, para Sarah, experienciando-o como escape da autoridade sociorreligiosa, que a instigava a pronunciar os nomes dos pais dos seus filhos). Contudo, mais tarde, o silêncio, para ambas, torna-se uma verdadeira opressão (em «Sarah», designa a morte da protagonista e o conseqüente fim da desordem social que esta provocou; em «O Silêncio», marca o fim da unidade inicial sentida por Joana). Encontrámos igualmente nestes contos a presença de mulheres-vítimas: Sarah, da violência dos outros, e a mulher que grita, do silêncio circundante.

No «Retrato de Mónica» e em «A Happy Death», Mónica e Ella, respetivas protagonistas, são, muito pelo contrário, mulheres prepotentes. As vítimas do seu poder são, numa clara inversão da distribuição tradicional dos papéis feminino e masculino da época, os maridos. Eles constituem instrumentos dos quais elas se servem para atingirem o que querem – para Mónica, o sucesso; para Ella, a respeitabilidade. Mónica consegue atingir o estado de perfeição para o qual trabalha incessantemente; já Ella, também incansável no seu trabalho, vive ressentida por não ter a vida com que sonhou. Mónica, para ser a mulher ideal que aparenta ser, tem de abdicar da santidade. Em «A Happy Death», Robert, o marido completamente nulificado de Ella, encarna o que Mónica diariamente rejeita.

7.1. «Retrato de Mónica»

Este curto conto, invulgar na autora pelo estilo ferozmente satírico, foi escrito em 1961 e publicado em 1962, com os restantes *Contos Exemplares*.¹⁰² A sátira está presente desde a primeira frase, instigada por um narrador que, como nota Marta Martins, não se coíbe de emitir juízos de valor sobre a protagonista, reduzindo o leque interpretativo do texto à sua visão (Martins, 1995: 49). Lembra Clara Rocha que, de acordo com a tradição estabelecida por Horácio e por Juvenal, a sátira é um género que se destina à educação cívica ou moral da opinião pública através do riso (seguindo o lema «ridendo castigat mores») e à condenação violenta dos desacertos da sociedade, buscando inspiração na indignação pessoal do poeta (Rocha, 2001: 73). Estas duas definições clássicas da sátira, defende a crítica, estão na origem da escrita deste conto, mais descritivo que narrativo, e mordazmente incisivo na crítica que faz aos defeitos e vícios da personagem que lhe dá o título. Ao apresentá-la como uma mulher socialmente bem-sucedida e próxima da esfera do poder – aparentemente uma mulher «extraordinária» (Andresen, 2013: 133) –, o narrador serve-se do “renversement” (dizer o contrário do que se pensa ou do que é verdade) para ironizar as virtudes da protagonista (Rocha, 1980: 62).¹⁰³

O título da coletânea, decalcado das *Novelas Ejemplares* de Cervantes, cujo «Prólogo al Lector» antecede também os contos de Sophia, sublinha a ideia de exemplaridade das narrativas contidas no livro. O conceito de literatura exemplar, acentua Clara Crabbé Rocha, é medievalizante, «lembrando, “mutatis mutandis”, as Vidas de Santos e toda uma escrita orientada no sentido de servir como exemplo para os outros homens» (Rocha, 1980: 11). Mónica, figura que concentra em si todos os defeitos suscetíveis de serem encontrados numa classe urbana próxima do poder salazarista (Bertolazzi, 2014), funciona como um contraexemplo, o exemplo que não deverá ser seguido por aqueles que

¹⁰² Na edição da Portugália, de 1970, a inscrição do ano de 1961 termina este conto, designando a data em que este foi escrito (Andresen, 1970: 120).

¹⁰³ Também nas situações da vida biográfica, Sophia recorria ao “renversement” para tecer críticas irónicas a personagens reais semelhantes a Mónica. Escreve ela a Jorge de Sena, no preciso ano de 1961: «[h]á tempos num jantar perguntaram-me o que é que eu achava duma senhora fascista (e desavergonhadíssima) que me odeia a mim e ao Francisco e que nos persegue com malcriações incríveis e calúnias. Eu respondi que a achava boa, inteligente, séria, culta e bem-educada. Até os amigos da dita senhora tiveram de dar uma gargalhada. É o único sistema: rir de quem nos quer matar» (Andresen, 2006: 40).

queiram ser bons ou, dando continuidade ao paralelismo feito com a literatura exemplar, que desejem ser santos. Com efeito, Mónica é-nos apresentada, a dada altura do conto, como alguém que rejeita a santidade: «[d]e facto, para conquistar todo o sucesso e todos os gloriosos bens que possui, Mónica teve que renunciar a três coisas: à *poesia*, ao *amor* e à *santidade*» (itálicos meus). A narrativa prossegue:

A *poesia* é oferecida a cada pessoa uma só vez e o efeito da negação é irreversível. O *amor* é oferecido raramente e aquele que o nega algumas vezes depois não o encontra mais. Mas a *santidade* é oferecida a cada pessoa de novo cada dia, e por isso aqueles que renunciam à santidade são obrigados a repetir a negação todos os dias. (RM: 134, itálicos meus)

O reconhecimento da recusa da santidade feita diariamente por Mónica é uma das pedras angulares da crítica que subjaz a este texto. A um primeiro nível, porque, como vimos, a ideia de santidade se prende com a literatura exemplar característica da Idade Média, na qual, mesmo que indiretamente, Sophia se inspira ao criar os *Contos Exemplares*, que seguem a regra medieval do *exemplum*. A rejeição da santidade pela protagonista acentua a sua futilidade, a sua absoluta carência de interioridade humana – a sua não-exemplaridade. Contrariamente ao que parece indicar a lista infindável dos afazeres e «qualidades» de Mónica apresentada no primeiro parágrafo da narrativa, que enche o espaço textual e tira o fôlego ao leitor, Mónica é uma pessoa vazia e cuja «perfeição» social está nos antípodas da perfeição humana.¹⁰⁴ A «perfeição» de Mónica cria a sua desumanidade. Ela recusa amar. Do mesmo modo,

¹⁰⁴ A respeito da vacuidade de Mónica, João Bérnard da Costa, no documentário *O Nome das Coisas*, lembra que uma amiga mais conservadora de Sophia reagiu ao conto dizendo-lhe que não tinha o direito de escrever tal conto, «ainda por cima [sobre] um mundo que tu conheces por dentro» – referindo-se, evidentemente, ao elevado meio social frequentado por Sophia e ao qual pertence a personagem Mónica. A este comentário, Sophia terá respondido: «Por dentro? Esse mundo que tu dizes que eu conheço por dentro não tem dentro, só tem fora.» Relembrando ainda o tema da santidade, esta troca de impressões torna-se muito interessante. Compare-se a inexistência de interioridade criticada em Mónica com o «olhar para dentro» indicado por Novalis como o primeiro passo para atingir a santidade (ver epígrafe). Uma vez mais, vacuidade/exterioridade e santidade/interioridade opõem-se. Lembre-se ainda que Novalis é um autor que influenciou fortemente a obra poética de Sophia: «[c]reio, mesmo, que a minha poesia partiu dessa legenda de Novalis [«A poesia é o autêntico real absoluto», epígrafe de *Geografia*, 1967], germinou com ela», afirma a poeta (entrevista a *Literatura e Arte*, 1968).

não sofre nem parece sentir qualquer emoção humana. E o seu corpo não apresenta quaisquer sinais de envelhecimento: «[e]la todos os anos parece mais nova» (*ibid.* 136). Mónica é progressivamente desumanizada ao longo da narrativa. O último parágrafo, significativamente, parece indicar a origem da desumanização da personagem: a sua proximidade ao poder, intitulado de «o Príncipe deste Mundo» (*ibid.* 137). Quis Clara Crabbé Rocha ver nesta figura demoníaca¹⁰⁵ uma referência a Salazar ou ao Capital (Rocha, 1980: 35), o que se justifica pela sabida oposição de Sophia ao Estado Novo, presente na sua obra em geral e nos *Contos Exemplares* em concreto. Seja uma metáfora do ditador ou do mundo capitalista, o «Príncipe deste Mundo» representa o poder político – como, aliás, está implícito na própria denominação. Inclino-me para a identificação desta personagem enigmática com o ditador, pela caracterização (ainda que irónica) que dela é feita – «toda a gente sabe que o Príncipe deste Mundo é um homem austero e casto» (RM: 137) – e que coincide com a imagem pública de Salazar. Porém, sendo o ditador conhecido pelo cargo de Professor de Economia e Finanças na Universidade de Coimbra e pelo papel que teve no equilíbrio da balança comercial nacional, enquanto ministro das Finanças, a ligação ao mundo do dinheiro está implícita nesta identificação. Por estar próxima do poder ditatorial, Mónica afasta-se da santidade. Deste modo, na crítica à personagem-tipo de Mónica subentende-se uma crítica ao regime salazarista.¹⁰⁶ O conto resulta assim numa denúncia do alegado catolicismo do Estado Novo, da «incompatibilidade entre os valores fundamentais do catolicismo e a prática social e política do governo de Salazar» (Bertolazzi, 2014: 24).

Foucault defende que devemos analisar o poder não a partir de um centro irradiador (que não existe) mas como uma rede de relações, na qual o indivíduo tem um papel fulcral (Foucault, 1977a: 180). O indivíduo é simultaneamente um efeito e um veículo do poder. Assim, ele tem um papel determinante no (r)estabelecimento das relações de poder existentes no corpo social. Lembra

¹⁰⁵ A expressão «príncipe deste mundo» é usada nos Evangelhos para fazer referência ao Diabo, como explica Frederico Lourenço numa nota de rodapé relativa à passagem João 16:11 – «o príncipe deste mundo»: o árkhôn («regente») do mundo é Satanás.» (Lourenço, 2016: 392).

¹⁰⁶ Mónica é uma personagem-tipo, como defende Marta Martins (Martins, 1995: 42), pois é uma personagem plana, sem grande densidade psicológica, que se destina a representar um determinado grupo social – «a alta burguesia dominante sob a ditadura de Salazar» (Rocha, 2001: 73). Marta Martins aproxima, com razão, este conto da poesia de militância publicada por Sophia na mesma data, em 1962 (*ibid.* 49).

ainda o filósofo que não devemos fazer uma análise de um sistema de poder começando pelo poder estatal ou centralizador, mas pelas radiações que este tem e das quais se alimenta.¹⁰⁷ O estudo da personagem de Mónica constitui um bom exercício para a análise do funcionamento do sistema de poder do Estado Novo. Sob uma aparência de «pessoa extraordinária» (RM: 133), ela é, na realidade, um poderoso tentáculo do ditador, o «Príncipe deste Mundo»: «[t]odos sabemos que ela [Mónica] é o seu maior apoio, o mais firme fundamento do seu poder», termina o conto (*ibid.* 137). O poder do Estado de nada valeria não fossem as relações que estabelece com inúmeros organismos, aparelhos e, em primeira e última instância, com os indivíduos que nele estão abrangidos e que o revalidam continuamente. Diz ainda o narrador, a respeito do «Príncipe deste Mundo», que Mónica é «sua partidária fiel, cantora das suas virtudes, admiradora de seus silêncios e de seus discursos. Admiradora da sua obra, que está ao serviço dela, admiradora do seu espírito, que ela serve» (*ibid.* 136). Há, nesta última frase, uma óbvia referência à relação de reciprocidade entre Mónica e o ditador – ela serve o seu espírito e é servida pela sua obra. O poder tem, indubitavelmente, um efeito positivo na protagonista.¹⁰⁸ Mónica é um produto da formação discursiva do Estado Novo. Em termos althusserianos, este interpela-a como indivíduo e transforma-a em sujeito, conferindo-lhe uma existência social (Althusser, 2011). Atentemos, a este respeito, na longuíssima frase inicial da narrativa:

Mónica é uma pessoa tão extraordinária que consegue simultaneamente: ser boa mãe de família, ser chiquíssima, ser dirigente da «Liga Internacional das Mulheres Inúteis», ajudar o marido nos negócios, fazer ginástica todas as manhãs,

¹⁰⁷ «[L]’important, c’est qu’il ne faut pas faire une sorte de déduction du pouvoir qui partirait du centre et qui essaierai de voir jusqu’où il se prolonge par le bas (...) *il faut, au contraire (...) faire une analyse ascendante du pouvoir; c’est-à-dire partir des mécanismes infinitésimaux*, qui ont leur propre histoire, leur propre trajet, leur propre technique et tactique, et puis voir comment ces mécanismes de pouvoir, qui ont donc leur solidité et, en quelque sorte, leur technologie propre, ont été et sont encore investis, colonisés, utilisés, infléchis, transformés, déplacés, étendus par des mécanismes de plus en plus généraux et des formes de domination globale» (Foucault, 1977a: 181, itálicos meus).

¹⁰⁸ Uma vez mais, Foucault: segundo o filósofo, o poder não deve ser estudado apenas pela repressão, mas também pelo lado positivo, pelos efeitos produtivos: « il ne pèse pas seulement comme une puissance qui dit non, mais qu’en fait il traverse, il produit les choses, il induit du plaisir, il forme du savoir, il produit du discours» (Foucault, 1977b: 148-149).

ser pontual, ter imensos amigos, dar muitos jantares, ir a muitos jantares, não fumar, não envelhecer, gostar de toda a gente, toda a gente gostar dela, dizer bem de toda a gente, toda a gente dizer bem dela, coleccionar colheres do séc. XVII, jogar golfe, deitar-se tarde, levantar-se cedo, comer iogurte, fazer ioga, gostar de pintura abstracta, ser sócia de todas as sociedades musicais, estar sempre divertida, ser um belo exemplo de virtudes, ter muito sucesso e ser muito séria. (RM: 133)

Nesta frase inaugural, é feita a caracterização da protagonista, acumulando até ao ridículo as suas virtudes e atividades, as quais, como depois percebemos, são todas consequência de um labor intenso e calculista e não de uma conduta natural. As inúmeras qualidades mencionadas funcionam como o seu inverso, num bem conseguido emprego da lítotes (Rocha, 2001: 74). A acumulação excessiva de afazeres e características, muitos deles anaforizados, é ainda acentuada pela ausência da copulativa «e», que daria um ritmo mais pausado a esta frase frenética, a qual confere desde logo a ideia do trabalho sem tréguas de Mónica (Martins, 1995: 67). Como acima foi dito, ela é a corporização do discurso do Estado Novo e, ao longo desta frase, há características que o denotam. Em primeiro lugar, Mónica caracteriza-se por «ser boa mãe de família». A proteção da maternidade constituía uma das funções do Estado em matéria de defesa de família, de acordo com o artigo 13.º da *Constituição de 1933*. Salazar, em entrevista a António Ferro, salienta também a primordialidade da função de mãe na mulher casada: «[d]eixemos, portanto, o homem a lutar com a vida, no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa» (Ferro, 1982: 156-57). Mónica cumpre esta função. Adiante, em *Sophia*, sabemos que a protagonista é «dirigente da “Liga Internacional das Mulheres Inúteis”», primeira expressão que corta por completo a verosimilhança deste retrato e que o tinge de uma crítica acutilante. A menção a esta «Liga» dirigida por Mónica é certamente uma crítica ao corporativismo do Estado Novo e, creio, mais especificamente, ao Movimento Nacional Feminino. Este, criado no preciso ano da escrita do conto e extinto após a Revolução de 1974/75, «destinava-se a prestar apoio na guerra colonial e tornou-se um dos instrumentos de propaganda da política ultramarina dos anos 60» (Rocha, 2001: 73). A referência enublada e profundamente satírica a este movimento torna-se ainda mais evidente quando sabemos que a sua presidente era Cecília Supico Pinto, figura

da alta sociedade muito próxima de Salazar, conhecida de Sophia e que Clara Rocha identifica com Mónica (*ibid.*). O «ser muito séria» no final do parágrafo, que ninguém conseguirá levar muito a sério, também se enquadra na política de costumes do Estado Novo.

A proximidade de Mónica ao poder não se extingue, penso, nas características acima enunciadas. É curioso notar como ela tem hábitos e gostos de uma mulher moderna, que aparentariam ser avessos ao conservadorismo do regime salazarista, e.g. «fazer ginástica todas as manhãs», «jogar golfe», «comer iogurte», «fazer ioga», «gostar de pintura abstracta». Contudo, esta mesma aparência de modernidade está inscrita no discurso ditatorial da época, num esforço de adaptação aos tempos democráticos do pós II Guerra. O discurso sobre a questão colonial é um exemplo flagrante e pertinente, uma vez que esta teve início em 1961, ano da escrita do «Retrato de Mónica». Lembre-se que, após a vaga de descolonizações, as colónias passam a ser denominadas “Províncias Ultramarinas” e o conceito de “Império Português” é substituído pelo de “Ultramar Português”. De igual modo, foi adotada uma ideologia inovadora, baseada no luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, para defender a posse obsoleta das colónias. Mudam-se os tempos, mas as vontades permanecem inalteradas – apenas a forma do discurso, num esforço de adaptação aos novos tempos, encontra um novo e hábil arranjo, dando uma aparência de modernidade a um conteúdo retrógrado.

Evidente ainda nesta primeira frase é a importância do ser social em Mónica – «ter imensos amigos, dar muitos jantares, ir a muitos jantares (...), gostar de toda a gente, toda a gente gostar dela, dizer bem de toda a gente, toda a gente dizer bem dela (...), ser sócia de todas as sociedades musicais». Mónica é uma mulher de sucesso no mundo social e tal posição exige-lhe «um trabalho severo e sem tréguas e uma disciplina rigorosa e constante» (*ibid.* 134). Ela esforça-se, e com resultados positivos, por manter todos os dias a conhecida imagem de «pessoa tão extraordinária» (*ibid.* 133). A sua identidade resulta de uma construção absolutamente consciente e planeada ao milímetro: «Mónica nunca tem uma distração. Todos os seus vestidos são bem escolhidos e todos os seus amigos são úteis. Como um instrumento de precisão, ela mede o grau de utilidade de todas as situações e de todas as pessoas» (*ibid.* 134).

A protagonista é perita em *performances* sociais e consegue dar sempre a imagem de supermulher – que, como vimos, está no extremo oposto da

santidade.¹⁰⁹ No influente estudo *The Presentation of Self in Everyday Life*, Erving Goffman retrata a vida social como uma *performance* teatral (Goffman, 1956). O indivíduo age diante dos outros (a audiência) com o propósito consciente de lhes causar uma boa impressão de si próprio e, deste modo, controla o seu comportamento social com o intuito de se favorecer.¹¹⁰ De que modo Mónica controla a sua conduta social de forma a exercer poder sobre os outros? Para começar, pela escolha dos locais onde deve estar. Ela desloca-se com o mesmo à-vontade por espaços sociais antagónicos, cumprindo, em cada um deles, objetivos diferenciados:

[P]or um lado, a sede de instituição social internacional, os ginásios, os campos de golfe, as praias, as sedes de empresas, *locais de convívio e de eventos da alta sociedade portuguesa* – que lhe interessam, porque aí é prestigiada e *neles pode exibir a sua vaidade, virtude e poder* –; por outro, há os *lugares onde ela é servida pela classe inferior*, onde recebe as mordomias possíveis, *onde, impondo-se pela sua postura e superioridade, se afirma* – lojas e outros sítios, servidos por caixeiros, manicuras, cabeleireiros. (Marques, 2004: 110, itálicos meus)

A casa, onde dá grandes jantares, é outro lugar social de grande importância. Para estes jantares, que correm sempre bem, «Mónica nunca convida pessoas que possam ter opiniões inoportunas» (RM: 135). A *performance* é conseguida, e a protagonista sai vitoriosa e renovada no prestígio da sua posição social graças à homogeneização planeada das pessoas convidadas. Uma

¹⁰⁹ O epíteto de “supermulher” aplicado a Mónica, figura próxima da esfera ditatorial, torna-se pertinente quando comparado com o poema «O Super-Homem», publicado também em 1962. «Onde está ele o super-homem? Onde? / – Encontrei-o na rua ia sozinho / Não via a dor nem a pedra nem o vento / Sua loucura e sua irrealidade / Lhe serviam de espelho e de alimento» (Andresen, 2015: 486). O termo “super-homem” (*übermensch*), originalmente utilizado por Nietzsche em *Assim falava Zarathustra* (1883-85), designava um futuro estado evoluído do homem, criador de novos valores que sepultassem os valores cristãos. A alusão a este termo no poema e a sua aplicação na análise de Mónica são, assim, perfeitamente irónicas: Mónica está longe de representar um estado superior da Humanidade e o Super-Homem referido no poema é um pobre louco que vive erradicado do mundo real.

¹¹⁰ «This control is achieved largely by influencing the definition of the situation which the others come to formulate, and he can influence this definition by expressing himself in such a way as to give them the kind of impression that will lead them to act voluntarily in accordance with his own plan» (Goffman, 1956: 2-3).

espécie de controlo das massas gramsciano garante a Mónica a sua hegemonia social. Como Foucault também reconhece, saber e poder são conceitos indissociáveis. «Ela põe a sua inteligência ao serviço da estupidez. Ou, mais exactamente: a sua inteligência é feita da estupidez dos outros. Esta é a forma de inteligência que garante o domínio. Por isso o reino de Mónica é sólido e grande» (*ibid.*).¹¹¹ Usando o seu saber engenhoso e calculista de como (a)parecer socialmente, a protagonista garante o domínio nas classes mais baixas, por quem é servida, e no meio social mais elevado, onde é olhada com admiração pelos pares. Goffman defende que um *performer* social é simultaneamente *performer* e observador da sua *performance* (Goffman, 1956: 49), pois não só representa como tem consciência de que está a representar, querendo que essa representação tenha o efeito desejado na audiência. Assim, toda a *performance* é meticulosamente trabalhada e preparada com vista ao sucesso, ainda na ausência do público.¹¹²

Goffman argumenta ainda que o teatro social é uma *performance* que pode envolver um ou mais indivíduos. A este último caso, o sociólogo dá o nome de «equipa» (*team*) (Goffman, 1956: 48). Uma equipa, formada por laços de familiaridade, prepara e faz uma *performance* conjunta com o objetivo de trazer efeitos positivos para os que dela fazem parte (*ibid.* 51; 47). Os exemplos dados por Goffman para a *performance* coletiva situam-se no mundo do trabalho. Mónica e o marido, de um modo semelhante, são «dois sócios trabalhando para o triunfo da mesma firma» (RM: 136) – uma mesma equipa, em termos goffmanianos. Como percebemos, a meta desta firma, conseguida através das *performances* sociais comuns, é o aumento do domínio social de Mónica. «Eles não são o homem e a mulher. Não são o casamento», comenta o narrador (que, como vimos, é profundamente crítico de Mónica). O marido é reduzido a «um pobre diabo que Mónica transformou num homem importantíssimo» (*ibid.* 135). Já o nome da protagonista, forte e sonante, repetido ao longo da narrativa, «reenvia à própria ideia da omnipresença e do domínio da

¹¹¹ No documentário *O Nome das Coisas*, Sophia usa exatamente a mesma expressão para se referir aos altos dignitários salazaristas: «[u]ma coisa que eu dizia de certos grandes homens do Estado Novo é que *eles tinham uma inteligência que era feita da estupidez dos outros*». Assim, torna-se óbvia a crítica política subjacente ao retrato de Mónica.

¹¹² «Presumably he [the performer] introcepts or incorporates the standards he attempts to maintain in the presence of others so that even in their absence his conscience requires him to act in a socially proper way» (Goffman, 1956: 49).

personagem no meio social em que vive, e da solidez e da força que caracterizam o seu reino» (Rocha, 1980: 39).

