



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

BRAGA

**Entre o silêncio e a fulguração da palavra em Lídia Jorge:
Sacrifício, Liberdade e Construção da memória**

Tese de Doutoramento apresentada à
Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de doutor em
Literatura Portuguesa

Maria da Conceição da Silva Brandão

Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais

JANEIRO 2021



CATÓLICA

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

BRAGA

**Entre o silêncio e a fulguração da palavra em Lídia Jorge:
Sacrifício, Liberdade e Construção da memória**

Tese de Doutoramento apresentada à
Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de doutor em
Literatura Portuguesa

Maria da Conceição da Silva Brandão

Sob a Orientação do
Prof. Doutor **José Cândido Oliveira Martins**

Dedico este trabalho ao meu pai e à minha mãe.

Agradecimentos:

Um trabalho de investigação, apresentando-se sempre como um ponto de partida é, sobretudo, um caminho feito de encontros felizes. Sendo, pois, uma viagem incessante de procura, de introspeção, é um percurso que se percorre na solidão do trabalho de escrita, mas que é também muito devedor de contributos múltiplos e indispensáveis. É a eles que gravo aqui a minha gratidão:

Ao professor Doutor José Cândido Oliveira Martins, meu orientador científico, pela forma serena, rigorosa e incansável como acompanhou o meu trabalho. Uma orientação atenta que se traduziu em sugestões de bibliografia, nas correções e nas ideias partilhadas comigo ao longo destes anos de pesquisa. Em especial, agradeço o incentivo para dar continuidade ao aprofundamento do estudo da obra de Lídia Jorge, aquando o término do mestrado, por ter sido capaz de captar o meu interesse genuíno na obra desta autora.

À Lídia Jorge, querida amiga, a quem devo a força germinadora deste trabalho e as palavras sempre afáveis e luminosas durante este longo percurso, construído desde a leitura longínqua da sua obra, ao estudo em dissertação de mestrado e à etapa de investigação que agora termino. A ela devo também a disponibilidade de uma entrevista informal na sua casa do Algarve, bem como o empréstimo de livros e o envio de textos seus, que apresento no *corpus* deste estudo de investigação.

A todos os Professores, amigos, colegas, instituições que deram o seu contributo de forma generosa, quer na formatação final do texto, quer ainda pela paciência de me escutar nos momentos de alvoroço da sua construção, ou mesmo nas palavras de apoio e outras tantas formas que não cabem aqui: Professor José Gama; Professor António Melo; Professor Mário Garcia; Professor João Amadeu Silva; Professora Maria Araújo; Professora Ana Paula Coutinho; Professora Maria Graciete Besse; Carlos Albino; António Almeida; Isabel Sequeira; António Augusto; Isabel Moutinho; Isabel Margarida Nogueira; Alfredo Leal; Paulo Matos; Joana Sequeira; Mónica Rodrigues; Júlia Pereira; Fernanda Gonçalves; Cândida Carvalho; Albertina Tavares; Anabela Peixoto; Susana Pacheco; Carla Faria; Ana Fazenda; Helena Costa; Moisés Carvalho; Luís Filipe Moreira; Carla Carvalho; Carlos Francklin; Escola Secundária de Lousada.

E, por fim, a toda a minha família, em especial, com todo o meu amor, ao meu pai e à minha mãe, sempre.

Resumo

Na literatura portuguesa contemporânea, Lídia Jorge afirma uma trajetória cujo lastro luminoso é portador de uma capacidade singular de dialogar em simultâneo com a imensidão do cosmos e com o espaço singular do homem, confirmando um propósito de uma demanda infinita na busca das palavras capazes de traduzir o mundo. Cremos que será esta busca obsidiante que convida ao decalque do sofrimento humano, da injustiça, da invisibilidade, do *sacrifício* e da esperança (esta que sempre abre um rasgo redentor na sua obra), denominadores que entendemos serem cruciais para a interpretação da mundividência da obra jorgiana.

Assim, neste estudo, demonstramos que *sacrifício, liberdade e memória* afiguraram-se como dominantes axiais nesta obra, faltando todavia na recepção crítica da autora uma aglutinação dos mesmos, um entrelaçamento que nos parece ser portador de uma discussão germinadora de amplos sentidos. Lídia Jorge será sempre uma escritora que faz circular um discurso em batalha com os desvios da sociedade, gesto carregado de riscos, mas apenas porque é imensa a sua capacidade de efabulação argumentativa. Talvez porque tivesse havido um tempo em que «os mitos nos visitaram». Ao mesmo tempo sobressai existe a invocação – que tudo move na revelação do oculto – a tornar-se numa coisa de transfiguração do real em que a mão da narradora se transforma numa «Beatriz em falta» às voltas com o desvelamento da alma.