Curioso é o controlo que Mónica faz do marido, não se limitando apenas a ajudá-lo nos negócios (RM: 133), mas dele «tirando o máximo rendimento» (*ibid.* 135). Este homem, descrito como «um pobre diabo», um «marido maçador» (*ibid.*), parece ser tudo o que Mónica não é: um ser apagado, aborrecido e passível de ser manipulado pela mulher. A identidade social de Mónica é evidenciada face à inexistência (ou à existência muito sumida) da *persona* social do marido. A identidade forma-se através da diferença face ao outro, como explicam Bauman e Bakhtin.¹¹³ A popularidade, o dinamismo, o reconhecimento de Mónica ganham realce quando contrapostos à sombra do marido. Grassiete Besse refere-se mesmo a uma «estratégia de usurpação da autoridade» levada a cabo pela protagonista (Besse, 1990: 42). Com efeito, num *crescendo* de autoridade sobre o marido, ela «ajuda-o, aconselha-o, governa-o» (RM: 135). Ademais, «[q]uando ele é nomeado administrador de mais alguma coisa, é Mónica que é nomeada» (*ibid.*).

Althusser, em *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (Althusser, 2011), defende que o indivíduo é transformado em sujeito – isto é, ganha existência social – através da interpelação dos aparelhos ideológicos do Estado (neste caso específico, o sistema político e legal). Assim, quando Mónica se apodera da nomeação administrativa do marido, ela furta-lhe a existência social. Mónica apropria-se do papel do marido para robustecer o seu. Tal apropriação poderá ser vista como uma ameaça à tradicional distribuição dos papéis femininos e masculinos na sociedade portuguesa dos anos 60 e, por consequência, à estrutura da família, protegida pela *Constituição de 1933* (artigo 11.º da CRP).¹¹⁴ Contudo, na aparência, Mónica continua a ser uma dona de casa que organiza jantares para o seu círculo social e mãe de família, entre tantas outras

¹¹³ «I do not remember paying much attention to the question of “my identity”, at least the national part of it, before (...) my Polishness was publicly cast in doubt», comenta Zygmund Bauman referindo-se à própria identidade. Opinião idêntica é a de Bakhtin, que afirma: «I realize myself initially through others: from them I receive words, forms, and tonalities for the formation of my initial idea of myself» (Bakhtin, 2006: 138).

¹¹⁴ Em entrevista a António Ferro, Salazar faz referência a esta ameaça, já tornada real noutros países ocidentais: «[n]os países ou nos lugares onde a mulher casada concorre com o trabalho do homem – nas fábricas, nas oficinas, nos escritórios, nas profissões liberais – a instituição da família, elo pelo qual nos batemos como pedra fundamental duma sociedade bem organizada, ameaça ruína» (Ferro, 1982: 156).

ocupações. Ela não ocupa, legalmente, qualquer posto de trabalho – fá-lo, sub-repticiamente, através da manipulação do marido. Por isso, fazendo-se valer da imagem e do jogo social, Mónica mostra aos outros – à exceção do narrador – o desejado equilíbrio social entre o homem e a mulher.

Mónica, mulher autoritária que consegue tudo o que quer, domina os outros e o marido para seu proveito, e todos (mais uma vez, excetuando o narrador) parecem aprová-la.¹¹⁵ Ela é uma corporização minuciosamente trabalhada do discurso de poder do Estado Novo, que lhe dá a vida social de que ela vive e, em troca, é reconhecido por ela nas suas «virtudes» de mãe, dona de casa e dirigente de um movimento corporativista feminino, tudo isto temperado por uma fresca aparência de modernidade. O poder dá vida a Mónica e dela vive. A «perfeição» social da protagonista determina, contudo, a sua derrota moral e humana. Para poder ser tudo o que é, ela tem de desistir da poesia, do amor e da santidade, levando uma existência oca e baixa, contrariamente à efusividade da sua vida social.

7.2. «A Happy Death»

Originalmente publicado em 1946, na obra *The Becker Wives and Other Stories*, este conto foi posteriormente incluído noutras coletâneas de Mary Lavin, entre as quais *The Stories of Mary Lavin I*, de 1964 (Kosok, 1979: 284). É à versão incluída nesta última obra que farei referência na análise que se segue. O conto, estendendo-se por mais de cinquenta páginas, é um dos mais longos da escritora, a qual, por esta razão, preferia utilizar o termo “novella” (em vez de “short story”) para se lhe referir (Levenson, 1998: 204). Contudo, a extensão que diferencia a “short story” da “novella” não constitui critério suficiente para os separar em absoluto. Como fundamenta Theresa Wray, também à novela «A Happy Death» se aplica uma das características apontadas por Edgar Allan Poe para definir a “short story”: pode ser lida de uma assentada só (Wray, 2013a: 187).

¹¹⁵ As alusões feitas à santidade permitem-me relacionar o facto de Mónica ser apreciada por todos com um passo das Escrituras em que Jesus, após fazer o discurso das bem-aventuranças, afirma, como imprecação: «Ai de vós, quando todos disserem bem de vós!» (*Versão da Difusora Bíblica*, 2006: Lc 6, 26).

Se, para Mónica, «a miséria, a humilhação, a ruína não roçam sequer a fímbria dos seus vestidos» (RM: 136), Ella e Robert, protagonistas do conto *lavinesco*, têm não só as roupas como os próprios corpos tingidos dessas mesmas miséria, humilhação e ruína. Afirma o narrador andreseano que «entre ela [Mónica] e os humilhados e ofendidos não há nada de comum» (*ibid.*). Porém, no diálogo que farei entre os dois contos, hei-de contrariar esta afirmação. Ella, ainda que humilhada e ofendida, tem traços comuns com Mónica, e de maior importância para a narrativa em que vive. São estes traços, essencialmente, a obsessão com as aparências (que Mónica consegue manter e Ella não) e a menorização absoluta que faz do marido, para seu proveito (ou, mais especificamente, em proveito de uma imagem a manter). Robert, o marido de Ella, funciona como a antítese desta e de Mónica: o que ambas rejeitaram em favor de uma existência social (em que apenas Mónica consegue ser bem-sucedida) – a poesia, o amor e a santidade –, viveu Robert com verdadeira devoção e perante a absoluta incompreensão da mulher.

«A Happy Death» narra-nos a história de um casamento infeliz entre Ella e Robert. O casamento, feito por amor e contra a vontade da família de Ella, levou o casal a ir para a cidade em busca de trabalho. Robert empregou-se mas, sabendo que o salário não era suficiente para manter a boa aparência do marido, Ella decide arrendar quartos. Depressa a casa de ambos, entretanto ocupada também por três filhas, se transforma numa pensão. O idílio rural do namoro foi sendo progressivamente substituído pela vida dura e cinzenta na cidade e, no momento em que decorre a narrativa, é já uma realidade completamente adversa àquela que o casal vive, sobrevivendo apenas na memória de ambos. Robert lembra esses tempos felizes com doçura e nostalgia, olhando para Ella, suja, gasta e amarga, como se se mantivesse a menina bonita que havia sido; Ella recorda o namoro com amargura e rancor, ressentindo acima de tudo a degenerescência física sofrida por Robert, que perdera por completo a beleza delicada para se tornar «a poor shrivelled wretch of a man» (*ibid.* 193). Todo o ressentimento é descarregado com uma violência crescente em Robert, que o suporta sem qualquer queixa, mantendo um amor sincero por Ella. À medida que Robert se torna uma figura cada vez mais apagada, até ficar uma «hollow-faced nonentity» (AHD: 187), Ella vai concentrando em si cada vez mais autoridade. Contudo, obcecada pelas aparências, a protagonista não se apercebe da doença que desde há muito consome o marido e que ditará o seu fim. Quando se dá conta do seu estado débil, é já tarde

demais. Num final recheado de sátira, Robert morre feliz por ter amado Ella e esta, que talvez nunca o tenha amado a fundo, não compreende por que razão «God had not heard her prayers, and had not vouchsafed to her husband the grace of a happy death» (*ibid.* 240).

O título é rico em significados. Literalmente, refere-se ao bem-estar emocional aquando da morte, aplicando-se ao amor sincero que Robert tem a Ella quando morre, e que o faz morrer feliz. Numa vertente espiritual, refere-se à graça divina de uma morte feliz, isto é, acompanhada por Deus. Assim o entende uma freira, que, estando Robert acamado no hospital, sugere a Ella: «[y]ou can pray that God will give him the grace of a happy death» (*ibid.* 227). A tensão entre estes dois sentidos do título, um terreno e emocional, outro transcendente e espiritual, dota-o de uma imensa ambiguidade e ironia, sobretudo porque ambos não são absolutamente antagónicos.¹¹⁶ Robert tem, de facto, uma morte feliz, no primeiro sentido da expressão. Contudo, este amor profundo, como veremos, é marca da sua santidade, isto é, da sua integridade humana e espiritual. Deste modo, a morte feliz de Robert abarca os dois sentidos explorados. Porém, Ella não o consegue perceber, pois não sente esse amor pelo marido. Outra grande ironia presente no título prende-se com o facto de o amor de Robert por Ella se basear em memórias romantizadas que este formula do namoro e que não têm qualquer correspondência com a frustração real vivida no casamento; logo, este amor, que lhe trouxe uma morte feliz, é fictício e não correspondido. Por fim, o título refere-se também ao contraste existente entre a morte feliz de Robert e a sua vida infeliz, sendo também irónico neste sentido. A morte, feliz, liberta-o de uma existência de martírio.¹¹⁷

A narrativa, como nota Theresa Wray, faz eco das dificuldades económicas vividas na Irlanda dos anos 30 e 40, tempos de desemprego e de altas taxas emigratórias (Wray, 2013a: 190). O casal sofre com as privações materiais a que está sujeito, vivendo do magro rendimento de Robert e do arrendamento de quartos. Contudo, ter um trabalho, ainda que mal pago, numa época de

¹¹⁶ Os dois sentidos de *a happy death* estão presentes nos dois tipos de objetos que Ella leva a Robert quando este se encontra acamado no hospital: primeiro, fruta, livros e biscoitos; depois, velas, crucifixos e medalhas de santos.

¹¹⁷ Parece ser este o sentido que Zack Bowen atribui ao título: «[t]he happiness of the death is not only in the husband's emancipation from the social and religious tyrannies imposed by his wife, but also in his ultimate freedom from ever having to understand her. She, on the other hand, remains alive, caught in the grips of her own self-imposed torments» (Bowen, 1975: 37).

crise e de desemprego, é sinal de estatuto social e, para os homens, de virilidade.¹¹⁸ Lembre-se que, de acordo com a *Constituição Irlandesa de 1937*, o trabalho estava destinado ao homem e a casa à mulher. As convenções socioculturais irlandesas que destacavam a função e os atributos do homem dos da mulher, constituindo um discurso de verdade sobre o gênero, estão particularmente presentes na primeira parte da narrativa, que tem lugar em casa de Robert e Ella. Aqui, dá-se uma espantosa troca de identidades entre marido e mulher. Na segunda parte do conto, será a formação discursiva católica sobre a morte que predominará. Ella, que vive das convenções do seu tempo, bebe estes dois discursos e fica frustrada por não os conseguir incorporar na sua vida. A sátira perpassa o conto, embora de um modo incomparavelmente mais subtil do que no «Retrato de Mónica».¹¹⁹ Neste último, a sátira é aberta e violenta; aqui, ela existe doseadamente, cadenciada entre o cómico e o trágico. As obsessões de Ella com a aparência são exageradas a um ridículo caricatural, mas este clímax, como veremos, corresponde igualmente ao cúmulo do sofrimento.

Quando era jovem, a protagonista ainda não estava totalmente dentro do discurso social sobre a distinção entre os gêneros, que contrastava a aparência e o comportamento dos homens com os das mulheres, sendo que eles deveriam ser peludos e fortes (tudo o que Robert não era) e elas de pele clara e delicadas. A beleza feminina que ele tinha quando jovem foi o que a fez apaixonar-se: «[s]he loved his white skin that was as fine as a girl's. (...) How was she to know that was a sign of delicacy? (...) his white body, hairless and smooth» (AHD: 193); «[h]e always looked so much cleaner than other men» (*ibid.* 194). Contudo, como reconhece a Ella amargurada do presente, esta admiração pela aparência efeminada de Robert não passou de uma enorme

¹¹⁸ A respeito da relação entre masculinidade e trabalho na sociedade irlandesa de meados do século xx, leia-se o testemunho de Anthony Clare, irlandês, citado por Heather Ingman em «Masculinities in Mary Lavin's Short Stories»: «I learned very early on that what a man does; his work is as important as, even more important than, who he is; that a man is defined in modern capitalistic society in terms not of being but doing... My career, particularly my medical career, was always portrayed and interpreted by others as much as by myself, as more important than spouse, family, friends» (Clare, *On Men apud* Ingman, 2013: 37).

¹¹⁹ De acordo com Janet Dunleavy, os contos de Lavin recorrem a uma sátira subtil («subtle satire»), na qual «[r]aw truth is still the ingredient (...), but it is served chilled, in small portions, rather than in a cauldron, blistering hot» (Dunleavy, 1983: 72).

ignorância da sua parte, que desconhecia as características físicas que eram sinal de masculinidade:

And wasn't it right for a man to be strong? Wasn't it natural for men to have coarse skin and strong hair? They had to be rough to work the way they did. Anyone but her would have known that Robert wasn't made for hard work. Fine skin and soft hair were only for women. (*ibid.* 193-94)

De acordo com Heather Ingman, no artigo que escreve sobre «Masculinities in Mary Lavin's Short Stories», os irlandeses no mundo real da escritora, transposto para a ficção, deveriam ter como atributos «sexual and physical assertiveness, competitiveness, aggression, and emotional control» (Ingman, 2013: 31) – os quais, como veremos, se aplicam subversivamente a Ella.

Neste ponto, é importante lembrar a tese de Butler sobre a performatividade do género. Segundo a filósofa, o género não é uma característica inata do ser humano mas uma identidade que este vai construindo à medida que vai integrando em si, através da iteração, as convenções socioculturais que distinguem um homem de uma mulher. Sendo o género performativo, trata-se de uma construção feita *a posteriori* da existência do sujeito, uma realidade fictícia que lhe é externa e não intrínseca (Butler, 1999: 180). Aparentemente, quando era nova, Ella ainda não tinha o discurso sociocultural sobre o género bem integrado em si, o que muito a amargura no tempo em que decorre a narrativa, quando já está bem ciente das convenções que distinguem o homem da mulher. Ironicamente, é durante a narrativa que Ella vai frisar ainda mais a inversão dos estereótipos feminino e masculino que existe entre si mesma, agressiva e dura, e Robert, delicado e frágil. Primeiro que tudo, pela preocupação constante com a aparência do marido, culpando-o não pela degradação material que ambos sofreram durante o casamento mas pela degenerescência física dele.¹²⁰ O intuito da protagonista é que o marido fique em casa, vista as roupas bonitas que lhe comprou e se sente no pátio, dando uma boa aparência ao local. Numa interessante inversão dos estereótipos de género, como nota Ingman, Ella trata o marido como um objeto de atração. Desprezando a

¹²⁰ «All she blamed him for was for the way he had broken «down himself. She had been so proud of him. She would have worn herself to the bone working for him if he had kept his looks» (AHD: 194).

necessidade que ele tem de afirmar a sua identidade masculina, manifestada na intransigente manutenção do trabalho, ela deseja que o marido a ajude no seu negócio ao exibir a sua aparência melhorada (Ingman, 2013: 43). Em segundo lugar, esta subversão das funções tradicionalmente desempenhadas pelo homem e pela mulher dá-se quando Ella assume a autoridade em casa e na família. É ela que organiza o espaço a arrendar e que recebe o dinheiro das inquilinas, bem como o de Robert, que lho entrega.¹²¹ A grande fonte de rendimento da família não é o parco salário dele; é, sim, o conjunto das rendas pagas a Ella. E, por isso, resistindo às insistências para que fique em casa, mais um sinal da inversão dos papéis masculino/feminino,¹²² Robert tenta, a todo o custo, resguardar este último resquício de masculinidade dominante. Assustado com a anormal prepotência da mulher sobre ele, sabe que manter a independência e a dignidade enquanto homem depende do exercício de uma profissão – «He'd have to take it. He'd have to keep his independence. He'd have to pull his weight in the house» (*ibid.* 200).

No entanto, o pequeno cargo que ocupa não chega para firmar a sua identidade como chefe de família. Esta está, desde há muito, desvanecida, ao ponto de Robert nem ser mais chamado pelo nome (*ibid.* 186). Um pronome é suficiente para o identificar, uma vez que ele é o único homem em casa – as restantes ocupantes são a mulher, as filhas e as inquilinas, todas mulheres. As próprias crianças mal lhe chamam «Father» – «which was hardly surprising, since he had less authority in the house than any of them» (*ibid.*). Apesar de ser o único homem em casa, ele está, na escala de autoridade, abaixo das próprias filhas. Humilhado pela mulher, Robert sente-se diminuído ao estatuto de criança:

All at once he felt like one of the children. He felt that her authority over him was going to grow into something enormous and unnatural that would shame his manhood. He was confused and weary, but yet he felt that he must defend himself against this wrongful authority of a woman over a man. (*ibid.* 198)

¹²¹ «I give you every penny I earn!», declara-lhe Robert (AHD: 196).

¹²² Muito ironicamente, Ella considera que a insistência que faz para que o marido deixe o trabalho, e a vitória que sobre ele conseguiu, representa a vitória do feminino sobre o masculino. De acordo com o que aprendera na escola, «women were upholders of spiritual values» (AHD: 206), e a protagonista sente que havia batalhado por estes valores.

A sua virilidade é constantemente ameaçada por Ella, o que Robert considera uma monstruosa aberração a que deve, a tudo o custo, resistir. Com efeito, tal ameaça constitui, como acima foi discutido, uma subversão da performatividade do género cimentada no discurso sociocultural irlandês.

A organização do poder na família e em casa está atipicamente concentrada na mulher. Quando Robert se vê forçado a deixar o trabalho, já nada lhe resta que defenda a posição de marido, de pai e de chefe de família. Ella, na ânsia de criar mais dinheiro e de ascender a uma classe superior, recusa partilhar o poder doméstico com o marido (Ingman, 2013: 43). Como repara Ingman, a prepotência da mulher no mundo doméstico, o único a que o Estado lhe dá acesso, é um comentário depreciativo que Lavin implicitamente faz à *Constituição Irlandesa (ibid.)*. Se houvesse uma maior equidade na distribuição dos poderes em casa, não haveria lugar para este tipo de situações.

A casa, anteriormente cuidada e limpa, tornou-se decrépita, em perfeita analogia com o casamento de Robert e Ella, que passou de um estado de juventude e de paixão para um de desencantamento.¹²³ De igual modo, a degradação da aparência física de ambos acompanhou a deterioração da casa. Este espaço, de início ocupado apenas pela família, passou a ser partilhado com estranhos, as inquilinas, deixando de ser o espaço da família e de descanso para ser um espaço dividido e de trabalho. Com efeito, Ella dedica a vida a arranjar os quartos e a casa para que consiga ter mais sucesso nas rendas. A protagonista controla e vigia tudo o que se passa no seu mundo doméstico, desde a limpeza e decoração dos quartos ao comportamento de todos os membros da família. No estudo que faz sobre o panótico de Bentham, Foucault assevera que o maior efeito desta prisão moderna é o de induzir no ocupante da cela vigiada «un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir» (Foucault, 1975: 202). O panótico permite um exercício de poder sem que seja necessário recorrer à violência, fazendo apenas uso da vigilância. O poder exercido é de tal forma interiorizado pelo indivíduo vigiado que este passa a exercer uma mesma vigilância ativa sobre e contra si mesmo (Foucault, 1977d: 198). Semelhante é o caso da família de Ella, que sobre si exerce um esforço de autocontrolo porque

¹²³ Theresa Wray também faz esta analogia. A crítica acrescenta, com agudeza, que «for a woman who was always so keen to present a successful public face, and who relies on an income from lodgers, the neglect [of the house] is palpable» (Wray, 2013a: 190 e 191).

sabe que está a ser vigiada pela mulher e mãe. Analisemos, como exemplos, duas situações de vigilância que ocorrem com Nonny, a filha mais nova, e com Robert.

Nonny, no início da narrativa, está plenamente consciente de que a mãe, escondida, a escuta e mede cada uma das suas palavras. A pequena, assustada com o estado débil do pai, tossindo e gemendo num canto da cozinha, decide chamar a mãe. Contudo, ela bem sabe que não será tarefa fácil, uma vez que Ella se recusa determinadamente a prestar qualquer atenção a Robert. O diálogo que se estabelece entre mãe e filha, do cimo para o fundo das escadas, tem como pano de fundo a existência inusitada de uma inquilina em casa, indesejada para Ella mas que Nonny sabe usar em seu favor. Aquela, fechada no quarto, abre a porta e sai. Os gemidos de Robert, na cozinha, continuam a ser ouvidos. Ella «drew back hurriedly to avoid being seen» (*ibid.* 188) e fica a escutar a conversa entre a filha e a estranha. Nonny percebe que a invisibilidade de Ella não a impede de ouvir o que se passa: «[t]he child knew without looking up that her mother was standing back out of sight, but that she was listening intently to all that went on below» (*ibid.*). É, pois, sabendo que está a ser escutada – «conscious of the unseen listener; afraid to say more» (*ibid.* 189) – que Nonny se dirige à outra mulher. Não há qualquer violência física a ser exercida sobre a criança, apenas a terrível opressão da vigilância. Por isso, ela sabe que tem de ter o maior cuidado ao escolher o que vai dizer à inquilina. Não poderá dizer-lhe frontalmente que o pai precisa de ajuda, pois sabe que tal informação despertará a fúria da mãe. Assim, quando a inquilina lhe pergunta se é o pai quem está a gemer, «the child nodded dumbly, hoping the woman overhead could not see her» (*ibid.* 189). A inquilina insiste nas perguntas e Nonny deseja levá-la à cozinha, para onde ela já se encaminha, mas «fear of the woman overhead was uppermost in her, and she knew she must not let the lodger into the kitchen» (*ibid.*). As regras da casa, ditadas pela mãe, interditam a entrada de qualquer pessoa estranha à família na cozinha. Mais uma vez, Nonny sente-se coagida por saber que está a ser vigiada pela autoridade da casa, e o medo impede-a de avançar. Pressionada para resolver a situação, fica subitamente inspirada por «a sudden duplicity» e diz à inquilina, «shrill and loud»: «[i]t's all right (...) My mother is coming down to him» (*ibid.*). Dito isto, a intrusa volta para o quarto e a pequena sente-se vitoriosa, pois, através do uso inteligente das palavras, conseguiu contornar o sistema de poder. «She had triumphed over her [mother]. She had forced her to come down

against her will» (*ibid.*). Não existe poder sem resistência, defende Foucault (Foucault, 1977c: 425). A pequena Nonny, através da argúcia na escolha das palavras, soube desafiar o poder da mãe e ter mesmo uma pequena vitória sobre este.

A vitória de Nonny é, porém, precária. Ella desce as escadas, mas decide deliberadamente adiar a ida à cozinha. Para deixar passar o tempo, vai limpar o quintal da casa, seguindo o mote que, como percebemos, tem guiado a sua vida: «[s]he looked around to find something to do, something to use up the nervous energy that was consuming her» (*ibid.* 191). O trabalho doméstico é um escape para a infelicidade da vida de casal. Trabalhando, incansável, Ella (tal como Joana em «O Silêncio») deseja encontrar uma espécie de paz. O êxtase é, como o de Joana, de curta duração. Basta a lembrança do marido para se afundar de novo na depressão (*ibid.* 191). Amargurada com a vida depauperada que tem (comparada com a vida relativamente desafogada que levava em casa dos pais, da pequena burguesia¹²⁴) e com a aparência estragada do marido, Ella descarrega todo o ressentimento em Robert. Continuando a analogia do espaço da casa, cujo poder se centraliza em Ella, com o do panóptico estudado por Foucault, e seguindo o percurso narrativo, Robert será a próxima vítima da vigilância auditiva da mulher. Quando esta decide enfim aproximar-se da cozinha, o marido abafa um ataque de tosse, «as he heard the footsteps outsider in the passage» (*ibid.* 190). Ele sabia estar a ser vigiado ao escutar o som dos passos, pelo que tenta silenciar-se. O silenciamento da tosse é uma estratégia de resistência de Robert à vigilância auditiva da mulher. Se tossir, dará sinal de fraqueza, logo de não poder ir trabalhar. Por isso, controlando os impulsos físicos, tenta impedir o que a sua vigilante quer ouvir. Assim, «when she was listening deliberately there was no sound» (*ibid.*).

Uma outra imagem a que Foucault faz referência para pensar em poder é à guerra.¹²⁵ Não havendo poder sem resistência, o ataque tem de envolver

¹²⁴ Ella é filha de *shopkeepers* suficientemente abastados para não ter tido privações na sua juventude, como se deduz deste comentário: «I that was never called on to soil my hands in my mother's house, and had nothing to do when I wanted a new hat or a pair of gloves but walk out to the shop and put my hand in the till!» (AHD: 188)

¹²⁵ Embora o filósofo não se mostre totalmente seguro no emprego deste termo para designar situações de poder, por o considerar demasiado restritivo, não deixa de se questionar: «le pouvoir n'est-il pas simplement une domination de type guerrier? N'est-ce donc pas en termes de rapports de forces qu'il faut par consequent poser tous les problèmes de pouvoir?» (Foucault, 1977b: 152).

sempre mais do que um lado. No caso em estudo, são dois: Robert e Ella. Ele insiste em trabalhar; ela opõe-se, diariamente e com crueldade, a essa escolha – que, como vimos, não é um capricho, mas uma estratégia de resistência ao combate cerrado que a protagonista faz à sua condição de homem. Ella ataca, Robert resiste: «[h]e (...) remained consistent in his resistance to her. And the weaker his power to express it, the stronger his resistance seemed to grow» (*ibid.* 203). O texto está repleto de termos bélicos, usados para definir as relações entre o casal. Por exemplo, quando ele deixa por fim o emprego, «[h]e was defeated at last» (*ibid.* 204), «the struggle was over» (*ibid.* 206), «She had fought. And now she had won» (*ibid.*, itálicos meus). Saliente-se, a propósito, que quem emprega estes termos militares é Ella, pois, em todos os casos apresentados, estamos perante um fluxo de consciência da própria, ao qual temos acesso graças à onisciência do narrador. Ella encarna a agressividade e a competitividade que, como vimos, são marcas de masculinidade na sociedade irlandesa da época. A opressão exercida pela mulher é esmagadora; Robert, apesar de não lhe perder o medo, já se habituara a sofrer as suas injúrias e depreciações.¹²⁶

Uma espécie de peripécia, contudo, tem lugar quando Ella, por fim, acorda para a evidência das coisas: Robert está seriamente doente.¹²⁷ Esta mudança dá-se quando Nonny não é reconhecida pelo pai, o qual, alucinado, furiosamente a apelida de «estranha». O choro da criança, por não ser já reconhecida como filha, leva Ella a perceber que algo está errado: «Nonny's tears had roused Ella. Her own tears had been the beginning of her capitulation to the force of events» (*ibid.* 220). Robert vai para o hospital, onde fica uns dias inconsciente. A mulher, num estado de nervos agudo, acutila as preocupações com a imagem do marido, acumulando toda a espécie de objetos inúteis (desde peças de fruta a revistas, rosários e pagelas) na sua cabeceira, numa espécie de imitação e emulação dos pertences dos outros doentes. Influenciada pela

Adverte, ainda, para a importância de justificar o emprego deste termo numa situação de poder assinalando devidamente as partes envolvidas e os seus papéis e táticas (*ibid.*).

¹²⁶ E.g. «Why was she so silent? He had expected *abuse*» (AHD: 199); «[b]ut one thing was clear. He was not going to suffer a storm of *abuse* anyway, and with this thought he felt *relieved*» (*ibid.* 200, itálicos meus).

¹²⁷ No conto, a peripécia está ligada à passagem da ignorância para o conhecimento (reconhecimento ou anagnórise, em termos aristotélicos). De acordo com Aristóteles, «[o] reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia» (Aristóteles, 2007: 57).

conversão de um ateu no seu leito de morte, Ella quer desesperadamente que o marido recupere os sentidos para, também ele, ter direito ao acompanhamento de Deus antes de morrer – a morte beatífica a que lhe alude uma freira. Assim, nos escassos minutos em que Robert recupera a consciência, a mulher repete-lhe incessantemente o ato de contrição, instigando-o a repeti-lo com ela. Contudo, ele apenas é capaz de lhe reafirmar o quanto a amou. Enquanto ouve as juras de amor, Ella fica desesperada para que o marido confesse a vida pecaminosa que (não) teve. A ironia que se pode ler é cortante: o “pecado” de Robert, pelo qual já foi suficientemente castigado em vida, foi ter amado Ella. Esta, presa à convenção católica, que o marido não foi capaz de cumprir, acaba o conto num estado de absoluta histeria e incompreensão.

Apesar de tanto Mónica como Ella manietarem os maridos para os usarem a seu proveito, as posições ocupadas por estes últimos face às respetivas mulheres são absolutamente distintas. Enquanto o marido de Mónica é seu cúmplice – ou seu *sócio*, como afirma o narrador –, pois beneficia do prestígio social da mulher, Robert é o inverso de Ella, que dele se serve para atingir o que quer e frustradamente não tem: um bom estatuto social, conferido por uma aparência respeitável. O protagonista, contudo, não é inteiramente passivo a estas apropriações da mulher. Em dois casos, opõe-se-lhe: ao manter o trabalho (embora a longo prazo a sua saúde não resista) e ao preservar inalteradas as memórias felizes que guarda dos tempos recuados do namoro.¹²⁸ Em tudo o resto, deixa-se criticar pela protagonista sem ripostar, justificando os insultos com o fraco apoio material que ele lhe dera. Contrariamente a Ella, e para seu enervamento, «he had not put up any fight» (*ibid.* 206). Concorde com as críticas que lhe faz e aceita o tratamento que o inferioriza sem qualquer queixa. Depois de a mulher lhe queimar os livros de poesia, que ele tanto gostava de ler na juventude, limita-se a dar-lhe razão (*ibid.* 195).¹²⁹ Em casa, Robert é doce, autodepreciativo e passivo, tão passivo que a sua identidade parece quase nula. Ele ocupa «the darkest corner of the kitchen» (*ibid.* 187) e

¹²⁸ «She wasn't long in learning that he could take any sting she gave him about the poverty and degradation into which they had fallen, but he could not bear her to say anything that spoiled the past» (AHD: 196).

¹²⁹ Enquanto, quando jovem, Ella cria que ler poesia tornava o namorado diferente dos outros homens, inspirando-o a tecer-lhe elogios bonitos, quando chega a adulta, a opinião que tem da leitura destes livros azeda: «[m]ore than his compliments came out of the poetry books; all his nonsense came out of them as well» (AHD: 195).

deita-se cada vez mais cedo, desaparecendo da vista de todos, a fim de que Ella se sinta mais confortável na sua ausência.¹³⁰ «A renúncia de si próprio é a fonte de toda a degradação, tal como, pelo contrário, o princípio de toda a genuína elevação», escreveu Novalis (ver epígrafe). Creio que Robert parece seguir este princípio, sofrendo sem reclamar o martírio que a mulher lhe impõe, e até à morte. Ella enerva-se com o feitio calmo e aceitador do marido, desconfiando que, no trabalho, dá uma aparência de mártir para ser objeto da compaixão dos colegas (AHD: 192).¹³¹ Ainda que depreciativamente, a protagonista usa, de modo certo, o termo “mártir” para designar o marido.¹³² Já as filhas Mary e Dolly asseguram a mãe, com sinceridade, da vida sem mácula do pai, que sem dúvida lhe concederá a graça de ter uma morte feliz.¹³³

Sophia afirmou, numa entrevista, que a santidade «é uma arte de morrer» (Passos, 1982: 3). Creio que também esta definição de santidade se aplica a Robert, que soube aguentar sem retaliação o sofrimento imposto e ainda ter «a happy death». A explicação para esta forma de viver tão invulgar está no amor espantosamente inesgotável que tem por Ella. É certo que este amor, como nota Maurice Harmon (Harmon, 2014: 18), é uma ficção, no sentido em que se baseia nas recordações de um passado distante e não na dureza da vida presente, em que Ella já não é uma menina encantadora, em que os dois já não são um par apaixonado, em que não vivem o futuro luminoso por que tanto anelaram. Mas o facto de ser ficção não lhe tira a força e a verdade. Robert ama Ella como amava a sua jovem namorada. No seu leito de morte, ele afirma que sempre lhe perdoou todo o mal que ela lhe fez e renova os votos de amor dizendo «[y]ou always made me happy, just by being near me» (AHD: 238). A morte é igualmente feliz, como anuncia o já explorado título, porque Robert tinha a amada Ella à cabeceira.

¹³⁰ «When he was out of the way, he thought, she might sit down and eat, or rest herself by the fire» (AHD: 202).

¹³¹ Porém, Ella bem sabe que esta desconfiança é injusta: «[b]ut in her heart she knew that she was making false accusations against him, and that if he talked about her to strangers it would only be to tell them about the old days, about how pretty she used to be when she was a girl» (AHD: 192).

¹³² «“I suppose he makes himself out to be a great martyr when he's talking to them.” (...) “He makes out he's to be pitied, I suppose”, Ella would say» (AHD: 192).

¹³³ Diz Mary a Ella: «you have no need to worry. Poor Father. He'll go straight to Heaven. What did he ever do that was wrong? He never hurt anyone in all his life» (AHD: 234); Dolly continua: «The only one he ever hurt was himself (...) He put his purgatory over him here in this world» (*ibid.*).

Para Ella, bem pelo contrário, a sua não é uma história de amor, mas de degenerescência e de humilhação. O casamento, para a protagonista, foi um enorme falhanço, apenas lhe trazendo a certeza amarga de que «two people never are one, and that they were, as they always were, and always would be, two separate beings, ever at variance in their innermost core, ever liable to react upon each other with unpredictable results» (*ibid.* 207). Por isso, não é capaz de reconhecer a morte feliz do marido. Se Robert é um romântico, vivendo para a poesia, o amor e, inconscientemente, para a santidade, Ella é absolutamente pragmática e materialista. No fim da vida, ele queixa-se de que sonharam estar apenas os dois juntos e acabaram rodeados de estranhos; ela, desiludida, apenas lhe responde: «I thought you wanted us to make money» (*ibid.* 17). A protagonista é o perfeito sujeito althusseriano, que vive segundo as funções que as formações discursivas do seu tempo lhe destinaram.¹³⁴ A grande ironia é que as interpreta sempre erroneamente. Na escola, aprendeu que as mulheres são detentoras de valores espirituais. Por isso, casada, decide batalhar para que o marido perca o trabalho. Não percebe que o fim do trabalho de Robert significa o fim da masculinidade do marido e a constituição da sua, na relação entre ambos. Também não percebe que ser dona de casa não significa ser uma tirana da casa, usurpando os poderes do marido e estabelecendo um estado foucauldiano de vigilância opressiva. Por fim, não percebe que a vida espiritual vai além de fórmulas rezadas e de missas encomendadas e que, na declaração que Robert lhe fez, está a razão da sua morte feliz. O excesso de zelo que Ella dá às aparências e à respeitabilidade, que norteiam todas estas situações, tornam-na um ser bem mais passivo do que o seu marido, uma tiranizada e tirana das convenções sociais. Porém, ela não partilha a hipocrisia de Mónica, pois não tem a inteligência desta para arquitetar maquiavelicamente cada situação social a seu favor. Nas suas ações não parece haver lugar para qualquer duplicidade: ela, pura e simplesmente, não sabe agir de outra forma que não convencionalmente.¹³⁵ E, como não sabe, o poder que exerce deixa de ser positivo ou produtivo para se tornar infértil e despótico.

¹³⁴ E.g. «[i]n hospital she behaves exactly the way a distraught wife should. She now calls her husband frequently by name: “Robert! Robert! Is there nothing I can do for you?”» (Kelly, 1980: 35)

¹³⁵ Sigo a opinião de A. A. Kelly: «Ella could not be accused of hypocrisy, though the implication is there. She is, rather, obsessed by social conformity»(Kelly, 1980: 35).

8. Diálogo entre «The Will» e «História da Gata Borracheira»

Viver é escolher. (HGB: 38, itálicos meus)

No diálogo estabelecido entre «Sarah» e «O Silêncio», foi sublinhado o modo como Sarah e Joana inconscientemente (no primeiro caso, pela possível falha cognitiva da protagonista; no segundo, devido à experiência extática, que enleva Joana acima da realidade circundante) escapam à epistema da sua época. Porém, no fim das duas narrativas, as protagonistas são brutalmente reajustadas ao seu contexto histórico, que é pautado pela opressão social em «Sarah» e pela repressão política em «O Silêncio».

No «Retrato de Mónica» e em «A Happy Death», encarámos as duas personagens principais como mulheres que, pelo contrário, desejam tomar parte na epistema do seu tempo – sendo que nisto Mónica é bem-sucedida e Ella fica muito aquém do seu desejo, sofrendo amargamente a derrota social, que é vingada no marido. Este encarna o ideal de santidade rejeitado tanto por Mónica como por Ella.

Neste terceiro e último diálogo, outras duas personagens femininas serão objeto da nossa atenção: Lally em «The Will» e Lúcia em «História da Gata Borracheira». Lally destaca-se no conto e na generalidade da obra de Lavin por não corresponder às expectativas sociais e económicas da sua família ao casar-se, por amor, com um homem de um meio mais humilde, permanecendo fiel a essa escolha (ao contrário de Ella, que dela se arrepende amargamente). Lúcia, por sua vez, também se desvincula do ambiente social e familiar de origem ao optar pelo mundo da alta sociedade portuguesa. Depressa se torna uma espécie de Mónica, rejeitando a poesia, o amor e a santidade em nome de uma imagem pública a manter. Se Lally recusa uma imagem de respeitabilidade em nome da pessoa amada, Lúcia renega a origem mais humilde, feita de genuínas relações de amor, em nome dessa mesma imagem. Deste modo, Lúcia será explorada como o negativo de Lally, como aquela que optou pelo percurso inverso. O diálogo entre os dois contos será completado com referências mais ou menos pontuais a «O Jantar do Bispo», conto que, pelo ambiente religioso, e não só, se aproxima de «The Will».

8.1. «The Will»

Publicado pela primeira vez em 1944, em *The Long Ago and Other Stories* (Kosok, 1979: 282), o conto é considerado pela autora como um dos seus melhores (Levenson, 1998: 33 e 326).¹³⁶ Lally, a protagonista, faz parte de um grupo restrito de personagens vincadamente positivas de Lavin, definidas por Elke D’hoker como

[w]ilful, spirited and lively characters who try to go their own way without worrying about what people might think. And although this does not insure them against misfortune, they are always presented in a positive light as having at least had a share in happiness. (D’hoker, 2008: 426)

Em entrevista a Catherine Murphy, Mary Lavin revela que a personagem de Lally se baseia numa tia sua que se havia casado por amor e contra vontade da família, tendo sido por isso excluída do testamento materno, algo que a jovem escritora, ao ouvir a história, considerara uma injustiça extrema (Murphy, 1979: 208). A origem desta narrativa num relato familiar liga-a à antiquíssima tradição oral do conto, da qual tão bem nos fala Walter Benjamin em *O narrador* (Benjamin, 1992).¹³⁷ Contudo, nunca é demais lembrar que, ainda que originalmente baseada na realidade, a ficção não deixa de ser ficção, e para isso mesmo nos alerta a própria Lavin:

It might interest you to know that when I wrote *The Will*, which must have been early in my career, probably the fourth or fifth story I wrote, I was afraid someone in the family would recognise traits of my aunt in the fictitious character. But of course, no one did – *Lally was only an objectification of a concept*. (Murphy, 1979: 209, itálicos meus)

Lally, de acordo com a escritora, é apenas outra corporização do conceito de personalidade positiva que ela havia encontrado na tia. O conceito é o

¹³⁶ A análise do conto tem por base a versão inserida no primeiro volume da coletânea *Stories of Mary Lavin* da Constable (Lavin, 1964: 132-143).

¹³⁷ «A experiência que anda de boca em boca», escreveu o filósofo, «é a fonte onde todos os narradores vão beber» (Benjamin, 1992: 28).

mesmo, mas aplicado a pessoas distintas, tendo, como tal, diferentes desenvolvimentos. No gérmen está a ideia de seguir os ditames da consciência própria, que se impõe «against her mother, her family and the Church, at a time when to do so was very uncommon» (*ibid.* 208). A corporização deste mesmo conceito de personalidade serviu também de modelo à criação de Ella, como constata a escritora na mesma entrevista (*ibid.* 209). Contudo, como veremos na análise de «The Will», Lally é uma personagem infinitamente mais positiva do que Ella.

A narrativa de «The Will» é breve e intensa, sendo que a sobriedade do início depressa dá lugar a uma descarga emocional fortíssima: a contenção pautada das palavras degenera num ataque brutal desferido pelos irmãos em Lally, a positividade da protagonista é tingida de pessimismo numa tomada de consciência perturbadora e o desfecho do conto é profundamente disfórico, semeado por uma superstição catequética formada por imagens do Inferno e rezas atabalhoadas.

No início, os irmãos estão reunidos na casa da família Conroy, no interior rural da Irlanda, após terem ouvido o testamento da falecida mãe. Kate, Matthew e Nonny lamentam que Lally, justamente a que mais sofre financeiramente, nele não tenha sido contemplada. Mas Lally, após vinte e quatro anos sem ir a casa, na sequência de um casamento indesejado pela família, apenas se preocupa com o facto de não ter chegado a tempo de ver a mãe viva. Pesa-lhe que ela tenha levado para a morte todo o rancor que lhe tinha em vida, devido ao seu casamento e ao facto de (sobre)viver do arrendamento de quartos, profissão considerada indigna e humilhante por toda a família. Os irmãos propõem-lhe dividir as suas partes da herança com ela, mas Lally, ainda que viúva e com filhos para sustentar, recusa. Não havia sido essa a vontade da mãe e ela quer respeitá-la. Perante a insistente recusa de Lally, os irmãos revelam o que está por detrás da sua igualmente insistente generosidade: eles sentem-se profundamente humilhados pelo estado de degenerescência a que a irmã chegou e, sobretudo, não querem que outros tomem conhecimento deste estado. Lally não soube manter a aparência nem o modo de vida respeitáveis em que foi criada. Por isso, os irmãos insultam-na cruelmente. A protagonista, recusando passar a noite em casa, agradece os cuidados aos irmãos e sai. Precisa de apanhar ainda nessa noite o comboio para a cidade onde vive, pois ficou de receber uma nova inquilina.

No caminho para a estação, Lally tem a súbita percepção de que, apesar de ter acreditado, quando jovem, que havia um mundo novo e diferente para

descobrir fora da sua área de residência, crê agora que tudo é e permanece igual em todo o lado. Apenas a morte tem a capacidade de mudar as coisas. Com a mente repleta de tortuosas imagens do Inferno, passa pela casa do cônego, a quem pede insistentemente que reze missas pela alma da mãe, com a condição de serem pagas com o seu dinheiro. Receia que a alma da mãe não se salve, por nunca lhe ter perdoado. No comboio para casa, Lally faz cálculos mentais para esticar a parca economia doméstica a fim de mandar rezar mais missas e acender velas pela mãe. A superstição atíça-se quando imagina os tormentos do Purgatório, lançando-se em rezas fervorosas enquanto o comboio faísca nos carris, a caminho da cidade.

Tendo já analisado a personagem de Ella, e conhecendo agora a de Lally, torna-se impossível não as pôr em confronto. Como vimos, ambas provêm do mesmo conceito positivo de pessoa, um impulso de desafio à ordem imposta em favor da vontade própria. São mulheres que desprezaram os conselhos das mães para se casarem com os homens que amavam. Aplicando a terminologia de Althusser (Althusser, 2011), elas destacam-se por terem resistido à interpelação ideológica das suas famílias, respondendo apenas à própria consciência.¹³⁸ Por causa do casamento, baixaram de condição social, tendo-se tornado senhorias de quartos baratos. E, devido ao modo de vida desgastante e às privações económicas, sofreram uma enorme degradação física. Contudo, há uma diferença crucial entre ambas: Ella, ao contrário de Lally, vivia para as aparências. Casou-se com Robert porque o considerava bonito e a paixão esvaiu-se à medida que a beleza dele se ia deteriorando. Aquilo que a movia desde então tornou-se uma tentativa de retorno impossível à antiga aparência de Robert. Frustrada, arrependia-se amargamente de ter desprezado os conselhos da mãe. Já Lally, embora visivelmente deteriorada, sobretudo quando comparada com os irmãos, admite firmemente perante eles, em relação à escolha que fez: «[w]e had a hard time at the beginning, but I never regretted it» (TW: 134). Porém, no final de «The Will», há uma estranha aproximação entre Lally e Ella, no final de «A Happy Death». As duas ficam obcecadas pelos rituais católicos aquando da morte dos entes queridos, como se o dinheiro gasto em missas e velas comprasse a sua morte beatífica:

¹³⁸ «I was very young when I wrote “The Will”, but I had a firm belief in *the right of private conscience*», escreve Lavin a respeito de Lally (Harmon, 1997: 291, itálicos meus).

Ella was in and out of the hospital as often as she could gain admittance, and in the intervals *she did not rest* but sped all over the city, going from church to church lighting *blessed candles* and arranging to have *Masses* said for special intentions. (AHD: 230, *itálicos meus*);

If the train got in before midnight, she [*Lally*] thought, she would ring the night bell at the Franciscan Friary and ask for *a mass to be said* there and then for her mother's soul. (...) [*F*everishly she added the prices she would get from the tenants in the top rooms (...) There might even be money over *to light some holy lamps* at the Convent of Perpetual Reparation» (TW: 143, *itálicos meus*)

Ambas parecem tomadas de um fervor e de uma agitação irracionais – *Ella* «*did not rest*» e *Lally* pensa «*feverishly*» – que lhes obnubilam o pensamento e, no caso de *Lally*, parecem pôr em xeque a sua independência face aos aparelhos ideológicos da Igreja e do Estado. James Heaney comenta, com agudeza, que o desejo de pagar missas pela alma da mãe apenas surge na mente de *Lally* como consequência das visões do Inferno, as quais lhe foram instigadas por uma educação religiosa baseada no medo (Heaney, 1998: 298). A protagonista deixa-se de tal modo tomar por estas visões que acredita sinceramente que, nas palavras de Lavin, «her mother's soul can *only* be saved through her having *Masses* said for her mother's soul» (Harmon, 1997: 291, sublinhado meu). Ou seja, ao pensar e agir deste modo, *Lally* esquece que há outras formas de salvação possíveis para a alma da mãe que não a de seguir o protocolo burguês de buscar o conforto através da aquisição de bens. No entanto, neste caso, o bem não é material mas espiritual. *Lally* não é, ao revés da restante família, materialista. Se os irmãos olham para o material como um fim em si mesmo, ela usa-o, num momento de extrema aflição, como meio de chegar ao inacessível espiritual. Kelly argumenta que a protagonista é um exemplo de como «[t]he growth of self-awareness may be stunted by a prescribed way of thinking» (Kelly, 1980: 127). Opinião partilhada por Heaney, que afirma que, no desfecho da narrativa, *Lally* sucumbe «into her family's bourgeois, monetary based, frame of mind» (Heaney, 1998: 298). Por outras palavras, *Lally* parece degenerar em *Ella*.

Importa, primeiro que tudo, perceber até que ponto *Lally* se encontra dentro ou fora da formação discursiva do seu contexto social e familiar. Só quando fizermos este discernimento conseguiremos perceber se ela sucumbiu, de facto, às estruturas de autoridade da sociedade irlandesa ou se, pelo contrário,

sempre viveu nelas. Atenemos, primeiro, nas opiniões de James Heaney e de Elke D’hoker, que divergem quanto a este assunto. O primeiro autor compara as personagens ditas “outsiders” na prosa curta de Lavin, caracterizadas pela invulgar capacidade para amar – entre elas, dá especial relevo a Lally –, com os “outsiders” característicos da ficção irlandesa do século xx – Murphy, Stephen e H, de Samuel Beckett, James Joyce e Francis Stuart, respetivamente. A conclusão a que chega é que, enquanto os personagens masculinos dos autores (também eles homens) são literalmente ágeis, escapando do ambiente claustrofóbico da Irlanda para a liberdade de outros países europeus, as personagens comparáveis de Lavin (sobretudo mulheres¹³⁹) caracterizam-se pela imobilidade, permanecendo sempre na «introverted and intolerant culture of post-independence Ireland» (Heaney, 1998: 304). Não há escapatória possível para estas personagens, as quais, de um modo geral, não só levam vidas infelizes como também são autodestruídas pela sua excecionalidade (*ibid.* 295). Ou seja, a positividade destas personagens, que as destaca das demais, é justamente o que provoca a sua perdição. Deste modo, segundo Heaney, se justifica o pessimismo dos contos de Lavin.