Assim, centraremos o início do nosso percurso nos dois romances que se constituem, para nós, como marcos de início e de fim de um ciclo de esperança no universo literário de Lídia Jorge: *O Dia dos Prodígios* (1980) e *Os Memoráveis* (2014a), a partir de onde criaremos um espaço à análise de outras obras da autora, nomeadamente, *O Jardim Sem Limites* (1995), *O Vale da Paixão* (1998) e *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), dando ênfase, quer à voz das suas personagens, quer à dilucidação do seu mundo interior e à dimensão poética da linguagem. Sublinharemos aquilo que entendemos como essencial na sua obra: a dimensão corpórea e silenciosa da palavra como meio de se debruçar sobre o outro e sobre o mundo bem como a tragicidade da existência humana abaulada no *sacrifício*, entendido como a catarse imprescindível na sobrevivência diária aos desentendimento humanos.

«Entre o silêncio e a fulguração da palavra», remete, em suma, para a constatação de que esta é não só a base constitutiva dos textos de Lídia Jorge, como aponta a grande questão declarativa de toda uma obra.

Palavras-chave: palavra, poetização, sacrifício, liberdade, memória, romance, Lídia Jorge.

Abstract

In contemporary Portuguese literature, Lydia Jorge affirms a trajectory whose luminous ballast carries a unique ability to simultaneously dialogue with the immensity of the cosmos and with the singular space of man, confirming a purpose of an unending demand in the search for words that have proved skillful in translating the world. We believe that this obsessive quest calls upon the portraying of human suffering, injustice, invisibility, sacrifice and hope (the one that always creates a redemptive breakthrough in her writings) as touchstones that we understand to be crucial for the interpretation of Jorge's world vision.

This text will demonstrate that sacrifice, freedom, and memory appear to be the dominant guidelines in this literary work. Nevertheless, these guidelines lack agglutination in their critical reception, since we trust its conceptual intertwining as being the carrier of a discussion that will foster the development of broader meanings. Because of her immense capacity for argumentative creation, Lídia Jorge will always be a writer who shares a discourse that struggles against the deviations of society, despite the risks involved in this tenure. There was perhaps a time when "myths visited us". Invocation, which revolves everything in the revelation of hidden meanings, simultaneously becomes a spot of transfiguration of the real in which the narrator's hand turns into a "Missing Beatrice" in search for the unveiling of her soul.

The path we are hereby proposing starts with the two novels that we consider as milestones of the beginning and end of a cycle of hope in the literary universe of Lídia Jorge: *O Dia dos Prodígios* (1980) [The Day of Wonders] and *Os Memoráveis* (2014a) [The Memorable]. The analysis of other writings will follow, namely, *O Jardim Sem Limites* (1995) [The Garden Without Limits], *O Vale da Paixão* (1998) [The Valley of the Passion] and *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) [The Wind Whistling through the Cranes]. The voice of their characters as well as the explanation about their inner world and the poetic dimension of language shall be hereto emphasized. Along this path we shall stress our understanding of the essential clusters in her writings, i.e., the corporeal and silent dimension of the word as a means of addressing the Other and the world as well as the tragic condition of human existence as evidenced within sacrifice, understood as the necessary catharsis for surviving the daily human misunderstandings.

"Entre o silêncio e a fulguração da palavra" – (Between the silence and the fulguration of the word), establishes that this is not only the constitutive basis of Lídia Jorge's texts: it also points out the utmost statement of a lifetime literary work.

Keywords: word, poetization, sacrifice, freedom, memory, romance, Lídia Jorge.