D’hoker, muito pelo contrário, sustém que a fuga do contexto de origem, por muito sufocante que este seja, não se constitui sequer como hipótese desejável no universo ficcional de Lavin (D’hoker, 2008: 418). A exegeta contraria a aplicação da teoria do herói romântico isolado da sociedade à ficção de Lavin; segundo ela, nos contos da escritora, aqueles que se isolam das relações sociais são antes anti-heróis. Numa afirmação que faz jus à teoria de Raymond Williams sobre a relação ineludível entre o indivíduo e a sociedade, D’hoker declara que «[a]s in the novel (...) it is the individual within a social network which is central for Lavin, rather than the individual at odds with society» (*ibid.* 418). Se é certo que há personagens em Lavin que são resistentes ao controlo social, a verdade é que estas não se rebelam em absoluto contra as estruturas autoritárias da sociedade (e.g. a Igreja e a família) e, conclui a crítica, não podem, nesse sentido, ser apelidadas de “outsiders” (*ibid.*). Aplicando estas

¹³⁹ A única exceção masculina é Manny, protagonista de «At Sallygap» (Lavin, 1974: 24-42), que vive um casamento infeliz com a cruel e autoritária Annie. Contudo, creio que Manny não deve ser incluído nesta lista de «outsiders» lavinescos que não têm escapatória possível, pois, na realidade, esta personagem teve, em jovem, a oportunidade de ir para Paris, juntamente com os restantes músicos da sua banda. Não foi por escolha própria. Esta oportunidade não existe quando os protagonistas são mulheres.

ideias à personagem de Lally, a crítica afirma que esta não é, de modo algum, uma “outsider”: «Lally left [her] family and social network only to form a new one: in Dublin [she] quickly became the centre of a new set of relationships: as wife, mother, and landlady» (*ibid.* 419). D’hoker tem certamente razão. Lally não deixou de assumir a responsabilidade de papéis sociais para os quais as suas relações a interpelavam. É devido a esse mesmo sentido de responsabilidade que ela, contra a vontade dos irmãos, decide partir na noite do funeral da mãe: enquanto senhoria, sabe que tem de receber a nova inquilina. Se os irmãos incitam a irmã a cancelar o arrendamento porque não há uma imagem social em jogo – «What do you care. You’ll never see her again» (TW: 137), diz-lhe Matthew –, Lally enfatiza o lado humano, sabendo que, do exercício das suas obrigações enquanto senhoria, está dependente uma outra pessoa – «Oh, but that would leave her in a hobble» (*ibid.*), responde. Lembre-se ainda que Lally nunca fugiu ao papel de filha – foi antes a mãe que rejeitou o seu papel. Não só não quis mais ver a filha, nem mesmo ouvir qualquer menção ao seu nome desde que ela se casou¹⁴⁰, como também a excluiu do próprio testamento. Deixou, no entanto, uma avultada soma para pagar missas pela própria alma¹⁴¹, pondo deste modo «the care of her own soul before the earthly welfare of her daughter» (Kelly, 1980: 31). Ironicamente, a mãe quis usar o dinheiro para comprar a sua salvação espiritual, em vez de o despender no plano terreno dele, a fim de trazer algum conforto à filha depauperada. Já Lally parece ser a única dos irmãos verdadeiramente perturbada com a morte da mãe¹⁴², perturbação essa que é exacerbada a um ponto de colapso emocional no fim da narrativa.

Se a protagonista não é uma “outsider” no sentido móbil ou geográfico do termo, pois não foge à sociedade e às relações que com ela tece, também não creio que possa ser considerada uma “insider”, alguém que se conforma às

¹⁴⁰ Só de se referir o nome de Lally, a mãe tinha ataques de fúria: «[o]ne day someone said something about you, I forget what it is they said, but she caught up the stick and drove it through the air with all her force», relata Nonny (TW: 132). Quando Lally lamenta não ter chegado a tempo de ver a mãe com vida, Kate tenta consolá-la dizendo: «[p]erhaps it all turned out for the best. If she had seen you she might only have flown into one of her rages and died sitting up in the bed from a rush of blood to the forehead» (*ibid.* 133).

¹⁴¹ «[S]he left a large sum in her will for masses to be said for her after her death. Three hundred pounds I believe, or thereabouts; a very considerable sum, at any rate», revela o cónego a Lally (TW: 142).

¹⁴² «The tears streamed down her face then, and they ran freely (...). She made no attempt to dry her eyes. But the tears upset the others, who felt no inclination to cry» (TW: 133).

normas sociais, morais ou familiares em que nasceu. Essa atitude conformista e intolerante para com os outros caracteriza antes os irmãos e, a um nível mais extremo, a mãe. Lally, apesar de ter nascido neste ambiente, dele se destacou por ter seguido as próprias convicções. Acreditava que as relações humanas, em particular o amor, valiam infinitamente mais do que as aparências sociais, subvertendo diretamente a ordem de valores seguida pela sua família:

«I don't see why you were so anxious to marry him when it meant keeping lodgers.» [disse Nonny]

«It was the other way round, Nonny», said Lally. «I was willing to keep lodgers because it meant I could marry him.» (TW: 135)

Por seguir a ordem de valores inversa (pessoas-aparências e não aparências-pessoas), podemos considerá-la uma “outsider”. Porém, como já foi sublinhado, Lally não rejeita os papéis que lhe atribuem na sociedade irlandesa e nem mesmo na família em que nasceu. Assim, ela é simultaneamente “insider” e “outsider”, vivendo uma posição incongruente que James Heaney, abrangendo as restantes “outsiders” da ficção lavinesca, caracteriza da seguinte forma:

in one sense, as ordinary, maternal and relatively solvent, they embody what is often identified as being at the heart of their communities. But on the other hand, as unfulfilled, unloved (even by their loved ones) and ordinary, they feel themselves not to belong. They are marginal figures in a very particular sense of that word; not struggling against discrimination on the fringes of society as straddling its borders: half in and half out. (Heaney, 1998: 307)

A meu ver, esta posição “entre o dentro e o fora” da sociedade estende-se a Sarah e a Ella. Sarah não está integrada na aldeia devido às gravidezes solteiras, mas também não está excluída, porque participa nas cerimónias religiosas comunitárias, conquistando a admiração dos vizinhos. Ella está incluída na comunidade, porque vai tomando conhecimento dos regimes de verdade que regem a vida em sociedade (nomeadamente, da formação discursiva do género e da formação discursiva da morte). Porém, devido à obsessão com as aparências, vive alheada do mundo social e, esforçando-se por seguir os ditames de cada um destes discursos, falha redondamente. Portanto, tal como

Lally, Sarah e Ella vivem no equilíbrio instável da liminaridade, umas vezes mais dentro da comunidade, outras mais fora, mas nunca inteiramente em qualquer dos lados.

O desafio de Lally às expectativas da família é simbolizado pelas penas azuis que trazia no chapéu na manhã em que, vinte e quatro anos antes da ação da narrativa, contou à mãe que ia casar-se. Emocionada, ela revela aos irmãos que havia comprado as penas para acrescentar algo de novo aos velhos vestido e chapéu verdes que também envergara naquele dia. Esta breve cena, descrita em muito poucas palavras, está cheia de simbolismo. O símbolo mais óbvio, e o mais comentado, são as penas azuis. Tanto Theresa Wray como Marianne Koenig referem-se-lhes como marcas óbvias de desafio e de promessa face ao poder parental (Wray, 2013a: 192; Koenig, 1979: 251). Mas os significados destes objetos e desta passagem não se esgotam aqui. No *Dictionnaire des Symboles*, a pena é descrita como um símbolo de leveza etérea e de liberdade (indissociável do voo dos pássaros) e também, muito notavelmente, como um símbolo sacrificial.¹⁴³ Com efeito, Lally sacrificou as relações com a família, em especial com a mãe, bem como a vida burguesa confortável em que havia sido criada, em favor de um casamento por amor. O azul, que reenvia de imediato para o voo das aves, remete igualmente para uma crença no Além e para o desprezo dos valores mundanos, bem como para o sonho (Chevalier, 1991: 129-130). Uma vez mais, o simbolismo está em perfeita sintonia com as crenças da jovem Lally. O verde, por sua vez, era a cor das velhas roupas de Lally, que já as tinha antes de haver tomado a decisão de se casar – estando, como tal, ligadas à infância e juventude junto da família –, simboliza, justamente, o refúgio materno e o regresso ao útero (*ibid.* 1002). Logo, as novas penas azuis – exatamente duas, como o futuro casal –, pequenas e frágeis, estão em confronto direto com a restante roupa. São apenas um pormenor na totalidade verde do vestuário de Lally, mas foi o suficiente para despertar a raiva da mãe: «[s]he kept staring at them all the time I was in the room, and even when she ordered me to get out of her sight it was at the feathers in my hat she was staring and not at me» (TW: 133), lembra a protagonista. A referência às penas azuis foi também a última menção a Lally

¹⁴³ «La plume est en effet symbole d'une puissance aérienne, libérée des pesanteurs de ce monde. (...) Certains interprètes voient aussi dans la plume un symbole du sacrifice. Car, sous toutes les latitudes, poules et poulets étaient sacrifiés aux dieux et les plumes, seules, restaient étalées autour de l'autel» (Chevalier, 1991: 768).

que os irmãos ouviram da mãe, asseverando a persistência dessa imagem e do que ela significa na sua mente, para incompreensão dos demais:

Suddenly she looked at me and asked me how old you were now. (...) She said nothing for a while, and then she began to ramble about something under her breath. (...) I wasn't listening to what she was saying. All I remember is that she was saying something about blue feathers. Blue feathers! Her mind was astray for the time being, I suppose.» (TW: 133)

Todavia, no presente, a referência a uma única pena é indissociável do envelhecimento da protagonista (Wray, 2013a: 192) e da sua viuvez: «a blue feather in her hat now would make her look like an old hag in a pantomime» (TW: 140). Ademais, como sublinha Wray, há, nesta imagem, uma «intimate revelation of defeat» (Wray, 2013a: 192), que contraria em absoluto a frescura e bravura inicialmente atribuídas a tais objetos e, metonimicamente, à sua portadora.

A roupa é um indicador social fortemente presente neste conto, distanciando desde logo Lally dos irmãos. A abertura da narrativa é um perfeito quadro burguês: os irmãos Conroy reunidos em torno da mesa de mogno da sua casa envergando «stiff black mourning clothes» (TW: 132). Lally está fisicamente afastada do conjunto, quer pelas roupas pobres quer pela localização fora do círculo da mesa, posição que preconiza a sua exclusão do testamento da mãe (Wray, 2013a: 217) e, creio, da própria família. Nonny nota, com desagrado, que a irmã trouxe um casaco azul-escuro, ao invés de preto, como dita o luto. Lally explica que o casaco foi emprestado por uma vizinha, pois ela não tinha roupa apropriada para a ocasião. A irmã responde: «[s]he's *too proud* to accept things from her own, but she's not too proud to accept things from *strangers*» (TW: 139, *itálicos meus*). Curiosamente, é em defesa do próprio orgulho, que julgavam manchado pela aparência e modo de vida desleixados da irmã, que os irmãos querem que Lally tenha uma parte na herança. Lally, ironicamente, é a menos orgulhosa dos irmãos, não se importando de usar roupa emprestada e de se relacionar com pessoas de classes sociais mais baixas. É igualmente com ironia que lemos a segunda parte desta acusação: quem são os estranhos para Lally? Embora já tenha pertencido à casa e à família em que nasceu, no presente momento da narrativa a protagonista é uma perfeita estranha a este mundo. Lally, vivendo uma vida dura na cidade,

num ambiente absolutamente diferente do conforto burguês da sua casa natal, mudou e tem a consciência de que os irmãos, não tendo conhecido nenhum outro modo de vida que não o de sempre, não conseguem compreender a sua vida atual. Quando precisa de se ir embora, dispensa explicações sobre o que irá fazer, dizendo apenas: «[d]ifferent things. You wouldn't understand» (*ibid.* 137). E, com efeito, eles não compreendem. Os irmãos não compreendem o modo de vida arrendando quartos, as roupas gastas, a aparência física degradada e que os sobrinhos andem em escolas públicas. Não compreendem o casamento da irmã por amor, que trouxe tudo isto como consequência. E, sobretudo, não compreendem que Lally não respeite a regra social de que «[t]here's such a thing as keeping up appearances» (*ibid.* 139). Se adaptarmos o conceito de *estrutura de sentir*, «a way of thinking and living» de um determinado contexto (Williams, 1961: 36), a uma escala mais pequena (e não a uma escala epocal, à qual ele originalmente se aplicaria), conseguimos ter uma noção mais completa da distância entre Lally e os irmãos. Vivem em *estruturas de sentir* diferentes, sendo que os irmãos permaneceram na estrutura de sempre e a protagonista conheceu outras formas de pensamento e de vida e a elas se adaptou. No final, é como se os irmãos tivessem permanecido sempre no passado, enquanto Lally adquiriu um «sense of life» (*ibid.*) absolutamente distinto. Ela consegue compreender a estrutura em que vivem os irmãos, porque em tempos também foi a sua – e, por isso, sabe, de antemão, que não compreenderão o motivo que a leva a partir –, mas está mudada e não mais se enquadra nela. Logo, os irmãos de Lally são estranhos para ela, do mesmo modo que ela se tornou uma estranha para eles. Assim, quando parte, Kate chora e lamenta a menina bonita que a irmã havia sido, quando ainda lhes pertencia (TW: 139).

Lally, tal como o Padre de Varzim em «O Jantar do Bispo», escolhe voluntariamente deixar a casa-mãe, onde nunca lhe faltara nada material, por amor – Lally, do seu marido; o Padre, de Deus e da humanidade. Ambos rejeitaram uma ordem estabelecida, da qual faziam parte, pela força da vontade, demonstrando como a origem de um indivíduo não determina em absoluto quem ele vem a tornar-se. O Dono da Casa, no conto de Sophia, fica surpreso quando descobre, em relação ao padre novo, que «a fome escrita na sua cara não era hereditária, mas sim voluntária. Ele rejeitara o seu lugar entre os ricos e tomara o seu lugar entre os pobres» (JB: 52). Também os irmãos de Lally, como observámos no diálogo entre Lally e Nonny, ficam estupefactos com

a opção voluntária de vida da irmã. E a vergonha que recai sobre a família Conroy pela degenerescência física de Lally, espelho das árduas condições de vida na cidade, é muito semelhante à vergonha que o Dono da Casa sente quando encara a aparência depauperada do padre, «a imagem da pobreza e da miséria de Varzim» (JB: 51): «o Dono da Casa sentia-se vexado pela insignificância daquele adversário. (...) Adversário tão magro e desarmado fazia-lhe vergonha» (*ibid.*). A hipocrisia, como vimos em «O Retrato de Mónica», é uma manobra de poder consentida às classes mais elevadas. Transmitem uma imagem pública imaculada enquanto mantêm uma vida de futilidade e mesquinhez. Mas, como o que se vê é a imagem, o exterior é tomado e louvado como interior, para júbilo dos falsamente virtuosos. Com vista a atingir essa imagem pública imaculada, é necessário excluir os elementos perturbadores do circuito de poder na família. Assim, o Dono da Casa, tal como Mónica, não tem convidados com opiniões inconvenientes a jantar em sua casa.¹⁴⁴ Lally e o Padre de Varzim, por instalarem o escândalo na ordem social estabelecida, também têm direito à expulsão: Lally sai de casa para a cidade e o Padre apenas por intervenção divina não sai do circuito de poder que perturbara. Na ausência dos indivíduos desestabilizadores, a hierarquia social mantém o seu funcionamento habitual como se nada se tivesse passado.

A casa Conroy é um microcosmo de poder cimentado pelos anos, no qual cada um tem o seu lugar, que deve ser absolutamente respeitado a fim de que tudo ocorra dentro das conveniências. Até a criada ajuda a garantir a ordem das coisas à qual está subordinada, olhando as boas aparências como lei absoluta. Quando a protagonista dispensa a boleia do irmão para o comboio, «[a]ll of them, even the maidservant who was clearing away the tray, were agreed that is bad enough for people to know she was going back» (*ibid.* 138).¹⁴⁵

¹⁴⁴ «Ora o Dono da Casa, com o seu sentido prático, tão perfeito que era quase sinistro, combinara aquela reunião com toda a prudência: só tinha convidado gente discreta e segura, com cujo apoio, concordância e silêncio podia contar inteiramente» (JB: 60).

¹⁴⁵ Esta distribuição do poder em casa é igualmente visível em «O Jantar do Bispo»: «[a]ssim, na ordenação daquele pequeno mundo do qual o Dono da Casa era a cabeça, os miseráveis também tinham o seu lugar que ficava um pouco abaixo dos criados, um pouco acima dos cães» (JB: 55). Também nesta casa os criados (com a notável exceção da velha Joana) fazem valer a ordem a que estão subordinadas. Leia-se, a este respeito, um comentário de um criado ao mendigo: «— Homem — disse o criado, aproximando-se do pobre —, você já viu um senhor deixar as visitas na sala para vir à cozinha falar com um mendigo? Tenha paciência, não pode ser. O mundo é como é» (*ibid.* 80).

No topo da hierarquia da casa e da família está, tradicionalmente, o homem. Por isso, Kate, a mais impetuosa dos irmãos, incita constantemente Matthew a iniciar os discursos que foram pensados por ela.¹⁴⁶ Na aparência, quem toma a palavra é o homem, mas, na realidade, quem engendrou o discurso – logo, quem domina – é Kate. Contudo, Matthew não é um ator perfeito e não consegue disfarçar a insegurança quando fala em nome da irmã¹⁴⁷ e, inversamente, o entusiasmo quando discursa por si mesmo.¹⁴⁸ Kate, por seu lado, aguenta com impaciência a prioridade dada ao irmão¹⁴⁹ e irrita-se com a sua falta de iniciativa em pronunciar as palavras dela.¹⁵⁰ Tudo isto nos é revelado através do ponto de vista irónico do narrador, o qual nos dá a entender como, pelo menos nesta casa, a convenção contraria a predisposição natural das relações. Mas o importante para a família Conroy é, como nota Angeline Kelly, manter uma boa imagem: «[w]hat “they will say” is paramount; outward appearances are what matter» (Kelly, 1980: 31).

Uma imagem de respeitabilidade é conseguida através da camuflagem do feio e do indecoroso. Daí a preocupação com os móveis e as roupas e, certamente, com o discurso. Não só há normas a seguir quanto à prioridade daquele que discursa como também quanto à forma que é dada ao discurso. Assim, no início do diálogo entre Lally e os irmãos, estes mantêm uma linguagem polida e ponderada, repleta de lugares-comuns – e.g. «Don’t be going back to the past. What is to be, is to be. I always believe that» (TW: 134), «They said no good could be done by upsetting yourself» (*ibid.*), «There’s nothing to be gained by being obstinate» (*ibid.*). Seguem regras semelhantes às do Dono da Casa, em «O Jantar do Bispo», que fica indignadíssimo quando «[o] bispo, aquele prelado tão polido», não o faz: «estava a trair as regras do jogo» (JB: 97).

¹⁴⁶ «Kate gave him a sharp nudge. “Say what I told you”, she said, speaking in a low voice» (TW: 134).

¹⁴⁷ «Matthew cleared his throat. “You have no need for regret as far as we are concerned, Lally”, he said, and he looked back at Kate who nodded her head vigorously for him to continue» (TW: 134).

¹⁴⁸ «“If you kept a hotel, it wouldn’t seem so bad”, said Matthew looking up suddenly with an animation that betrayed the fact that he was speaking for the first time upon his own initiative» (TW: 136).

¹⁴⁹ «Kate felt that her brother’s authority had been deferred to sufficiently, and she broke into the conversation again» (TW: 134).

¹⁵⁰ «“Do you have to be prompted at every word?”, said Kate when she got his attention» (TW: 135).

«Acusava-o em palavras claras, inconfundíveis. Nem ao menos se exprimia indirectamente e por meio de alusões» (*ibid.*). As palavras chocantes estão banidas dos discursos polidos do Dono da Casa e dos irmãos Conroy. Porém, tais palavras diferem consoante o contexto. Para o personagem andreseano, chocantes são as palavras diretas e incisivas, que descobrem por completo a verdade dos acontecimentos, que ele próprio conhece e encobre: «[o] Padre de Varzim não foi só acusado. Foi também vendido. Vendido pelo telhado de uma igreja» (*ibid.* 96), foram as palavras do bispo. Assim, chocante é fugir à hipocrisia. Para os irmãos Conroy, chocante é o discurso de Lally, por lhes relatar uma realidade que eles, fechados desde sempre no mesmo modo de vida, não compreendem. Chocante é a recusa que ela faz do dinheiro dos irmãos, pois tal recusa implica a perpetuação do seu estilo de vida modesto, que tanto repugna à restante família. Logo, verdadeiramente perturbador é a irmã não perceber a importância da imagem, quando os irmãos para ela vivem.

«We won't let it be said by anyone that we'd see you in want» (TW: 134), diz-lhe Matthew. Porém, cedo as máscaras de polidez caem e percebemos que o centro da preocupação não é tanto Lally e as privações que esta possa estar a passar quanto a imagem que ela mostra aos outros, e que implica diretamente a opinião de terceiros sobre a restante família. A recusa insistente de Lally em aceitar a aparente generosidade dos irmãos quebra o controlo do discurso, que degenera em ataque pessoal, no qual as verdadeiras intenções ficam bem marcadas:

“Oh, keep your thanks to yourself!”, said Nonny. “As Matthew said we didn't do it for your sake. It's not very nice to have people coming back from the city saying that they met you, and we knowing all the time the old clothes you were likely to be wearing, and your hair all tats and taws, and your face dirty maybe, if all was told!”

“Do you ever look at yourself in a mirror?”, said Matthew.

“What came over you that you let your teeth go so far?”, said Kate. “They're disgusting to look at.” She shivered.

“I'd be ashamed to be seen talking to you”, said Nonny (TW: 138).

O ataque desferido em Lally, já fragilizada com a dureza da vida e a morte da mãe, é brutal. É neste ponto da narrativa que ela decide, sem mais de-longa, partir. O discurso de ódio, profundamente doloroso, tem, como vimos,

origem no desagrado com a imagem de Lally. Mas algo mais profundo do que isso o incentivou. Até então, a preocupação com a imagem da irmã existia porque esta afetava diretamente a imagem pública dos irmãos, degradada por associação à outra. O snobismo era o motor do discurso. Porém, há um ponto de viragem na narrativa em que os irmãos se dão conta de que a absoluta degradação física da irmã, envelhecida pelas vicissitudes por que eles não passaram, será um dia a sua.¹⁵¹ O envelhecimento precoce da irmã mais nova é como que uma profecia do seu próprio envelhecimento e da proximidade da sua morte. E é por ela lhes trazer esta sinistra profecia que «[a] grudge against her gnawed at them» (*ibid.* 137).

Do mesmo modo que a imagem de Lally teve impacte nos irmãos, o discurso deles impactou profundamente em Lally. Judith Butler, em *Excitable speech – a politics of the performative*, escreve umas páginas incisivas sobre o discurso de ódio (*hate speech*). Afirma a filósofa que o discurso de ódio impacta de forma profunda na pessoa visada, gerando frequentemente, como resposta, novos discursos de ódio (Butler, 1997: 2). No entanto, não foi este o caso de Lally. Ela não respondeu ao insulto com o insulto. Antes, como consequência das palavras ouvidas, nela se operou uma desconcertante mutação interior:

[T]here was no mystery now; anywhere. Life was just the same in the town, in the city, and in the twisty countryside. (...) You were yourself always, no matter where you went or what you did. You didn't change. Her brothers and sisters were the same as they always were. She herself was the same as she always was (...). Nothing you did made any real great change in you. (...) There was only one thing that could change you, and that was death. And no one knew what that change could be like. (TW: 140)

Esta passagem foi amplamente comentada. James Heaney nela lê o colapso imaginativo de Lally, cujo «“imaginative spirit” is, in fact, crushed by the weight of her family's bitterness towards her» (Heaney, 1998: 297). Segundo o crítico, trata-se de uma antiepifania, i.e., «a recognition, in effect, of the non-existence of the epiphanic moment» (*ibid.* 306). D'hoker, uma vez mais,

¹⁵¹ «They all looked at her; at this sister that was younger than all of them, and a chill descended on them as they read they own decay in hers. They had been better preserved, that was all; hardship had hastened the disintegration of her looks, but the undeniable bending of the bone, the tightening of the skin, and the fading of the eye could not be guarded against» (TW: 137).

opõe-se-lhe. Para ela, este momento de introspeção constitui uma renovada confiança de Lally nas suas escolhas; a epifania consiste em ter-se apercebido de que as relações humanas são iguais em todo o lado, pelo que a sua fuga para a cidade pouco mudou a ordem das coisas (D’hoker, 2016: 103). Kelly e Bowen partilham a opinião de que se trata de uma epifania positiva, que confirma a imutabilidade do amor da filha pela mãe (Kelly, 1980: 31 e Bowen, 1975: 28). Quanto a mim, parece-me que a epifania de Lally é sobretudo disfórica. Não podemos ignorar, mesmo em leituras mais positivas, que termina com uma referência à morte, apontada como única possibilidade de mudança. Todavia, ironicamente, a protagonista afirma a angustiante impossibilidade de mudança depois de atestar que ela própria mudou: dantes, acreditava haver um mistério da vida oculto noutra parte do mundo; agora, já não acredita nesse mistério. Como adverte Heaney, não podemos fazer coincidir a interpretação de Lally com a voz do texto, senão perdemos muito das suas ironia e subtiliza (Heaney, 1998: 298). É óbvio que as reflexões de Lally não correspondem ao que realmente ocorreu no seu mundo. Como tantos importantes autores para os Estudos de Cultura (e.g. Hall, Lacan, Althusser) têm vindo a expor, a identidade é um conceito relacional, logo instável, que não deve ser visto como essência mas antes como performatividade, como uma resposta contínua do “eu” que se forma aos estímulos que lhe são externos. É da constante interação com o Outro (outros contextos, outras pessoas, outros discursos) que se constrói o “eu”. Deste modo, se abrimos a ressalva para a impressão de imutabilidade que os irmãos transmitem a Lally, por pouco terem mudado a sua forma de vida, o mesmo não podemos dizer dela mesma. Porque, evidentemente, ela mudou. Antes era determinada, otimista, curiosa; nesta introspeção, surge-nos desmotivada, pessimista e cansada. Tudo se resume a uma profunda desilusão com a vida, considerada imutável. Não obstante, na referência final à morte como único fator de mudança há uma réstia de esperança à qual a protagonista desesperadamente se vai agarrar: se na vida nada pode ser mudado, talvez se possa fazê-lo na morte. Com efeito, após este *insight*, Lally é tomada por imagens do inferno, adquiridas na sua educação católica¹⁵², e ganha

¹⁵² Compare-se as breves linhas em que Lally recorda imagens do Inferno com um excerto do sermão do padre a Stephen Dedalus, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Em Joyce: «Hell is a strait and dark and foul-smelling prison, an abode of demons and lost souls, filled with fire and smoke» (Joyce, 1945: 145). Em Lavin, Lally recorda o Inferno a partir de «[f]ragments of the old penny catechism she had learned by rote in school (...), distorted by a bad memory and a

uma última esperança: se não conseguiu reconciliar-se com a mãe em vida, a morte, que tudo muda, poderá trazer-lhe a reconciliação. A protagonista sabe que ela morreu com todo o rancor que lhe tinha. Por isso, desconfia da «nice natural death that she did get» (TW: 133) descrita por Kate. A mãe não teve, de modo algum, a morte beatífica de Robert em «A Happy Death», porque ela estava bem longe da santidade quando morreu. Sentindo isto pungentemente, Lally resolve recorrer ao cônego com o firme objetivo de lhe salvar a alma.

Noite fechada, Lally, que nem o pedinte de «O Jantar do Bispo», bate à porta para falar com o dono da casa – neste caso, o sacerdote. Uma criada abre-lhe a porta e impede-a de ver o seu senhor, que está a jantar. Tudo igual à narrativa de Sophia. Contudo, em «The Will» há um pormenor que altera tudo: o nome. Lally Conroy, pelo nome que tem, bem estabelecido na vila, tem o direito de interromper o jantar do cônego para falar com ele. Já ao pedinte do conto andreseano, exatamente com a mesma imagem de Lally («she's dressed like a pauper» [TW: 141], comenta a criada ao eclesiástico), é-lhe vedada essa possibilidade: a criada que o recebeu «olhou o homem sem entusiasmo. Não o conhecia, mas nem era preciso perguntar-lhe quem era: era mais um pobre» (JB: 76). A inexistência de identidade pessoal, devido à pobreza, corta-lhe a possibilidade de acesso ao mundo social.

A casa do cônego é semelhante à casa dos Conroy: tem sólidos móveis de mogno, uma lareira acesa, criadagem a servir. Também o cônego usa roupas requintadas – «shiny canonical clothes» (TW: 141) –, em contraste com o aspeto de pedinte de Lally. Todavia, neste ambiente tão semelhante, em que os contrastes entre a intrusa e o proprietário são igualmente marcantes, a atitude que ele tem para com ela é profundamente diferente da que se verificou na outra casa: «[h]umbly the priest in his stiff canonical robes, piped with red, accepted the dictates of the draggled woman in front of him» (*ibid.* 142). Lally conseguiu o que queria: o sacerdote rezaria missas pela alma da sua mãe e

confused emotion. Pictures of flames and screaming souls writhing on gridirons, rose before her mind» (TW: 140). Lally ecoa a fé incutida pelo medo de Stephen e que é comum a uma geração de irlandeses. Colm Toibin explica: «[a]lmost every section of Joyce's book belonged to common Irish Catholic experience. Aged eight or nine, once a week, in Enniscorthy Cathedral, with the lights dimmed, we heard the priest intone: "Death comes soon and judgment will follow, so now, dear children, examine your consciences and find out your sins." When I read the hellfire sermon in *A Portrait*, I had heard some of those very words, even though I was born 40 years after the book came out» (Toibin, 2016).

com o seu dinheiro. Num estado de intenso desconcerto interior¹⁵³, ela corre para o comboio, onde se enche de «practical thoughts» (*ibid.*) sobre como pagar as várias formas ritualísticas ensaiadas pela alma de um defunto. O contraste entre o material e o espiritual é diluído. Fenómenos naturais lembram-lhe os tormentos do Inferno e perturbam-na imensamente – quando espera pelo cônego, afasta «her face from the heat of the flames that dragged themselves like serpents along the logs in the fireplace» (*ibid.* 141), no comboio, «[b]right red sparks from the engine flew past the carriage window, and she began to pray with rapid unformed words» (*ibid.* 143).¹⁵⁴ A diluição do material no espiritual dá-se também quando Lally, qual Ella, crê que pode comprar a salvação da mãe. Deste modo, como acima foi discutido, temos a impressão de que, no desfecho do conto, Lally adquire a mentalidade burguesa e materialista dos irmãos, se bem que isenta de hipocrisia. Toda esta transmutação se dá após e como consequência do ataque que os irmãos lhe fizeram. Lally não passou a insultadora mas, de algum modo, a narrativa termina com a sensação perturbadora de que ela passou para o lado deles, habitando o seu discurso. A situação de fragilidade em que ficou após o ataque e o subsequente temor das imagens do Inferno tornaram a protagonista apta a ser tentada e levada pelo discurso sociorreligioso sobre a morte. Deixar-se interpelar por este discurso ideológico, relativo à morte e salvação da alma, levou a personagem a agir de acordo com a prática nele ditada, sem questionar. É possível ler aqui uma crítica à força subjugadora deste tipo de discursos, que não dão espaço ao indivíduo para pensar por si. Até Lally, que demonstrou ter espírito crítico no

¹⁵³ Lally corre da casa de família com «the beat of blood in her temple and the terrible throbbing of her heart» (TW: 140). Adiante, o uso sugestivo de advérbios ilustra igualmente o estado de desequilíbrio interno da protagonista: quando fala com o cônego, «[h]er short phrases leaped uncontrollably as the leaping flames in the grate» (*ibid.* 141), no comboio, «feverishly» (*ibid.* 143) faz cálculos mentais para arranjar forma de pagar as missas pela mãe (ítálicos meus). Tudo se passa a um ritmo aceleradíssimo, juntando-se a pressa de apanhar o comboio à velocidade do pensamento de Lally, dando a entender como as últimas decisões não foram devidamente ponderadas.

¹⁵⁴ A insistência no elemento fogo é notável; a sua imagem terrena lembra a Lally os terríveis tormentos do Inferno. No sermão a Stephen Dedalus, o padre prega sobre o terrível fogo do Inferno, comparando-o com o fogo terreno: «[t]he torment of fire is the greatest torment to which the tyrant has ever subjected his fellow creatures. (...) the sulphurous brimstone which burns in hell is a substance which is specially designed to burn for ever and for ever with unspeakable fury. Moreover, our earthly fire destroys at the same time as it burns, so that the more intense it is the shorter is its duration; but the fire of hell has this property, that it preserves that which it burns, and, though it rages with incredible intensity, it rages for ever» (Joyce, 1945: 137).

passado, pensando e agindo por ela mesma, se deixa levar pela superstição. É certo que se trata de um momento de crise, logo possivelmente provisório, mas o final em suspenso, deixando como últimas palavras «sheafs of burning sparks» (*ibid.* 143), não é tranquilizador. Porém, ironia das ironias, a mudança operada em Lally contradiz a imutabilidade das pessoas atestada no seu momento epifânico.

8.2. «História da Gata Borralheira»

Tal como «O Silêncio», este conto está incluído em *Histórias da Terra e do Mar*, de 1984, e foi escrito muito antes, em 1965 (data que surge no fim do conto [HGB: 52]). O livro, de acordo com Gustavo Rubim, é «trágico de princípio a fim» (Rubim, 2013: 9), tragicidade que tivemos a oportunidade de olhar de perto na análise de «O Silêncio» e que iremos retomar nestas páginas. Rubim acentua igualmente o carácter narrativo – i.e., marcadamente oral – destas histórias, dando especial relevo à «História da Gata Borralheira». Com efeito, o conto termina denunciando a sua origem num relato que andou de boca em boca: «[o] acontecimento foi discutido com paixão obcecada durante alguns meses. Depois foi esquecido» (HGB: 52). Mas a verdadeira fonte do conto andreseano é apontada desde o título: o conto tradicional da Gata Borralheira. A conhecida história da Cinderela, originalmente intitulada «Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre», foi escrita por Charles Perrault no fim do século XVII (ver Perrault, 1948). Em Sophia, a narrativa da menina modesta que graças à madrinha vai ao baile do príncipe, com o qual vem a casar, sofre uma atualização crítica. O projeto de ascensão social degenera, neste conto, em inferiorização moral, levando a protagonista a «destruir a sua própria capacidade de existência» (Seixo, 1985: 93). A estrutura do conto tradicional é modificada na narrativa em estudo, mas os motivos essenciais (a casa, o jardim, o sapato, a noite) mantêm-se como força orientadora do discurso narrativo (*ibid.* 93-94). Ademais, desde o próprio título que entramos num conto onde a fantasia também tem lugar, tornando-se evidente no final moralizador da história.

A «História da Gata Borralheira» está textualmente dividida em duas partes, uma correspondendo geralmente ao primeiro baile de Lúcia, nos seus 18 anos, e a outra dizendo respeito ao seu último baile, vinte anos depois. A narrativa abre com a noite do primeiro baile, para o qual a protagonista, que vive

modestamente com o pai e os irmãos, foi convidada graças à madrinha rica. Apesar da ânsia de ir ao baile e de conhecer o mundo social nele presente, Lúcia sente-se uma intrusa na festa. O facto de não conhecer ninguém e o seu vestido lilás fora-de-moda colocam-na à margem daquele grupo social. Porém, uma rapariga e um rapaz misteriosos tentam adverti-la para os perigos do mundo social ao qual ela quer pertencer. A protagonista, contudo, não faz caso. Ela dança com o rapaz e, num passo mais arriscado, deixa perder um dos sapatos. Trata-se de um sapato velho e roto, que Lúcia apenas calçara por não ter outros e depois de ter verificado que o vestido, comprido, lhe tapava integralmente os pés. A revelação do sapato escondido em plena festa coincide com o máximo da humilhação de Lúcia. Refugiada numa pequena sala forrada com espelhos, promete a si mesma que um dia há-de ali voltar «com um vestido maravilhoso e com sapatos bordados de brilhantes» (HGB: 40). Para poder concretizar a promessa, decide ir viver com a madrinha, promotora da sua ascensão social, e abandonar a casa e a família.

Na segunda parte do conto, Lúcia tem 38 anos, é casada com um homem rico e vive numa aura de triunfo e de sucesso social. Tal como Lally se transformou numa espécie de Ella, Lúcia transforma-se numa Mónica. Depois de um salto de duas décadas em que não mais voltou ao local da suprema humilhação, recebe um convite para um baile nessa mesma casa. O dia também é o mesmo de há vinte anos: 1 de junho. Radiante, ela prepara o mais belo vestido e os sapatos com brilhantes que havia prometido a si mesma envergar nessa ocasião. No dia da festa, é alvo de todas as atenções, sendo olhada com «espanto e quase escândalo» (*ibid.* 46). À meia-noite, decide voltar à pequena sala onde se havia refugiado da última vez. Contudo, no espelho, verifica, com horror, que enverga o detestado vestido lilás. O horror aumenta quando entra um homem bem-parecido na sala, pedindo-lhe que lhe entregue um dos sapatos, o preço a pagar pela humilhação que ela não sofrera desde o primeiro baile. Em troca, ele calçar-lhe-á o velho sapato roto. Lúcia não consegue fugir, e o homem troca-lhe o rico sapato de diamantes pelo sapato, já apodrecido, da humilhação. Na manhã seguinte, qual Sarah, ela é encontrada morta no exterior, sem explicação aparente.

A relação com a imagem, motivo de chacota ou de admiração alheia, é fundamental para a compreensão da narrativa. De facto, foi a humilhação sofrida por ter ido mal vestida ao seu primeiro baile que levou Lúcia a tomar a decisão de mudar de vida. Em *Feminae – Dicionário Contemporâneo*, sublinha-se que

«a questão funda [da narrativa] é a da mitificação da beleza e da exasperação feminina pelo humilhante sentimento de inferioridade estética e económica» (*Feminae*, 2013: 874). O problema da protagonista, continuam, é um problema de identidade, ao qual ela responde com um «complexo narcisista que resolve, como Mónica, de *Contos Exemplares*, pelo sábio calculismo» (*ibid.*). Já Lally, no extremo oposto, «could not care less about what people think» (Kelly, 1980: 31).

A autoconsciência que Lúcia toma da sua imagem é adquirida ao olhar o seu reflexo nos imensos espelhos que preenchem a narrativa e ao ouvir os comentários dos outros acerca da sua aparência. Estes últimos levam a protagonista a insuflar a própria imagem, detestada, de expectativas sociais, alimentando um desejo cada vez maior de pertencer à alta sociedade do baile. A pertença a esse grupo social restrito implicará a imitação e emulação da aparência e do comportamento dos seus membros. Sendo o tema da imagem tão centralizador neste conto, Maria João Borges aponta que «seria interessante fazer um inventário dos espelhos que [nele] aparecem (...), das suas características (...), das suas funções específicas em certos momentos “chave” da narrativa» (Borges, 1987: 155). Tentarei seguir a sugestão, relacionando os diferentes espelhos com a teoria lacaniana da fase do espelho. O objetivo é compreender de que modo se forma a identidade de Lúcia através da percepção que adquire da sua imagem. O percurso é circular, sendo que a última imagem que Lúcia vê de si própria é igual à primeira que nos é dada no conto – ela mesma envergando o odiado vestido lilás.

Jacques Lacan desenvolve a teoria da fase do espelho com base no facto de as crianças, em tenra idade – dos seis aos dezoito meses –, identificarem o reflexo que vêem quando se olham ao espelho como seu. Por outras palavras, assumem o Eu projetado – o Outro – como eles próprios. O psiquiatra refere-se a este fenómeno, primário para a construção da identidade, como identificação: «à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image» (Lacan, 1966: 94). Embora no primeiro texto sobre a fase do espelho, datado de 1949, Lacan a localize num contexto pré-simbólico, isto é, anterior à socialização do indivíduo, mais tarde conclui que «cette notion de stade du miroir (...) est bien loin d'être purement et simplement cette connotation d'un phénomène dans le développement de l'enfant» (Lacan, *s.d.*: 6). Ou seja, não obstante tratar-se de uma fase primordial para o desenvolvimento psíquico da criança, a fase do espelho é uma constante na vida do indivíduo, podendo ser

utilizada como metáfora de qualquer relação sujeito-objeto (*ibid.*). Deste modo, esta relação, estabelecida sempre que um indivíduo olha o seu reflexo, não se restringe à contemplação da imagem espelhada. O fenómeno do espelho tem mais sentidos do que o literal, abarcando igualmente, e sobretudo, a reação do mundo social circundante à aparência de um determinado indivíduo: «other persons' speech, gestures, postures, moods, facial expressions, and so on frequently can be said to "mirror" back to one an "image" of oneself, namely, a conveyed sense of how one "appears" from other perspectives» (Johnston, 2016). Em «The Will», por exemplo, as críticas e os olhares reprovadores dos irmãos funcionam como um espelho negativo de Lally, tendo nela um profundo impacto. No conto em estudo, a fase do espelho acompanha Lúcia toda a vida – e é determinante para a sua morte.

Atentemos nos vários espelhos que preenchem a narrativa e nos seus significados. O primeiro espelho, bem como o primeiro ser espelhado, pertence ao mundo natural: «debruçada sobre o tanque redondo ela [a noite] mirava extasiadamente o reflexo do seu rosto» (HGB: 9). Pela integração na natureza, a água e a noite excluem-se das tentações do mundo humano presente na festa – o qual, aliás, perturba o mundo natural: «[à]s vezes um riso mais agudo cortava, como um pequeno punhal, a água lisa dos tanques» (*ibid.* 10). Este riso tinha certamente origem no «brilho agudo [d]as vozes metálicas» das raparigas que Lúcia olhava com «temor e fervor» (*ibid.* 12), sensações muito próximas das sensações trágicas¹⁵⁵, prenunciando a tragédia que irá abater-se sobre a protagonista. A dicotomia entre o natural e o social é acentuada por Cunha Borges (Borges, 1987: 153-154), que junta a figura personificada da noite aos seres que tentam ajudar Lúcia no baile: «[a] noite poisou a sua mão fresca sobre a sua cara afogueada» (*ibid.* 26). O reflexo da Lua, indissociável da noite, surge no lago, que «parece um espelho» (*ibid.* 28), valendo ao rapaz que está com Lúcia o comentário de que se trata de «uma noite mágica» (*ibid.*). Todavia, no mundo natural começam e acabam as referências positivas aos espelhos. O espelho que surge de seguida é literal e materialmente um espelho, descrito desta forma: «era antigo e tinha um fundo embaciado, manchado e verde onde Lúcia se via como uma afogada boiando numa água sinistra»

¹⁵⁵ Temor e compaixão são as sensações catárticas que deveriam ser suscitadas pela tragédia, de acordo com Aristóteles: «[é] necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu» (Aristóteles, 2007: 63).

(*ibid.* 20). A descrição mórbida do reflexo aponta para a falsidade do objeto, que distorce a figura refletida, e antecipa a morte da protagonista, a qual ocorre justamente após olhar-se num espelho deturpador da sua imagem. Com efeito, uma rapariga bondosa aconselha Lúcia a não se olhar no espelho: «[a] sua pele é linda e branca (...), e, ali, parece cinzenta. É melhor não olhar para lá» (*ibid.* 22-23). Mas Lúcia não consegue desligar-se do efeito que o reflexo desse espelho nela produz: confirma que está mal vestida e constata que «era melhor não ter vindo» (*ibid.* 20). Numa pequena analepse, que relata o almoço da protagonista com a madrinha uma semana antes, faz-se menção a um outro espelho. Neste, a protagonista vê-se, pela primeira vez, com o vestido lilás: «nesse espelho ela viu-se de cima abaixo e achou o vestido ainda mais feio» (*ibid.* 16). É a primeira vez que manifesta desagrado com a sua imagem. De volta ao baile, na pequena sala onde se refugia após o episódio da perda do sapato, cujo interior era «fornado de espelho», «ela viu-se toda, pálida, com o vestido detestado escorrendo desde os ombros até aos pés» (*ibid.* 35). Nesta passagem, Lúcia passa a objeto e o espelho (ou a imagem espelhada) a sujeito, invertendo a relação sujeito-objeto descrita por Lacan: «em toda a parte o espelho a via. O seu olhar frio e brilhante fitava o vestido lilás» (*ibid.* 35). O espelho, personificado, parece perseguir Lúcia, que se esconde do seu olhar na varanda: «[a]colá ninguém me olha» (*ibid.* 35). Lacan afirma que o Ego (sujeito espelhado) se torna um recetáculo das expectativas instigadas pelos outros, dando a ilusão de um Eu unificado e superiorizado que, na verdade, é fictício. Deste modo, o reconhecimento que o sujeito faz do Ego é sempre uma *méconnaissance* (falso reconhecimento), pois, na realidade, são entidades distintas (ver Johnston, 2016). Na passagem do conto em que Lúcia foge da sua imagem, ela recusa reconhecê-la como sua, pois não é essa a imagem que deseja ter. Então, escondida do espelho, toma uma resolução. Desejando vingar-se da humilhação sofrida, a protagonista imagina-se como rainha desse mesmo baile, objeto da atenção e da admiração de todos. Deixando de encarnar a figura positiva da Gata Borracheira prevista no título, equipara-se à personagem maligna da «madrasta da Branca Flor», que deseja ver confirmada em todos os espelhos a sua superioridade em tudo o que ela, no presente baile, se sente inferior:

Era preciso que ela, como a madrasta da Branca Flor, pudesse naquela noite perguntar a todos os espelhos da casa:

– Dizei-me espelhos, qual é para ti *a mais bela, a mais perfeita, a mais rica de triunfo, aquela que está em seu reino mais segura?*

E era preciso que todos os espelhos, até de madrugada, lhe respondessem:

– Tu. (*ibid.* 43-44, itálicos meus)

A partir deste momento, a protagonista engrena num processo de transformação irreversível. Na véspera do derradeiro baile, olha-se ao espelho com o vestido e os sapatos novos e verifica, com agrado, «que tudo estava como desejava» (*ibid.* 45). Já no baile, «Lúcia ia-se vendo de espelho em espelho. Cada espelho lhe dizia “tu”» (*ibid.* 47). Lembremos que Lacan se refere ao ser refletido como “Outro”, um “Ego ideal” que não corresponde ao sujeito que se olha ao espelho, apesar de lhe dar essa ilusão. É exatamente o que se passa neste episódio, em que Lúcia sente haver uma identificação plena, unitária entre ela e o seu reflexo. Porém, o carácter ilusório de tal identificação não tarda a ser revelado. A protagonista decide ir sozinha à sala pequena, na ânsia de destruir por completo a má memória do primeiro baile. Todavia, quando verifica que a velha imagem humilhante de si mesma com o vestido lilás «lá estava ainda», «[t]odo o seu corpo gelou num momento de horror» (*ibid.*). A imagem como que se esvaziou de todas as expectativas de beleza e de triunfo que Lúcia encarava diariamente no seu reflexo, dando-lhe a conhecer a menina insegura e indesejada que já fora – e que, no fundo, ainda é. Com efeito, o reflexo de Lúcia, destituído de todas as expectativas e ilusões, não é apenas uma imagem, mas a verdadeira Lúcia. Em termos lacanianos, o Eu alienado (porque transformado em Outro), que tipicamente constitui o Ego, deixa de existir, havendo uma total correspondência, uma absoluta identificação, entre o ser real, o sujeito narcisista que se olha, e o seu reflexo. O reflexo de Lúcia é Lúcia. Marta Martins afirma que, nesta passagem, «Lúcia constata que a origem é imutável, porque só ela é verdadeira. Toda a construção social entretanto realizada é falsa, porque construída sobre os valores do efémero. O espelho devolve-lhe, pois, a essência» (Martins, 1995: 47). Tal como Lally no seu momento epifânico, Lúcia, no fim do conto, parece atestar a imutabilidade das pessoas – neste caso específico, de si mesma. Indo de encontro às teorias de Estudos de Cultura sobre a identidade, olhada como um contínuo processo de performatividade que invalida um Eu essencial preexistente ao processo de socialização¹⁵⁶, as duas personagens

¹⁵⁶ Para aprofundar, ver Hall, 2000 e Giles, 1999.

são tomadas pela sensação profundamente angustiante de que, após duas décadas vivendo num meio social totalmente diferente, nada mudou. No entanto, como vimos em «The Will», a própria narrativa se encarrega de desmistificar a crença na imutabilidade das pessoas. Em «História da Gata Borracheira», a visão horripilante que Lúcia tem de si mesma com o velho vestido é desmentida na manhã seguinte. Quando a encontram morta, os transeuntes acham «inexplicável» (HGB: 51) o facto de ela ter calçado um velho sapato azul e, no outro pé, manter o sapato de brilhantes. Contudo, não há qualquer referência a um vestido lilás, pelo que se deduz que ela mantinha o mesmo vestido que havia escolhido para o último baile. Logo, a imagem que tanto horrorizou Lúcia, porque lhe dava a ideia humilhante de se manter a mesma de há vinte anos, era pura ilusão.