ÍNDICE

Resumo	V
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
Sacrifício, liberdade e memória – dominantes axiais da escrita	22
1. O romance psicológico: fragmentação e arqueologia da memória	22
2. Entre <i>O Dia dos Prodígios</i> e <i>Os Memoráveis</i> : sacrifício, liberdade e memória	42
CAPÍTULO II	
<i>O Dia dos Prodígios</i>: entre o concreto do tempo e a transmutação lírica.....	68
1. O romance como crónica do tempo.....	68
2. Tempo e transmutação lírica	89
CAPÍTULO III	
A insuperabilidade e o ritual como performance em <i>O Jardim Sem Limites</i>	107
1. Do silêncio à palavra: à margem da revolução e da memória.....	107
2. O sacrifício catártico: aproximações com a cinema de Tarkovsky	130
CAPÍTULO IV	
Sacrifício, herança e diáspora em <i>O Vale da Paixão</i>	154
1. Em torno da manta do soldado: o tecido ficcional da memória	154
2. A família em diáspora: destino e liberdade	175

CAPÍTULO V

Que ventos assobiam nas gruas ou da vastidão do silêncio ao debulhar da palavra	194
1. Fronteiras entre o bem e o mal – a escrita como intervalo	194
2. Entre a memória do Passado e rumor do Futuro	219
Conclusão	245
BIBLIOGRAFIA	250
<i>ANEXO - Discurso de aceitação prémio Guadalajara de Lídia Jorge</i>	267

Música ainda, sem nenhuns temores!
Seja teu verso a coisa enlevada
Fugindo assim da alma puxada
Para outros céus e outros amores.

Seja teu verso a boa aventura
Disperso ao vento mordaz da manhã,
Embalsamada em menta, hortelã...
E tudo o resto é literatura.

Paul Verlaine

INTRODUÇÃO

«Pois outros que se exterminassem através de palavras, que, pelas suas, o futuro não comportaria esse fim de catástrofe».

Lídia Jorge

«Era preciso encontrar uma outra palavra» (Jorge, 2018a: 67) – escreve Lídia Jorge em *Estuário*, seu último romance. Desgarrada do seu contexto, esta frase poderia ser entendida de forma mais ou menos simplificada, porém, se soubermos que esta representa a forma germinal de Edmundo Galeano encontrar as palavras que ordenariam uma narrativa para salvar o Futuro e que desse combate interior se faz também a matéria orgânica deste livro, então, compreenderíamos, que esta poderá sintetizar uma marca de água desta romancista. Não obstante a observação rigorosa do mundo em constante transe de transformação, a sua escrita, desde *O Dia dos Prodígios* (1980), seu romance inaugural, ao mesmo tempo que se move na linha concreta do tempo (fazendo dos seus livros um *testemunho* desse fluir inexorável e das suas convulsões), revela uma procura incessante das palavras que traduzam o mundo, uma inquietação que perpassa por toda a sua obra e que irrompe de forma assombrosa a partir de *O Vento Assobiando nas Gruas* e da extraordinária figura de Milene.

Considerada pela revista francesa *Le Magazine Littéraire* como uma das dez grandes vozes da literatura estrangeira ao lado da britânica Zadie Smith, do norte-americano Richard Powers, do Nobel chinês Mo Yan, da canadiana Alice Munro, do Nobel turco Orhan Pamuk, da norte-americana Laura Kasischke, do espanhol Enrique Vila-Matas, do norte-americano John Irving e do islandês Arnaldur Indridason, Lídia Jorge preenche algumas páginas dessa revista através do olhar crítico de alguns académicos. Maria Graciete Besse, por exemplo, centra a sua atenção na “ruralidade arcaica e maravilhosa” e nos “mal-entendidos da transição democrática” que se encontram na obra de Lídia Jorge.

Pensamos que é desse país saído de uma vivência provincial quase desconcertante que resvalamos para «os mal-entendidos da transição democrática» (Besse, 2013b: 22). A obra de Lídia Jorge revela-se também no realismo fantástico de uma escrita que aceita mergulhar num país em metamorfose, um país cujo espaço imaginante se alarga enfim. Representativo disso mesmo parece ser precisamente *O Cais das Merendas* (1982), o segundo romance de Lídia Jorge, que se apresenta, segundo Eduardo Lourenço, como um «magnífico exemplo de ficção como autognose coletiva» (Lourenço, 1994: 300).

A fé permanente nos homens, apresentando-se como verdadeiro *topos* literário de toda a sua obra, aspeto realçado por Joseph Macé-Scaron, diretor da revista *Le Magazine Littéraire*, como o «o gosto pelo humano» (*apud* Coutinho, 2013), notando este que «em vez de voltar as costas ao mundo contemporâneo, Lídia Jorge agarra-o, espreme-o e faz com que dele saia a violência, a corrupção, a mentira e todos os nossos miseráveis pequenos segredos» (*Ibid.*), a par com a profundidade dos universos interiores, a elevada qualidade estética das suas obras e da efabulação de injunção poética são razões que justificam o nosso interesse e fascínio pela obra de Lídia Jorge.