No entanto, é inegável a presença de algo fora do comum nesta cena. O estranho espelho da sala pequena parece ter aprisionado o reflexo que a protagonista nele deixou no primeiro baile para lho mostrar nesta cena final: «[e]ra o mesmo espelho. Ainda lá estava. Mas também a mesma imagem lá estava ainda» (*ibid.* 47). O espelho adquire um carácter maligno, deturpador. Assim, quando o homem portador da morte¹⁵⁷ entra na sala, «pareceu a Lúcia que ele não tinha entrado pela porta mas que tinha antes surgido do próprio espelho» (*ibid.* 48). A ambiguidade entre uma explicação racional e outra irracional para um mesmo fenómeno é característica das narrativas em que o fantástico está presente:

[A]s narrativas do género fantástico, tal como as do estranho, evocam o surgimento do sobrenatural maléfico e ameaçador num mundo a que procuram conferir *uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível*. Porém, ao invés do estranho, o *fantástico mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais*, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas. (Furtado, *s.d.*, itálicos meus)

¹⁵⁷ Sigo a opinião de Gustavo Rubim, que afirma que o homem será «o portador da morte de Lúcia, mas não o seu causador. Porque na lógica da narrativa o único sujeito causal possível é a própria Lúcia» (Rubim, 2013: 12).

A ilusão da imutabilidade da imagem, que leva Lúcia à morte, é dada pela intrusão do fantástico no conto. Ao criar a impressão do retorno à aparência passada, abominada pela protagonista, o fantástico assume aqui uma função moralizadora, aliás bem característica dos contos de fadas. O homem que parece surgir do espelho afirma-lhe que representa «o outro caminho» que ela havia escolhido vinte anos antes (*ibid.* 49).¹⁵⁸ E instiga-a a entregar-lhe o sapato de diamantes do pé esquerdo¹⁵⁹, justificando:

Lembra-te: a partir daquela noite de há vinte anos tiveste uma vida maravilhosa. Nada te foi recusado, nunca mais sofreste uma humilhação. Outros sofreram, foram abandonados, humilhados, vencidos. Tu, não. Tu venceste sempre. Dá-me o teu sapato: é o preço do mundo. (*ibid.* 50)

Gustavo Rubim comenta que «é a assombração do passado, convertido em fantasma perene, que instala a crise na vida dos heróis» andreseanos, neste caso da anti-heroína Lúcia (Rubim, 2013:15). E foi uma espécie de assombração do passado, quer através da persistência das atitudes intolerantes e cruéis dos irmãos quer, depois, através da lembrança das imagens catequéticas do Inferno, que levou Lally à sua crise interior.

Não só o motivo do espelho predomina no espaço textual, como também o espelho enquanto metáfora – espelhar em nós próprios a imagem e o comportamento dos outros – se revela crucial para a tão desejada integração

¹⁵⁸ Lúcia encara-o primeiramente como um desconhecido, mas ele elucida-a: «[e]stivemos juntos nesta varanda, numa noite de Junho, há vinte anos. Foi aqui que nos conhecemos» (HGB: 49). Vinte anos antes, Lúcia estava sozinha na varanda quando tomou a decisão de mudar de vida para tomar parte no mundo de triunfo e riqueza pintado como indesejável pelo narrador. Assim, o homem personifica o «caminho errado», a escolha negativa de Lúcia.

¹⁵⁹ Repare-se na insistência no lado esquerdo, relativamente ao pé. O homem pede e tira a Lúcia o sapato do pé esquerdo (HGB: 49 e 51-52). Foi precisamente deste pé que lhe escorregou o sapato vinte anos antes (*ibid.* 31), episódio decisivo para tomar a decisão de mudar de vida para o «caminho errado». Recorde-se que o lado esquerdo está tradicionalmente associado ao mal: «the left side in general, and the left hand in particular, has come to be associated with something impure, imperfect, or even evil» (Coren, 1990: 6). A etimologia da palavra “esquerdo” ajuda a entender esta ligação: «the very word *left* comes from the Celtic *Lyft*, meaning *weak* or *broken*. The French word for left is *gauche*, which has been adopted in English with the meaning of *awkward* or *gawky*, while the Latin word for left, *sinister*, has come to mean *evil* or *unfortunate*» (*ibid.* xiii). A associação entre o lado esquerdo e o mal está também presente em «O Jantar do Bispo», quando a chegada do Homem Importantíssimo, figuração do Diabo, é anunciada devido ao embate do seu carro no «pilar esquerdo do portão» (JB: 65).

da protagonista no mundo da alta sociedade. Assim, no primeiro baile, Lúcia sente-se excluída de um grupo de raparigas que «batiam as pestanas e sacudiam os cabelos» (HGB: 12). No último baile, após o processo de integração no mundo dessas mesmas raparigas, Lúcia, centro das atenções, dança enquanto «sacudia os cabelos e batia as pestanas» (*ibid.* 47). Através de uma observação minuciosa dos gestos e vestuários que queria emular – «[I]ntensamente atenta, Lúcia admirava-os, invejava-os, mirava cada pormenor, fixava a eficácia de cada feito» (*ibid.* 26) –, ela consegue tornar-se parte do grupo. Atente-se na inveja que Lúcia sente da imagem dos outros: ela quer tornar-se igual e superior a eles. Lacan explica que, no limiar da fase infantil do espelho, a criança começa a comparar-se com os seus semelhantes, a quem ganha inveja (Lacan, 1966: 98). Impulsionada por um narcisismo primário, formado na identificação do sujeito (o Eu inconsciente) com o Ego (o Eu espelhado), a criança torna-se agressiva nas relações com os outros – «fût-ce celle de l'aide la plus samaritaine», conclui o psiquiatra (*ibid.*). Com efeito, Lúcia, obcecada com a fealdade da sua imagem quando comparada com a beleza das pessoas circundantes, nega a ajuda de dois seres benfazejos que vão ao seu encontro no baile (Borges, 1987: 154). O primeiro é uma rapariga que, fazendo parte de um grupo feminino que critica a aparência de Lúcia, a defende: «[v]ocês são más e snobonas. O vestido é feio mas ela é bem bonita» (HGB: 21). De seguida, aconselha a protagonista, que tudo ouvira encarando-se num espelho:

- Sabe... é preciso não dar importância a este género de espelhos. São como as pessoas más, não dizem a verdade.
- Pois, pois é – concordou Lúcia, tentando entrar no imprevisto tom da conversa.
- Sabe – e a rapariga tomou um ar ausente como se falasse sozinha – não sabemos ao certo o que querem os maus reflexos, os maus olhares, as más palavras. Talvez a perdição da nossa alma. E temos que manter nossa alma livre (*ibid.* 23).

Enquanto Lúcia tenta «entrar no imprevisto tom da conversa», tornar-se semelhante àquela rapariga de «vestido de chiffon cor-de-rosa pálido» (*ibid.* 22) que integrava o mundo do qual ela se sentia excluída, a rapariga adverte-a para os perigos desse mesmo mundo. O vocabulário que emprega está, como nota Maria João Cunha Borges, «pesado de significado na área do religioso (“alma”, “maus olhares”, etc. “perdição” [...])» (Borges, 1987: 154). Com efeito,

a personagem alerta Lúcia para a perdição da alma ainda em vida, caso dê demasiada importância a uma falsa existência («não dizem a verdade»). Ela sublinha a importância de adquirir um sentido crítico, de ter independência de espírito para escapar à força demoníaca dos «maus reflexos», «maus olhares» e «más palavras». De facto, parecia obscuramente a Lúcia que «a rapariga a tentara ajudar a defender-se de algum perigo que ela não queria ver» (HGB: 25). Mas um sentimento mais agressivo apodera-se dela: «[s]entia-se confusa e irritada, desconfiava da simpatia da rapariga e daquela conversa súbita e de certa forma, estranha» (*ibid.* 24).

A agressividade pós-fase do espelho ecoa também no encontro com o rapaz que com ela dança. Aspirando da varanda a brisa noturna, ele pergunta-lhe se a noite que estão a viver não a assusta, pois

[t]anto azul, tantos brilhos, brisas, perfumes, parecem a promessa de uma vida deslumbrada que é a nossa verdadeira vida. Mas, ao mesmo tempo, há nessas noites uma angústia especial – há no ar o pressentimento de que nos vamos despistar, nos vamos distrair, nos vamos enganar e não vamos nunca ser capazes de reconhecer e agarrar essa vida que é a nossa verdadeira vida. (*ibid.* 29)¹⁶⁰

Tal como no discurso anterior, o contraste entre a falsidade e a «verdadeira vida» é acentuado. E, tal como anteriormente, Lúcia reage com irritação: «abruptamente, perguntou: “Porque é que me diz essas coisas? Não me conhece, não sabe como sou”» (*ibid.* 29).

No primeiro baile, Lúcia constata que há requisitos essenciais para tomar parte naquela sociedade restrita. O primeiro é o conhecimento de pessoas desse meio. Lally, apesar de se ter afastado da vila-mãe, é reconhecida pelo seu nome, estabelecido pela família. Já Lúcia, por não ser (re)conhecida na

¹⁶⁰ Em «O Jantar do Bispo» e n'«A Praia», há duas personagens que cumprem esse destino trágico de não viverem a «verdadeira vida». No primeiro conto, é o Primo Pedro, ser solitário que «tinha a sensibilidade certa dum artista, tinha a inteligência dum inventor e o espírito de justiça de um revolucionário. Mas em toda a sua vida nada fizera. Seria por culpa dele ou por culpa do círculo que o rodeava?» (JB: 58). Homens como ele, lamenta o narrador, «não desperdiçam só os seus bens mas também os seus dons. As suas qualidades não encontram forma de realização. É como se a relação entre eles e a vida estivesse quebrada» (*ibid.*). No outro conto, há um homem, igualmente solitário, que «guarda o seu ser à margem do vivido» (Andresen, 2013: 147): «[e]ra mesmo como se ele tivesse rejeitado todo o destino, toda a vida vivida, como uma coisa alheia, exterior e falsa e lhe bastasse aquele momento» (*ibid.*). Para aprofundar a temática obsidiante do vivido e não-vivido na obra de Sophia, ver Lourenço, 2013.

festa, é como se não existisse: «falaram-lhe com um ar alheio e sorriram com ar indiferente. Depois continuaram as suas conversas como se ela não estivesse ali» (*ibid.* 12). Poucos vão ao seu encontro e é olhada com reprovação: «poisaram nela um olhar duro como se Lúcia fosse uma intrusa e elas a quisessem pôr fora da sala, empurrando-a com o olhar. Como se elas, afirmando não saber quem ela era, a atirassem para o mundo das coisas inexistentes» (*ibid.* 14). Os olhares reprovadores são provocados pelo seu vestido. Lúcia percebe que estar bem vestida é outro requisito essencial para existir socialmente. Ela compreende que o seu «vestido é uma espécie de anti-passaporte que (...) proíbe a passagem para o mundo deles» (*ibid.* 22). O mesmo acontece com Lally, cuja roupa velha e gasta merece a reprovação dos irmãos. Recorde-se ainda Ella, que, enfim determinada a falar com o marido, desiste, pois «[h]e was dressed for work, and the coarse ugly clothes put a barrier between them instantly» (AHD: 207). É por não ter a roupa apropriada para estar num baile que Lúcia não é, à partida, aceite. Ela percebe também que não partilha a maneira de falar do grupo, que não consegue acompanhar: as raparigas «[f]alavam muito depressa, em frases um pouco incompreensíveis e entrecortadas» (*ibid.* 12). Por isso, quando não compreende por inteiro o discurso da rapariga benfazeja, desconfia que seja porque «estava a falar numa linguagem do grupo dela» (*ibid.* 24). Em «The Will», também observámos que há uma maneira de falar característica do grupo dos irmãos, cujos preceitos são igualmente seguidos pelo Dono da Casa em «O Jantar do Bispo». Lúcia tenta continuamente «captar o estilo da conversa» (*ibid.* 28), embora não consiga ser bem-sucedida. Porém, adquire uma certa aprendizagem do saber-estar social neste primeiro baile. Ela «[c]ompreendeu que não poderia dizer que para ela a verdadeira vida seria estar naquele baile com um vestido lindíssimo, [pois] [e]ssas coisas não se dizem» (*ibid.* 29). Por isso, aprende a dissimular o que sente e descobre que consegue fazê-lo: «[c]omo é fácil enganar – pensou Lúcia» (*ibid.* 30). Tal como Mónica, Lúcia aprende a controlar o que realmente pensa para dar *performances* sociais irrepreensíveis.

A metamorfose social da protagonista dá-se quando troca «a sua casa, aqueles que a amavam, (...) a doce liberdade familiar (...) pela minuciosa tirania da tia rica e pelos seus discursos de prudência e cálculo» (*ibid.* 39). Justamente o percurso contrário de Lally. Lúcia ainda hesita mas, como lhe faz notar a tia madrinha, «viver é escolher» (*ibid.* 38). E era justamente «[a]quele baile, aquela gente que a ignorara e humilhara (...) que ela decidira escolher. Aqueles

eram os vestidos, os sapatos, as joias que ela queria possuir. Aquele o poder que desejava» (*ibid.* 39-40). Na segunda parte da narrativa, percebemos que o poder desejado e conseguido pela Lúcia adulta, graças à intervenção da madrinha, era o mesmo poder que seduzia Mónica – o domínio social. Atente-se, a este respeito, no retrato de Lúcia, tão semelhante ao de Mónica:

Onde antes encontrara desprezo agora encontrava triunfo. Todas as coisas lhe eram oferecidas como por mãos invisíveis. Era como se ela tivesse penetrado num palácio mágico onde tudo a servia, tudo lhe obedecia.

A partir do dia da escolha, o seu êxito tomara-se mecânico. Ela nem precisava quase de lutar por ele, ele aparecia-lhe, tudo o suscitava. Era como se nela agora houvesse uma fatalidade de triunfo. (*ibid.* 41)

Tal como a sua dupla, Lúcia «casou com um homem rico que depois de ter casado com ela se tornou cada vez mais rico» (*ibid.* 41). Não sabemos se o aumento da riqueza não terá sido também graças à sua intervenção nos negócios do marido, pela mesma usurpação da autoridade masculina que observámos no «Retrato de Mónica». Por fim, à imagem e semelhança de Mónica, «[a] sua beleza crescia de ano para ano, novos amigos a procuravam todos os dias» (*ibid.* 42). E em tudo o contrário de Lally, cuja imagem se degradou ao ponto de, apesar de ser a mais nova, parecer a mais velha dos irmãos. E, no lugar de a procurarem, é ela que vai à procura dos outros, não para seu auxílio, mas antes para a ajudarem a salvar a alma da sua mãe. Já a Cinderela andreseana despreza a integridade moral a partir do momento em que escolhe o destino que quer para si. Por isso, no final moralizante do conto, o homem bem-parecido¹⁶¹ que parece surgir do espelho obriga-a a pagar «o preço do mundo» (*ibid.* 50). A expressão é obscura, mas sabemos que este «mundo» é a alta sociedade à qual a protagonista, de livre vontade, escolheu pertencer. E o preço, em última instância, é a vida dela, que preferiu a morte à humilhação do retorno à imagem antiga (Coelho, 1995: 27). «A conquista desse tempo/

¹⁶¹ Vejam-se as semelhanças entre a descrição deste homem e a do Homem Importantíssimo de «O Jantar do Bispo», este último uma figuração do Diabo. Em «História da Gata Borralheira», «[e]ra um homem de bela aparência e de ar exacto e brilhante. Todo nele mostrava inteligência, poder, posse, domínio» (HGB: 48). Em «O Jantar do Bispo», «[e]ra um homem moreno, alto, mais depressa magro do que gordo. Tinha a idade indefinível dos homens de negócios que estão no auge da sua carreira» (JB: 67).

espaço ainda não degradado», afirma Conceição Coelho, «só poderá ser assumida pela purificação através da morte» (*ibid.*). A morte da protagonista, tal como na tragédia grega, deverá ter um efeito catártico, de purificação das paixões. A paixão e o temor, sensações suscitadoras da catarse, deveriam, de acordo com Aristóteles, ser despertadas pela forma de reconhecimento provocada na passagem da ignorância para o conhecimento, mutação que deveria acompanhar a peripécia (Aristóteles, 2007: 58).

A peripécia aristotélica ocorre na última parte do conto, na qual Lúcia, no auge da vida que escolheu, é atemorizada pela velha imagem que tanto a humilhara, o que a leva à morte. O reconhecimento acompanha a peripécia. Ao ver o homem do espelho, Lúcia declara-lhe: «[p]arece-me que não o conheço» (HGB: 49). Porém, o homem, tratando-a por um “tu” familiar, replica: «[c]onheces» (*ibid.*). Explica-lhe, de seguida, que é o caminho do sucesso social que ela escolheu vinte anos antes. Ao que Lúcia, reconhecendo-o, diz: «[o] que é que tu queres de mim agora?» (*ibid.*). O que ele queria, o sapato brilhante, a protagonista recusa-lho determinantemente, justificando: «[é] o trabalho da minha vida inteira. É a minha vida» (*ibid.*). A sua vida, aparentemente leve e fácil é, afinal, o resultado de um «trabalho» tão intenso quanto o «trabalho severo e sem tréguas» de Mónica (RM: 134). Todo o trabalho de uma vida está concretizado num único objeto, o magnífico sapato de brilhantes. Por isso, ao tirar-lhe o sapato, o homem tira-lhe também a vida. O sapato materializa igualmente o pacto que, vinte anos, Lúcia havia feito com o homem-espelho, corporização do caminho da perdição. O sucesso mecânico e fatal que teve desde então, graças ao pacto feito com este ser diabólico, tem ecos faustianos. Na tragédia de Goethe, o velho e sábio Fausto compactua com o diabo, corporizado na figura de Mefistófeles, prometendo dar-lhe a alma depois de morto se Mefistófeles conseguisse trazer-lhe a alegria em vida, o que vem a acontecer.

O final, fechado em Sophia e aberto em Lavin, é, nas duas narrativas, disfórico. Porém, em «The Will», a inexistência de um fim definido dá-nos uma certa esperança na reformulação da personagem principal. Pelo contrário, indícios de uma fatalidade acompanham, desde o início, a história de Lúcia. Este destino fatal foi, não obstante, o resultado da livre escolha da protagonista, que preferiu o amor dos seus a uma esfera social dura e hipócrita que a humilhara. Daí em diante, ela corporiza o discurso social de Mónica. De humilhada no baile, Lúcia passa a estar profundamente integrada na esfera de fausto e futilidade que escolhera. Já Lally, separando-se dos seus por amor do marido,

deixa, por exclusão da família, de tomar parte na casa materna. Quando a ela volta, tem uma profunda experiência de não lhe pertencer mais. A experiência de alteridade é o oposto da de Lúcia, a qual, no regresso à casa do primeiro baile, sabe ser o centro da festa. Porém, aqui ela é ainda “a outra”, passando de um extremo da alteridade para o outro: de humilhada a motivo de escândalo. Lally, por seu lado, parece viver sempre no limiar da alteridade: nunca está plenamente integrada mas também não é, de modo algum, uma estranha. A desesperante ideia de imutabilidade é, todavia, comum às duas personagens quando voltam a estar sós: Lally lastima que as relações humanas se mantenham iguais a sempre; Lúcia horroriza-se diante da imagem de outrora que lhe é devolvida pelo espelho. A ironia latente em ambas as constatações é comum: se tivesse permanecido a mesma, Lally não chegaria ao (falso) discernimento sobre a imutabilidade das pessoas; se Lúcia se mantivesse a menina insegura e pouco popular que fora, não teria morrido. Ambas mudaram, como resultado ineludível das escolhas que fizeram para as suas vidas.

Conclusão

Findo o estudo comparativo dos contos e dos seus contextos históricos, compete-me dele retirar as principais ilações. O objetivo deste trabalho, inicialmente proposto, era criar diálogos entre alguns contos de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Mary Lavin, a fim de perceber de que modo estes respondem a problemáticas das suas realidades históricas, tais como a posição da mulher na sociedade, o papel da Igreja católica na mesma, as restrições impostas pela censura e a construção da identidade individual, sobretudo da mulher, em tal conjuntura. Foram formuladas, no início, duas questões: i) de que modo as narrativas selecionadas de Sophia e de Mary Lavin reagem às formações discursivas do género, da religião católica e do regime político dos contextos português e irlandês seus contemporâneos?; ii) como é que o discurso literário, imbuído na (po)ética das autoras, critica estes discursos, seja através das atitudes (louváveis ou recriminatórias) das personagens, seja por meio do uso de determinadas estratégias discursivas?

Numa primeira parte do trabalho, foram estudadas as conjunturas históricas dos contos para, de seguida, na análise das narrativas, se poder responder às duas questões inaugurais. Comparando, em diversas áreas, Portugal e Irlanda no espaço de tempo em que foram escritas as narrativas (da década de 40 aos anos 60 do século passado), tornaram-se claras as semelhanças socioculturais entre estes dois Estados. No campo político, Portugal era ditatorial e a Irlanda uma jovem democracia. Porém, as ideologias sustidas por cada um dos regimes tinham notórias parecenças. Fortemente apoiadas na doutrina católica e vivendo de convicções nacionalistas, ambas pugnavam por povos brandos, estoicos e humildes, pela manutenção obsoleta de uma paisagem rural como imagem de marca dos respetivos países e pela preservação da tradição, olhando com suspeita e desagrado a ideia da emancipação da

mulher, que ia ganhando uma realidade prática no restante mundo ocidental. A censura existia em ambos os países, espelhando a intolerância para com ideias divergentes da ideologia predominante. É evidente que tal ideário sofreu alterações ao longo das duas décadas, devido ao rumo turbulento tomado pela História: a passagem pela II Guerra Mundial (na qual tanto Portugal como a Irlanda adotaram a neutralidade) e pelas suas consequências no Ocidente, nomeadamente a defesa dos valores democráticos, a vaga de descolonizações e a emergência dos movimentos a favor da autonomização da mulher. Todavia, apesar de ligeiras adaptações, os programas ideológicos de ambos os países pouco se alteraram até meados dos anos 60. As formações discursivas que compunham estas ideologias tinham em comum o efeito de disciplinar os seus destinatários. Desta forma, o *statu quo* era mantido não só pelos aparelhos do Estado como também pelos próprios indivíduos, os povos irlandês e português, que bebiam deste sistema geral de pensamento e atuavam como propagadores do mesmo, tomando-o e divulgando-o como verdadeiro. Tal corresponde ao funcionamento do conceito de *regime de verdade* proposto por Foucault, para o qual a ideia de verdade está indissociável do exercício do poder, ambos se alimentando um do outro.

No entanto, o conceito de verdade das autoras difere radicalmente da carga semântica que lhe é atribuída por Foucault e por mim aplicada para caracterizar o efeito das epistemas irlandesa e portuguesa da época nas respetivas populações. Para Sophia e Lavin, a verdade é o destino absoluto da escrita, designando a captura do real concreto no texto, que por sua vez o revela ao leitor. Todavia, esta máxima não é exclusiva da atividade literária, uma vez que, para as duas autoras, a escrita é consubstancial à vida. Assim, o projeto ético que preside a uma é o mesmo que norteia a outra. As duas escritoras deixaram bem marcadas as suas posições, muitas vezes dissonantes dos regimes de verdade vigorantes na Irlanda e em Portugal. Lavin criticava a força subjugadora da Igreja (indestrinçável da realidade política irlandesa), dos educadores e da própria população sobre a mente individual, sublinhando a importância de cada um acutillar o próprio espírito crítico, no lugar de se deixar levar pela opinião dominante. Sophia opunha-se ao Estado Novo e ao seu sistema repressivo, bem como a toda uma elite social que se ia desenvolvendo em torno do poder político, sustentando-o e dele beneficiando. Cada uma destas opiniões, subversivas para a época, é parte integrante da moral instilada nas obras e presente nos discursos narrativos.

O diálogo entre as narrativas andreseanas e lavinescas permitiu descobrir homologias em textos que, à partida, tinham apenas como elo de aproximação as semelhanças entre os contextos de origem. Assim, a ausência de influência entre os textos tornou-se *transinfluência*. Neste sentido, a função de leitora acumulou com a de agente mediano, que entrelaça malhas entre os textos, fazendo recurso a teorias dos Estudos de Cultura e tendo como pano de fundo os contextos em que foram criados. Farei agora, em traços breves, um diálogo geral entre as seis narrativas estudadas. Neste, não só resumirei as principais problemáticas tratadas na segunda parte do trabalho, como terei também como guia as duas questões da pesquisa, procurando responder-lhes.

A formação discursiva do género é, segundo Butler, uma construção socio-cultural perpetuada pela repetição das práticas discursivas e não-discursivas que distinguem o masculino do feminino (Butler, 1999). Os regimes de verdade português e irlandês apresentavam certas distinções socioculturais entre o homem e a mulher como realidades irrefutáveis; as narrativas destroem esta irrefutabilidade, demonstrando como, por vezes, a predisposição natural de uma mulher ou de um homem é bem diferente do papel social que dela ou dele se espera. Em «The Will», por exemplo, os irmãos Conroy, à exceção de Lally, desejam seguir a regra de que a autoridade da casa é exercida pelo homem da família. Porém, o único irmão, inseguro e atabalhoado, é bem menos indicado para ser o porta-voz da casa do que as irmãs. Por isso, Kate, a irmã realmente mais autoritária, respeita a custo esta regra. Fá-lo, porém, em nome de uma conduta respeitável, seguindo a convenção e não o coração – o exato oposto da corajosa Lally. Outro ditame da formação discursiva do género, tanto no Estado Novo como na Irlanda, atribuía a castidade às mulheres, tendo em conta que os instintos masculinos seriam, naturalmente, incontroláveis. A mulher tinha como modelo a brandura e o recato da Virgem Maria. Assim, caso houvesse uma gravidez fora do casamento, algo absolutamente reprovável, a culpada seria ela. Por esta mesma razão, as mulheres deviam igualmente evitar que os maridos caíssem em situações propiciadoras de aventuras extraconjugais. Sarah e Kathleen, em «Sarah», por razões muito distintas, são figuras de alteridade na aldeia em que vivem, não se identificando com esta *estrutura de sentir*. Kathleen, por vir de um outro contexto, urbano, crê na autoridade legítima que detém sobre o marido, Oliver. Por isso, recusa respeitar os conselhos das anciãs, que lhe aconselham não contratar Sarah, incontornável tentadora

de homens, para trabalhar em casa dela. Sarah, embora participando na vida religiosa comunitária, e por isso louvada pela vizinhança, não está inteiramente integrada na aldeia, pois o seu comportamento lascivo levanta suspeitas. Porém, a grande transgressão desta personagem dá-se quando o silêncio usual relativamente aos pais dos filhos é quebrado. De acordo com uma carta anónima, ela havia engravidado de um homem casado. Esta notícia provoca tal escândalo nos irmãos da protagonista que estes a encaminham para uma morte certa. A hipocrisia cruel salta à vista: a aparência é sobreposta à realidade. O erro fatal de Sarah não foi ter engravidado, mas sim ter – de acordo com a carta – escolhido um homem casado como pai para o seu filho e, sobretudo, haver deixado escapar o seu nome. Por esta razão, ela é impiedosamente castigada, perante a incredulidade de Oliver, protegido pela inimputabilidade da condição masculina.

A separação sociocultural entre o homem e a mulher era não só moral e jurídica, como também física e psicológica – ele deveria ser másculo, vigoroso, o sustento da casa; ela, frágil, submissa, zeladora da lida doméstica e da educação dos filhos. Lúcia e Mónica dedicam toda a vida adulta a cimentar imagens sociais de mulheres admiráveis. Imitando e emulando os indivíduos da alta sociedade através de uma atenção minuciosa, Lúcia deseja ardentemente que o Ego que espelha, pleno de ambição social, corresponda à pessoa que ela, na realidade, é. Todavia, como Lacan teorizou (Lacan, 1966), o sujeito que se olha ao espelho e a imagem que é olhada são duas entidades absolutamente distintas, pois esta última, por estar instilada de aspirações do sujeito e do mundo envolvente, é sempre ilusória. No entanto, Lúcia, de tal forma obcecada pelo estatuto social, é incapaz de aceitar a separação entre ela mesma e a sua aparência. Por isso, no final moralizante da narrativa, em que se recusa a aceitar-se como realmente é, morre. Mónica, por meio de *performances* sociais (Goffman, 1956), consegue dar a aparência de ser a perfeita encarnação da mulher idealizada na formação discursiva do género. Sabemos que é casada com um homem bem estabelecido, que cumpre a função da maternidade e que dá uma imensidão de jantares, sempre agradáveis, ao seu grupo social. Porém, a mordacidade do discurso narrativo dá bem a entender que, longe de tais funções serem desempenhadas por gosto ou por inclinação natural, são antes um papel minuciosamente encenado, seguindo as expectativas sociais. Ademais, a delicadeza e a domesticidade que se esperam da mulher são brutalmente subvertidas pela ferocidade, ainda que habilmente disfarçada, com

que a protagonista deseja ganhar estatuto social. Para atingir este objetivo, imiscui-se no trabalho do marido, espaço que, de acordo com a convenção, lhe estaria vedado. Tal ingerência, evidentemente não manifestada aos seus pares para manter a imagem de mulher impecável, resulta da impossibilidade de poder ela própria trabalhar. Uma vez mais, a predisposição natural, neste caso para atingir o estatuto social advindo do sucesso nos negócios, contraria a convenção.

Também Ella, em «A Happy Death», confinada ao espaço da casa, controla de forma obsidante o trabalho do marido. Tal como Mónica, esta personagem, enérgica e ambiciosa, aparenta estar muito mais habilitada para o mundo profissional do que o seu cônjuge apagado. Neste conto, ocorre uma subversão dos papéis que a tradição destina ao homem e à mulher. Robert, o marido, não tem qualquer autoridade em casa e perde-a de vez quando deixa o trabalho, último resquício de masculinidade preponderante. Ella, tornada única gestora do dinheiro da família, usa o poder acrescido de forma ditatorial e nociva. Lutando pela boa aparência da casa e do marido, ela julga, erradamente, seguir o código sociocultural do género feminino, considerado o detentor dos valores espirituais. Ironicamente, aquele que contém um extraordinário conteúdo espiritual é o marido, cuja morte beatífica não é mais que a confirmação da sua existência santa.

A formação discursiva católica era omnipresente nas realidades do Estado Novo e da Irlanda, repassando igualmente os universos ficcionais de Lavin e de Sophia. Nestes, há uma fricção frequente entre a prática e a substância do Catolicismo, revestida de uma crítica àqueles que cumprem assiduamente os ritos religiosos, mas desprezam o ensinamento cristão basilar, que dita o amor ao próximo. Kathleen, personagem de «Sarah», é, contrariamente à protagonista, uma mulher casada, que engravidou dentro do casamento. Neste sentido, respeita os preceitos morais e religiosos. No entanto, é ela que pronuncia a sentença de morte de Sarah, infringindo brutalmente o direito básico e sagrado à vida. A vizinhança, que se junta à protagonista nas cerimónias religiosas, é, contudo, incapaz de lhe oferecer um acolhimento completo. A incoerência entre a fé professada e a fé vivida gera situações de profunda hipocrisia, às quais as autoras dirigem, nos contos, um dedo acusador. Em «Retrato de Mónica», a perfeição social é apontada como o extremo oposto da santidade. A crítica é corrosiva, porque, em brevíssimas palavras, ataca simultaneamente o mundo social e a esfera política. O discurso salazarista, profundamente

moralizante, escudava a sua moral em valores cristãos. O retrato mordaz de Mónica, corporizadora fiel deste discurso, deita duplamente por terra uma determinada classe social, próxima do poder político, e as pretensões cristãs do discurso oficial do Estado Novo.

Robert, praticamente uma não-pessoa, por ir perdendo paulatinamente todas as funções sociais para as quais a condição de homem o interpelava (sustento financeiro da casa, chefe de família, pai, marido) e abdicando voluntariamente da sua existência, por amor à mulher, é aquele que tem uma experiência autenticamente cristã. Curiosamente, as únicas referências religiosas feitas na extensa narrativa de «A Happy Death» não vêm da sua boca, mas das obsessões de Ella. Esta, após falhar redondamente o papel de esposa – à força de tanto querer desempenhá-lo – ao deixar, por orgulho, o marido definhando até ficar irreversivelmente doente, decide tentar, uma última vez, encená-lo. No leito de morte de Robert, enche-se de rezas e de objetos religiosos, na tentativa de lhe conceder uma morte feliz. Porém, quando o ouve, moribundo, a confessar-lhe o seu amor, razão de uma vida santa e de uma morte beatífica, fica profundamente desconsolada. Não compreende que nessa declaração reside tudo o que ela não lhe consegue dar. Robert tem a essência da doutrina cristã nele; Ella não consegue alcançá-la, porque não vai mais fundo do que as convenções. No entanto, a voz crítica do texto não se dirige tanto à futilidade de Ella quanto ao efeito obnubilador dos aparelhos ideológicos do Estado (neste caso, as formações discursivas da Igreja e do género) sobre o indivíduo (Althusser, 2011), ao qual é imposta uma conduta com tal veemência que fica praticamente impossibilitado de a questionar. Mesmo Lally, personagem indubitavelmente positiva porque sobrepõe o amor aos outros (ao marido e à mãe) à preocupação com as aparências, não resiste a ser intimada pelo discurso religioso. Debilitada pelo ataque verbal desferido pelos irmãos e extremamente perturbada pela morte da mãe, a protagonista de «The Will» deixa-se tomar por memórias amedrontadoras do catecismo de infância. Lê-se no assombro provocado por estas memórias uma fé imposta, em tenra idade, pelo medo. E, com efeito, não é recordando o amor à mãe, mas o medo ao Inferno que Lally decide pagar missas pela alma dela. O fim da narrativa é profundamente desconcertante, pois até Lally, de personalidade forte e generosa, não resiste à força avassaladora deste discurso. Pelo menos duas críticas se subentendem neste final pouco feliz. Uma prende-se com a discrepância entre a mensagem cristã, centrada no amor e no perdão, e a mensagem realmente difundida

aos crentes, de medo e de superstição. A segunda crítica centra-se, uma vez mais, na urgência de impedir que as formações discursivas vedem a reflexão individual.

A terceira e última formação discursiva que me propus estudar nestas narrativas é do foro político. Como na Irlanda dos anos 40 a Igreja católica e o Estado eram esferas quase coincidentes nos discursos difundidos, torna-se difícil discernir estas duas realidades nos contos de Lavin. Todavia, por este mesmo motivo, muitas das problemáticas levantadas sobre o género e a religião nesses mesmos contos são também políticas. Assim, em «Sarah», a censura, realidade politicamente instaurada, é sociorreligiosa, existindo no silenciamento dos nomes dos parceiros da protagonista, pais dos seus filhos. É apenas por não divulgar estes nomes que Sarah consegue manter-se relativamente dentro da vida comunitária. Quando a palavra escrita vem transgredir este silêncio, necessário à manutenção da ordem social, com o nome do último parceiro, a sociedade, recetora e emissária dessa mesma ordem, encarrega-se de castigar Sarah. A morte da personagem garante o regresso à ordem desestabilizada, mas um regresso apenas aparente. A mácula invisível deixada por esta morte injusta ecoa, no fim da narrativa, na profunda perturbação despertada em Oliver e no leitor. Relativamente a Sophia, «O Silêncio» e «Retrato de Mónica» estão diretamente relacionados com o Estado Novo. Mónica corporiza o discurso salazarista, sendo descrita pelo narrador como uma pessoa aparentemente (e excessivamente) admirável, mas cujo interior está empodrecido de ambição individualista. Em «O Silêncio», o tema político centra-se na ideia de liberdade. Joana, a protagonista, tem uma experiência solitária de liberdade, brutalmente interrompida por um grito de alguém que não a possuía. Na minha leitura, entendi esse grito de mulher, horripilante, erguendo-se contra uma prisão, como a expressão não verbalizada da revolta no Estado Novo. Face aos limites à liberdade de expressão impostos pela censura, resta gritar e acordar os outros, silenciosos, para o sofrimento silenciado. Neste sentido, o próprio conto, «O Silêncio», é um grito, deixando nos leitores um efeito igualmente desestabilizador.

Todas as narrativas se pautam pelo contraste entre o interior e o exterior, a realidade e a aparência ou a essência e a imagem. Nos contos morais de Sophia, as personagens que optam pela segunda alternativa em detrimento da primeira são, por isso, penalizadas: Lúcia, com a morte; Mónica, com a perda da poesia, do amor e da santidade. Em Lavin, pelo contrário, as personagens

positivas – como Lally, Robert e Sarah – parecem ficar irreversivelmente enredadas na atmosfera asfixiante da sociedade. Porém, como defende Foucault, o poder não é uma atmosfera abstrata que paira sobre nós; bem pelo contrário, ele rege-se por uma rede na qual o indivíduo tem um papel indiscutível. Assim, o *pointing finger* das histórias lavinescas é dirigido ao indivíduo, a relações pessoais e concretas, mas visando o modo completo de vida no qual estes se inserem. Em Sophia, o oposto ocorre: as personagens representam tipos sociais, por isso a crítica parte do geral para visar o particular. As narrativas são subversivas, na medida em que, por meio dos enredos e de engenhosas estratégias discursivas (tais como a ironia, a sátira, a epifania e as elipses), sugerem, mas sem explicitar, falhas graves na sociedade. Mas são acima de tudo regenerativas, pois, ao desinstalarem o leitor, impelem-no a demandar as Histórias vividas por detrás das histórias narradas, no intuito de compreender melhor o passado de que estas falam e o presente, em que continuam a interpelar-nos.

Bibliografia

- «Dez minutos com... Sophia de Mello Breyner Andresen» (1968), *Literatura e Arte*, in *A Capital*, 28 de fevereiro de 1968. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f3/pag1.html> [acedido a 30 de março de 2017]
- «Livros Recomendados», *Plano Nacional de Leitura. Ler +*. Documento em pdf. Disponível em http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/index.php?s=livros-recomendados&pid=12&ppid=6&title=Todas_as_listas [acedido a 5 de julho de 2017]
- «Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo – Momentos e Documentos» (org. Maria Andresen Sousa Tavares). *Biblioteca Nacional de Portugal*. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/index.html> [acedido a 6 de julho de 2017]
- «The Ireland That We Dreamed Of» [discurso de De Valera por ocasião do St Patrick's Day, em 1943]. *RTÉ Archives*. Disponível em <http://www.rte.ie/archives/exhibitions/eamon-de-valera/719124-address-by-mr-de-valera/> [acedido a 27 de setembro de 2017]
- «The Sinews of Peace ("Iron Curtain Speech")» [discurso de Winston Churchill no Westminster College, a 5 de março de 1946]. *Winstonchurchill.org*. Disponível em <https://www.winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace> [acedido a 27 de setembro de 2017]
- «Women and Society», *RTÉ Archives*. Disponível em <http://www.rte.ie/archives/exhibitions/1666-women-and-society/> (acedido a 9 de março de 2017)
- ABRAMS, M. H. (1999), *A Glossary of Literary Terms*, Boston: Heinle & Heinle.
- ALMEIDA, Ana Nunes de (2011), introdução a *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias* (dir. José Mattoso), Maia: Círculo de Leitores, pp. 6-14.
- ALTHUSSER, Louis (2011), «Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)», *Sur la Reproduction*, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 263-306.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2015), *Obra Poética* (dir. Carlos Mendes de Sousa), Porto: Assírio e Alvim.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2014 [1962]), «O Jantar do Bispo», *Contos Exemplares*, Porto: Assírio e Alvim, pp. 47-102.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2014 [1962]), «Retrato de Mónica», *Contos Exemplares*, Porto: Assírio e Alvim, pp. 133-137.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2014 [1962]), *Contos Exemplares*, Porto: Assírio e Alvim.
- ANDRESEN, Sofia de Melo Breyner, Sena, Jorge de (2006), *Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena: correspondência: 1959-1978*, Lisboa: Guerra & Paz.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (s.d. [1984]), «História da Gata Borralheira», *Histórias da Terra e do Mar*, Porto: Figueirinhas, pp. 9-52.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (s.d. [1984]), «O Silêncio», *Histórias da Terra e do Mar*, Porto: Figueirinhas, pp. 55-64.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (s.d. [1984]), *Histórias da Terra e do Mar*, Porto: Figueirinhas.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1978), *O Nu na Antiguidade Clássica*, Lisboa: Portugalíia.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1970), *Contos Exemplares*, Lisboa: Portugalíia.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1963), resposta a «Inquéritos Poesia», *O Tempo e o Modo*, 6, pp. 105-106.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1960), «Poesia e Realidade», *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 8, pp. 53-54.
- ARISTÓTELES (2007), *Poética* (trad. Ana Maria Valente), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ARISTÓTELES (1998), *Retórica* (trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farnhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- BAKHTIN, M. M. (2002), *Speech Genres and Other late essays* (trad. Vern W. McGee), Austin: University of Texas Press.
- BAKHTIN, M. M. (2006), «Discourse in the novel», *The dialogic imagination* (ed. Michael Holquist), Austin: University of Texas Press.
- BAL, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide*, Toronto: University of Toronto Press.
- BARKER, Chris (2009 [2000]), *Cultural Studies – Theory & Practice*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.
- BARTHES, Roland (1994a [1968]), «Qu'est-ce qu'un critique?», *Œuvres complètes I 1942-1965* (ed. Éric Marty), Genève: Seuil, pp. 1357-1361.
- BARTHES, Roland (1994b [1968]), «L'effet de réel», *Œuvres complètes II 1966-1973* (ed. Éric Marty), Genève: Seuil, pp. 479-484.
- BARTHES, Roland (1994c [1968]), «La mort de l'auteur», *Œuvres complètes II 1966-1973* (ed. Éric Marty), Genève: Seuil, pp. 491-495.
- BARTHES, Roland (1995 [1978]), «Leçon», *Œuvres complètes III 1967-1980* (ed. Éric Marty), Genève: Seuil, pp. 801-814.
- BAUMAN, Zygmunt (2004), *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge: Polity.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Origem do drama trágico alemão* (trad. João Barrento), Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENJAMIN, Walter (1992), «O narrador», *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (trad. Maria Amélia Cruz), Lisboa: Relógio d'Água, pp. 27-57.
- BERTENS, Hans (2005 [1995]), *The idea of the postmodern. A History*, London and New York: Routledge.
- BERTOLAZZI, Frederico (2014), prefácio a *Contos Exemplares*, Porto: Assírio e Alvim.
- BESSE, Maria Graciete (1990), *Sophia de Mello Breyner. Contos Exemplares*, Mira-Sintra: Europa-América.
- BORGES, Maria João da Cunha (1987), *A Arte Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen como «Arte do Ser» – Os contos como explicitação duma poética*, dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BOWEN, Zack (1975), *Mary Lavin*, London: Associated University Presses; Lewisburg, USA: Bucknell University Press.
- BRIGGS, Sarah (1996), «Mary Lavin: Questions of Identity», *Irish Studies Review*, 15, pp. 10-15. Disponível em <http://docslide.net/documents/mary-lavin-questions-of-identity.html> [acedido a 11 de julho de 2017]
- BROWN, Terence (1985), *Ireland : a social and cultural history, 1922-1985*, London: Fontana.
- BUESCU, Helena et al (Maio de 2015), *Programa e Metas Curriculares de Português do Ensino Básico*. Documento em pdf. Disponível em <http://www.dge.mec.pt/portugues> [acedido a 5 de julho de 2017]
- BUTLER, Judith (1999), *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1997), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1993), *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, London/NY: Routledge.
- CARDOSO, Catarina Moura e Sá (2002), *A experiência de Portugal e Irlanda na Europa: uma análise comparativa de crescimento*, dissertação de Mestrado em Economia, Coimbra: Universidade de Coimbra.
- CASAS, Maria da Conceição (15 de março de 1989), «Sophia: "E o brilho do visível frente a frente" [entrevista a Sophia]», *Contemporâneo*, pp. 13-16. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f13/pag1.html> [acedido a 18 de março de 2017]
- CASAL, Maria Teresa Correia (1994), *Seán Ó-Faoláin conta a Irlanda: do eu ao outro pela narração – trabalho de síntese da Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro*, Vila Real.

- CASIMIRO, Cláudia (2011), «Tensões, tiranias e violência familiar: da invisibilidade à denúncia», *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias* (dir. José Mattoso), Maia: Círculo de Leitores, pp. 112-140.
- CASTRO, Manuel Neves e (2010), «A História da pílula contraceptiva», *Diário de Notícias*. Disponível em <http://www.dn.pt/opiniao/jornalismo-de-cidadao/interior/a-historia-da-pilula-contraceptiva-1609231.html> [acedido a 22 de agosto de 2017]
- CEIA, Carlos, «Alegoria» (s.d.), *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6590/alegoria/> [acedido a 10 de agosto de 2017]
- COELHO, Eduardo Prado (1972), «O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen», *A palavra sobre a palavra*, Porto: Portucalense, pp. 225-232.
- COELHO, Eduardo Prado (1989), «Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho», *ICALP Revista*, 6, agosto/dezembro 1986, pp. 60-77. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f11/pag1.html> [acedido a 7 de julho de 2017]
- COELHO, Maria da Conceição, Azinheira, Maria Teresa (1995), *Sophia de Mello Breyner Andresen: Histórias da Terra e do Mar, s. I.*: Europa-América.
- CONLON, Evelyn (1996), «New Introduction», *Tales from the Bective Bridge*, Dublin, Town House, pp. vii-xii.
- CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA PORTUGUESA DE 1933, disponível em <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf> [acedido a 1 de junho de 2017]
- COREN, Stanly (ed.) (1990), *Left-Handedness: Behavioral Implications and Anomalies*, Amsterdam, New York, Oxford, Tokyo: North Holland.
- COSTA, João Bénard da (2003), *Nós, os vencidos do catolicismo*, Coimbra: Tenacitas.
- CHURCH, Margaret (1980), «Social Consciousness in the Works of Elizabeth Bowen, Irish Murdoch and Mary Lavin», *College Literature*, 7:2, pp. 158-163.
- D'HOKER, Elke (2016), «Mary Lavin's Relational Selves», *Irish Women Writers and the Modern Short Story*, Palgrave Macmillan, pp. 83-108.
- D'HOKER, Elke (2016), *Irish Women Writers and the Modern Short Story*, e-Book: Palgrave Macmillan.
- D'HOKER, Elke (2008), «Beyond the stereotypes: Mary Lavin's Irish women», *Irish Studies Review*, 16:4, pp. 415-430. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/09670880802481270> [acedido a 26 de abril de 2017]
- DERRIDA, Jacques (1972), *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit.
- DUNLEAVY, Janet Egleson (1983), «The Subtle Satire of Elizabeth Bowen and Mary Lavin», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2, pp. 69-82.
- DUNSANY, Lord (1996 [1942]), «Preface», *Tales from the Bective Bridge*, Dublin, Town House, pp. xvii-xx.
- FERNANDES, Isabel, «Dialogismo» (s.d.), *E-Dicionário de Termos Literários* (coord. Carlos Ceia). Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6053/dialogismo/> [acedido a 21 de junho de 2017]
- FERRO, António (1982), *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa: Fernando Pereira.
- FOGARTY, Anne (2013), «Discontinuities: *Tales from Bective Bridge* and the Modernist Short Story», *Mary Lavin* (ed. Elke D'hoker), Sallins: Irish Academic Press.
- FOUCAULT, Michel (1994), «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. I: 1954-1969) (dir. Daniel Defert), Paris: Gallimard, pp. 789-821.
- FOUCAULT, Michel (1977a), «Cours du 7 janvier 1976» e «Cours du 14 janvier 1976», *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. III: 1976-1979) (dir. Daniel Defert), Paris: Gallimard, pp. 160-189.
- FOUCAULT, Michel (1977b), «Entretien avec Michel Foucault», *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. III: 1976-1979) (dir. Daniel Defert), Paris : Gallimard, pp. 140-159.
- FOUCAULT, Michel (1977c), «Pouvoirs et stratégies», *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. III: 1976-1979) (dir. Daniel Defert), Paris : Gallimard, pp. 418-428.

- FOUCAULT, Michel (1977d), «L'œil du pouvoir», *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. III: 1976-1979) (dir. Daniel Defert), Paris : Gallimard, pp. 190-207.
- FOUCAULT, Michel (1977e), «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps», *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. III: 1976-1979) (dir. Daniel Defert), Paris : Gallimard, pp. 228-236.
- FOUCAULT, Michel (1977f), «Le jeu de Michel Foucault (entretien sur l'*Histoire de la sexualité*)», *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. III: 1976-1979) (dir. Daniel Defert), Paris : Gallimard, pp. 298-328.
- FOUCAULT, Michel (1976), «Nous autres, victoriens», *La Volonté de Savoir – Histoire de la Sexualité* (vol. I), Paris: Gallimard, pp. 7-22.
- FOUCAULT, Michel (1975), «Le corps des condamnés», *Surveiller et Punir – Naissance de la Prison*, Paris: Gallimard, pp. 9-35.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du Savoir*, Paris: Gallimard.
- FURTADO, Felipe (s.d.), «Fantástico (género)», E – Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6032/fantastico-genero/> [acedido a 6 de junho de 2017]
- GIL, Isabel Capelo (2008), «O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã», *Comunicação & Cultura*, 6, pp. 137-166.
- GILES, Judy, Middleton, Tim (1999), «Identity and Difference», *Studying Culture. A Practical Introduction*, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- GOFFMAN, Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh.
- GOMES, D. António Ferreira (1970), prefácio a *Contos Exemplares*, Lisboa: Portugaláia.
- GROSSBERG, Lawrence (2010), «The Heart of Cultural Studies», *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham and London: Duke University Press, pp. 7-55.
- GUERREIRO, António (1989), «Os poemas de Sophia» [entrevista a Sophia], *Expresso*, 15 de julho de 1989, pp. 54-57. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f14/pag1.html> [acedido a 26 de abril de 2017]
- GULLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Ed. Crítica.
- GUSMÃO, Manuel (2013), «O ameaçador fulgor da imagem», *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional* (org. Maria Andresen Sousa Tavares), Centro Nacional de Cultura, pp. 46-53.
- HALL, Stuart (1997), «Foucault: Power, Knowledge and Discourse», *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: Sage, in association with Open University.
- HALL, Stuart (2000), «Who needs identity», Du Gay, Paul, Evans, Jessica e Redman, Peter, *Identity. A Reader*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage in association with the Open University.
- HARMON, Maurice (1997), «From Conversations with Mary Lavin», *Irish University Review*, vol. 27, 2, pp. 287-292.
- HARRISON, Shane (5 February 2013), «Irish PM: Magdalene laundries product of harsh Ireland», *BBC*. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/world-europe-21326221> [acedido a 23 de junho de 2017]
- HEANEY, James, ««No Sanctuary from Hatred»: A Re-appraisal of Mary Lavin's Outsiders» (1998), *Irish University Review*, 28:2, pp. 294-307.
- HURLEY, Gráinne (2013), «“Trying to get the words right”: Mary Lavin and *The New Yorker*», *Mary Lavin* (ed. Elke D'hoker), Sallins, Irish Academic Press, pp. 81-99.
- INGMAN, Heather (2009), *A History of the Irish Short Story*, New York: Cambridge University Press.
- INGMAN, Heather (2013), «Masculinities in Mary Lavin's Short Stories», *Mary Lavin* (ed. Elke D'hoker), Sallins, Irish Academic Press, pp. 30-48.
- IRELAND'S CONSTITUTION OF 1937 [VERSÃO ORIGINAL], disponível em [https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_\(original_text\)](https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_(original_text)) [acedido a 9 de março de 2017]

- ISER, Wolfgang (1978), *The act of reading: a theory of aesthetic response*, London: Routledge & Kegan Paul.
- JAN WALSH HOKENSON (2003), «The Culture of the Context: Comparative Literature Past and Future», *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies* (ed. Steven Tötösy de Zepetnek), Purdue: Indiana, pp. 58-75.
- JAUSS, Hans Robert (1993), *A literatura como provocação: história da literatura como provocação literária* (trad. de Teresa Cruz), Lisboa: Vega.
- JOHNSTON, Adrian (2016), «Jacques Lacan», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.). Disponível em <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/lacan/> [acedido a 6 de junho de 2017]
- JOYCE, James (1945), *A portrait of the artist as a young man*, Stockholm and London: Sephyr Books.
- KELLY, A. A. (1980), *Mary Lavin. Quiet Rebel. A Study of her Short Stories*, Dublin: Wolfhound Press.
- KELLY, Thomas Phelim, «Ireland» (2004-2006), *The Continuum Complete International Encyclopedia of Sexuality* (ed. Raymond J. Noonan), Kinsey Institute, pp. 569-580. Disponível em <https://kinseyinstitute.org/collections/archival/ccies.php> (acedido a 9 de março de 2017)
- KIBERD, Declan, (1996), *Inventing Ireland: the literature of the modern nation*, London: Vintage.
- KLEINDL, Melissa (2008), «Mary Lavin's "Sarah": Punishment for a Temptress or Victimization of an Unconventional Woman?», *Region, Nature, Frontiers: Proceedings from the 11th International Region and Nation Literature Association Conference*, Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars, pp. 152-162.
- KOENIG, Marianne, (1979), «Mary Lavin: The Novels and the Stories», *Irish University Review*, 9:2, pp. 244-261.
- KOSOK, Heinz (1979), «Mary Lavin: A Bibliography», *Irish University Review*, Vol. 9, 2, pp. 279-312.
- LACAN, Jacques (1966), «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», *Écrits*, Paris: Seuil, pp. 93-100.
- LACAN, Jacques (s.d.), *Séminaire IV (1953-1954). La relation d'objet et les structures freudiennes* in *Écrits techniques*. Association freudienne internationale [documento em pdf]. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/58534862/01-Ecrits-Tech-53-54-Afi> [acedido a 6 de junho de 2017]
- LAVIN, Mary (1996), «Auhor's Introduction», *Tales from the Bective Bridge*, Dublin, Town House, pp. xiii-xv.
- LAVIN, Mary (1985), *The stories of Mary Lavin*, vol. III, London: Constable.
- LAVIN, Mary (1974), «Sarah», *The stories of Mary Lavin*, vol. II, London: Constable, pp. 15-23.
- LAVIN, Mary (1974), *The stories of Mary Lavin*, vol. II, London: Constable.
- LAVIN, Mary (1970 [1964]), «A Happy Death», *The stories of Mary Lavin*, vol. I, London: Constable, pp. 186-240.
- LAVIN, Mary (1970 [1964]), «The Will», *The stories of Mary Lavin*, vol. I, London: Constable, pp. 132-143.
- LAVIN, Mary (1970 [1964]), *The stories of Mary Lavin*, vol. I, London: Constable.
- LAVIN, Mary (1959), prefácio a *Selected Stories*, New York: The Macmillan Company, pp. v-viii.
- LAVIN, Mary (1951), «A Story with a Pattern», *A Single Lady and Other Stories*, London: Michael Joseph.
- LAVIN, Mary (1944), *Tales from Bective Bridge*, London: Michael Joseph LTD.
- LEE, J. J. (1989), *Ireland 1912-1985 – Politics and society*, Cambridge: University Press.
- LEITE, Sara, «Leitor» (s.d.), *E-Dicionário de Termos Literários* (coord. Carlos Ceia). Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6331/leitor/> [acedido a 14 de julho de 2017]
- LEVENSON, Leah (1998), *The four seasons of Mary Lavin*, Dublin: Marino.
- LOPES, Joana (2007), «Carta do Bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes, a Salazar (1958)».

- Disponível em <http://entreostextosdamemoria.blogspot.pt/2007/07/carta-do-bispo-do-porto-salazar-1958.html> [acedido a 22 de agosto de 2017]
- LOURENÇO, Frederico (trad.). (2016), *Bíblia*, vol. I – *Novo Testamento. Os Quatro Evangelhos*, Lisboa: Quetzal.
- LOURENÇO, Frederico (2013), «O não vivido na obra poética de Sophia», *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional* (org. Maria Andresen Sousa Tavares), Centro Nacional de Cultura, pp. 147-151.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (1998), *História de Portugal – vol III: Das revoluções liberais aos nossos dias*, Lisboa: Presença.
- MARQUES, Maria Manuela da Graça Carreira M (2004), *O espaço nos Contos Exemplares de Sophia de Mello Breyner Andresen*, dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Leiria: Universidade Aberta.
- MARTINS, Marta (1995), *Ler Sophia – Os Valores, os Modelos e as Estratégias discursivas nos Contos de Sophia Mello Breyner Andresen*, Porto: Porto Editora.
- MELO, João de (2003), *Antologia do conto português* (organização, prefácio e notas de João de Melo), Lisboa: Dom Quixote.
- MENESES, Filipe Ribeiro de (2005), *Correspondência diplomática irlandesa sobre Portugal, o Estado Novo e Salazar 1941-1970*, Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- MERCEREAU, Jean Noël (2013), «The most Christian state in the world’: Irish nationalist newspapers and Estado Novo, 1932-1945», *Diacrítica*, vol. 27, 2, pp. 195-207.
- MONTEIRO, Teresa Libano (2011), «Fés, credos e religiões», *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias* (dir. José Mattoso), Maia: Círculo de Leitores, pp. 278-307.
- MURPHY, Catherine (1979), «Mary Lavin: An Interview», *Irish University Review – Mary Lavin Special Issue*, 9:2, pp. 207-224.
- NICOLAU, Teresa *et al* (2014), «Livros e escritores censurados pelo Estado Novo», *Ensina RTP*. Disponível em <http://ensina.rtp.pt/artigo/livros-e-escritores-censurados-pelo-estado-novo/> [acedido a 27 de setembro de 2017]
- NODIN, Nuno (2004-2006), «Portugal», *The Continuum Complete International Encyclopedia of Sexuality* (ed. Raymond J. Noonan), Kinsey Institute, pp. 856-873. Disponível em <https://kinseyinstitute.org/collections/archival/ccies.php> [acedido a 9 de março de 2017]
- NOVALIS, Friedrich (1992), *Fragmentos de Novalis* (seleção, trad. e desenhos de Rui Chafes), Lisboa: Assírio & Alvim.
- O’BYRNE, D. (2006), «Scandalous women: “unmarried” mothers in short stories by Mary Lavin, Edna O’Brien and Eilís Ni Dhuibhne», Ramblado-Minero, M. C. and Perez-Vides. A. (ed.), *Single Motherhood in 20th-Century Ireland: Cultural, Historical and Social Essays*, Lampeter: Mellen Edwin, pp. 229-246.
- O’CONNOR, Frank (1965 [1962]), *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Macmillan: London, Melbourne, Toronto.
- O’FAOLÁIN, Sean (1948), *The Short Story*, London: Collins.
- ÓEITHIR, Breandán (1989), *A Pocket History of Ireland*, Dublin: The O’Brien Press.
- PASETA, Senia (2003), *Modern Ireland: a very short introduction*, Oxford: Oxford University.
- PASSOS, Maria Armanda (1982), «Sophia de Mello Breyner Andresen: “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no caos...”» (entrevista a Sophia), *Jornal de Letras*, 26, 16 de fevereiro – 1 de março de 1982. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f1/pag1.html> [acedido a 4 de janeiro de 2017].
- PAZ, Octavio (1990), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets.
- PEREIRA, Miguel Serras (5 a 11 de Fevereiro 1985), «Sou uma mistura de Norte e Sul» [entrevista a Sophia], *Jornal de Letras – Artes e Ideias*, 135. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f10/pag1.html> [acedido a 30 de março de 2017]

- PEREIRA, Ricardo Araújo, «O poema é uma outra forma de conhecer» [entrevista a Sophia], *Jornal de Letras*, 17 de dezembro de 1997. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f6/pag1.html> [acedido a 4 de janeiro de 2017].
- PERRAULT, Charles (1948), «Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre», *Contes de ma mère Loye*, Paris: Cluny, pp. 151-159.
- PRES, José Cardoso (Março/Abril 1965), «O mito da mulher: o “Home” – solidão e ar condicionado», *O Tempo e o Modo*, 25-26, pp. 29-33.
- POLICARPO, Verónica (2011), «Sexualidades em construção, entre o privado e o público», *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias* (dir. José Mattoso), Maia: Círculo de Leitores, pp. 48-79.
- POTTS, Donna L. (2007), «Reviving the Lass of Aughrim: Mary Lavin’s “Sarah”», *Celtic Cultural Studies*. Disponível em <http://archive.is/mgD0g> (acedido a 16 de março de 2017)
- PRADA, Edite (2004), «Qual o feminino de poeta?», *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. Disponível em <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/qual-o-feminino-de-poeta/11220> (acedido a 28 de setembro de 2017)
- RAFTERY, Mary (8 June 2011), «Ireland’s Magdalene laundries scandal must be laid to rest», *The Guardian*. Disponível em <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jun/08/realnd-magdalene-laundries-scandal-un> [acedido a 1 de julho de 2017]
- RAMOS, Rui (2009), «Idade Contemporânea (séculos XIX-XXI)», *História de Portugal*, Lisboa: A Esfera dos Livros.
- REVEZ, Jorge Manuel Rias (2008), *Os «Vencidos do Catolicismo». Militância a atitudes críticas (1958-1974)*, dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- ROBINSON, Mary, «Mary Robinson» (2013) Desert Island Discs, BBC Radio 4. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Robinson#cite_note-DID-1 (acedido a 9 de março de 2017)
- ROCHA, Clara Crabbé (1980), *Os “Contos Exemplares” de Sophia de Mello Breyner*, Centro Nacional de Investigação e Cultura, Coimbra.
- ROCHA, Clara Crabbé (2001), «Para uma leitura dos Contos Exemplares», *Máthesis*, 10, pp. 73-84.
- ROCHA, Clara Crabbé, (Abril 1994), «Nos 50 anos de vida literária de Sophia. Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia», *Revista Colóquio/Letras*, 132/133, pp. 165-182.
- ROSAS, Fernando (1994), *O Estado Novo (1926-1974)*, *História de Portugal* (dir. José Mattoso), vol. 7, Lisboa: Círculo de Leitores.
- RUBIM, Gustavo (2013), «A Nitidez do Desastre», prefácio a Andresen, Sophia de Mello Breyner, *Histórias da Terra e do Mar*, Porto: Assírio e Alvim, pp. 9-18.
- SALAZAR, António de Oliveira (1935-1967), *Discursos e notas políticas* (6 vol.), Coimbra: Coimbra Editora.
- SALVADOR, Tânia (2005), *A cooperação para o desenvolvimento: análise dos modelos portugueses e irlandês*, dissertação de Mestrado em Gestão Pública na Universidade de Aveiro, Lisboa: Centro de Documentação e Informação do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento.
- SAMPAYO, Nuno de (1963), «Contos Exemplares», *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 25, pp. 71-72.
- SANCHES, Zuzanna Iwona Zarebska (2010), *The Counter-Discourses of Femininity*, dissertação de Doutoramento em Estudos Anglisticos (Literatura Inglesa), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SARAIVA, António José, e Lopes, Óscar (1975), *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora,
- SCOTT, Bonnie Kime (1979), «Mary Lavin and the Life of the Mind», *Irish University Review – Mary Lavin Special Issue*, 9:2, pp. 262-278.

- SEIXO, Maria Alzira (1985), «Recensão crítica a “Histórias da Terra e do Mar”, de Sophia de Mello Breyner Andresen», *Revista Colóquio/Letras*, 87, set. 1985, pp. 92-94.
- SENA, Jorge de (1982), «Sophia de Mello Breyner Andresen», *Estudos de Literatura Portuguesa*, vol. III, Lisboa: Edições 70, pp.173-175.
- SENA, Jorge de (1958), «Alguns poetas de 1958», *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 1, jan. 1959, pp. 53-56.
- SERRA, José Pedro (2006), *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SHINE, Mary (12 March 2015), «I loved your Irish women writers poster – here’s one I made earlier», *The Irish Times*. Disponível em <https://www.irishtimes.com/culture/books/i-loved-your-irish-women-writers-poster-here-s-one-i-made-earlier-1.2135621> [acedido a 5 de julho de 2017]
- SIGALHO, Lúcia (1989), «Luzes de Sophia», *Vida Mundial*. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f15/pag1.html> [acedido a 7 de julho de 2017]
- SOUSA, J. A. Dias «Sophia: “O mal é como a hidra de sete cabeças”» [entrevista a Sophia], *Jornal de Notícias*, 28 de março de 1990, p. 9. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f16/pag1.html> [acedido a 7 de julho de 2017]
- SOUZA, Roberto Acízelo de, «Poética» (s.d.), *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6316/poetica/> [acedido a 7 de julho de 2017]
- STEINER, George (1994), «An art of understanding: George Steiner examines the rightful place of comparative literature in academic study», *The Independent*, 11 October 1994. Disponível em <http://www.independent.co.uk/voices/an-art-of-understanding-george-steiner-examines-the-rightful-place-of-comparative-literature-in-1442490.html> [acedido a 22 de março de 2017]
- STEINER, George (1998), *Errata: an examined life*, New Haven: Yale University Press.
- STEINER, George (1967), *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New York: Atheneum.
- STEVENS, L. Robert, Stevens, Sylvia (1997), «An Interview with Mary Lavin», *Studies*, 86: 341, pp. 43-50.
- TÓIBIN, Colm (29 dezembro 2016), «James Joyce’s Portrait of the Artist, 100 years on», *The Guardian*. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2016/dec/29/colm-toibin-james-joyce-a-portrait-of-the-artist-as-a-young-man> [acedido a 6 de junho de 2017]
- TOMÉ, Luís Figueiredo (1987), «Sophia de Mello Breyner termina o livro de poesia “estilo manuelino”», *DN Cultura*, 20/dez/1987. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f12/pag1.html> [acedido a 7 de julho de 2017]
- UNGERBOECK, Rebecca (2012), «[...] Every Second You’re Unhappy is a Waste of Time. And that’s a Sin»: *Challenging Traditional Concepts of Irish Female Identities. An Examination of Mary Lavin’s “Sarah”, Edna O’Brien’s “A Scandalous Woman”, and Elizabeth Gill’s Goldfish Memory in Relation to Gender, Sexuality, and Irish Culture*», dissertação de Mestrado em Filosofia, Wien: Universität Wien.
- VASCONCELOS, José Carlos de (1991), «Sophia: a luz dos versos» [entrevista a Sophia], *Jornal de Letras*, 468, 25 de junho-1 de julho de 1991. Disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/06.html> [acedido a 30 de março de 2017]
- WALL, Karin (2011), «A intervenção do Estado: políticas públicas da família», *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias* (dir. José Mattoso), Maia: Circulo de Leitores, pp. 340-374.
- WILLIAMS, Raymond (1958), «Realism and the Contemporary Novel», *Universities and Left Review*, 4, pp. 22-25.
- WILLIAMS, Raymond (1961), «The Analysis of Culture», *The Long Revolution*, London: Chatto&Windus, pp. 32-40.
- WRAY, Theresa (2013a), *A Reappraisal of the Short Stories of Mary Lavin – a Thesis submitted in Candidature for The Degree of Doctor of Philosophy*, Cardiff University.

- WRAY, Theresa (2013b), «Sisters Under the Skin: Signalling a Viable Alternative to Blood-Relations in Mary Lavin's Short Stories», *New Voices, Inherited Lines. Literary and Cultural Representations of the Irish Family* (ed. Yvonne O'Keeffe e Claudia Reese), *Reimagining Ireland*, Oxford et al: Peter Lang.
- WRAY, Theresa (2015), «“Any Story I Would Ever Tell, I Would Certainly Never Write”: An Interview with Mary Lavin», *New Hibernia Review*, vol. 19, 2, pp. 83-93.

Dicionários consultados

- AZIZA, Claude, Olivieri, Claude, Scrick, Robert (1978), *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, s.l.: Fernand Nathan.
- CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain (1991), *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont et Jupiter.
- COSTA, J. Almeida e Melo, A. Sampaio e (1952), *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- COSTA, J. Almeida et al (2003), *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- ENGLISH OXFORD LIVING DICTIONARIES, disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com> [acedido a 12 de julho de 2017]
- E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/> [acedido a 10 de agosto de 2017]
- FEMINAE – DICIONÁRIO CONTEMPORÂNEO (dir. João Esteves e Zília Osório de Castro) (2013), Lisboa, Porto: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.
- ROSAS, Fernando, Brito, J. M. Brandão de (1996), *Dicionário de História do Estado Novo* (2 vol.), Lisboa: Círculo de Leitores.

Filmografia

- Sophia de Mello Breyner Andresen: O Nome das Coisas* [documentário] (2007), Panavideo para a RTP 2. Disponível em <http://ensina.rtp.pt/artigo/sophia-de-mello-breyner-andersen-o-nome-das-coisas/> [acedido a 26 de abril 2017]
- Entrevista de Sophia à Emissora Nacional* (1974), Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=e5JU6e44lw8> [acedido a 26 de abril 2017]
- Sophia de Mello Breyner Andresen: espiritualidade e religiosidade* (2011), Agência Ecclesia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ciscM2n-97s> [acedido a 26 de abril 2017]
- Monteiro, João César. *Sophia de Mello Breyner Andresen* [documentário] (1969), <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo> [acedido a 26 de abril 2017]
- Treatment of unmarried mothers in Ireland* (1968) [documentário], RTÉ Archives. Disponível em <http://www.rte.ie/archives/exhibitions/1666-women-and-society/370222-all-our-children/> [acedido a 10 de agosto de 2017]
- Who washes the socks in your house?* (1964) [documentário], RTÉ Archives. Disponível em <http://www.rte.ie/archives/exhibitions/1666-women-and-society/370225-who-washes-your-socks/> [acedido a 10 de agosto de 2017]