Nesse sentido, a viagem que fazemos pelos livros desta escritora situa-se num passado mais ou menos longínquo, o das leituras deslumbradas dos seus livros, as quais haveriam de desembocar na tese de mestrado, centrada no seu romance de 2007, *Combateremos a Sombra*, cuja tónica principal assenta na discursivização do *silêncio*. A este estudo, segue-se o apelo de aprofundamento destes universos instigadores a reclamar uma análise mais funda, o que desagua na nossa decisão de enveredar pelo doutoramento. Por outras palavras, o nosso interesse pela obra da escritora não é de agora, antes se tem aprofundado no tempo, de diversos modos.

A participação em diversos Colóquios Internacionais, mesmo durante a elaboração desta dissertação, permitiu-nos problematizar e integrar o pensamento da autora nas múltiplas solicitações temáticas desses eventos, de que são exemplo algumas publicações que daí advieram, nomeadamente, a título ilustrativo:

«O silêncio e a palavra – as vozes femininas no romance de Lídia Jorge», Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Sorbonne Université (inserido no livro *Exilience au féminin dans le Monde Lusophone (XX - XXI siècles)*); e «O Corpo arqueológico da memória em Lídia Jorge», Colóquio Internacional «Corps politique, corps social dans les aires lusophones» (Sorbonne Université – Paris IV).

Destacamos, de entre as restantes participações em Congressos, a participação no Colóquio recente, em homenagem à escritora, a propósito dos quarenta anos da publicação de *O Dia dos Prodígios*, «As inquietações de Janus – Rostos Ontológicos e Sociais na obra de Lídia Jorge», que decorreu durante o evento «Alvalade Capital da Leitura», neste mesmo ano, na Biblioteca Nacional de Lisboa. No âmbito desta homenagem, foi também publicado um texto nosso na *Colóquio Letras* (nº 205) – referenciado no *corpus* do nosso trabalho –, «Diante da manta do soldado: tempo, memória e transmutação lírica na obra de Lídia Jorge». Com efeito, estas participações/publicações traduzem um interesse contínuo pela obra da autora e uma necessidade de as transportar para uma inscrição mais abarçante e desafiante, que em muito nos ajudou na consolidação de aspetos sistematizadores da obra da autora.

Lídia Jorge é, pois, detentora de uma vasta produção literária, sendo vencedora, pelo conjunto da sua obra, do prestigiado prémio ALBATROS, em 2006, da Fundação Gunter Grass na Alemanha. A sua ficção permite-nos entrar em cheio na «Revolução da escrita» (Lourenço, 1994: 300), na expressão de Eduardo Lourenço, sendo também o seu primeiro romance entendido por este pensador como «o novo olhar romanesco pós-Abril» (*Ibid.*: 300) – expressões sintomáticas da importância de Lídia Jorge no panorama literário português.

Da sua já extensa obra, salientamos *O Dia dos Prodígios* (1980), romance inaugural que se constitui como um acontecimento literário crucial, porque inaugura uma nova fase na literatura portuguesa; *O Cais das Merendas* (1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), ambos distinguidos com o prémio Literário do Município de Lisboa; *A Costa dos Murmúrios* (1988), um dos textos mais poderosos sobre a guerra colonial e, portanto, um romance de referência em muitos

estudos feitos sobre esta temática; *O Jardim sem Limites* (1995), distinguido com o prémio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa; *O Vale da Paixão* (1998), que recebeu inúmeros prémios, de entre os quais o Prémio Jean Monet de Literatura Europeia – Escritor Europeu do Ano; e lembramos ainda, por fim, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) que recebeu o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. Mais recentemente, a escritora recebeu também o Prémio Luso-Espanhol de Arte e Cultura (2014); o Prémio Vergílio Ferreira e o Prémio Urbano Tavares Rodrigues (2015); o Grande Prémio da Literatura dst e o Prémio Tributo de Consagração Fundação Inês de Castro (2019); o Prémio Rosalía de Castro do centro PEN Galiza e o Prémio da Feira Internacional do Livro de Guadalajara, de Literatura em Línguas Românicas (2020).

Na literatura portuguesa contemporânea, Lúcia Jorge afirma uma trajetória cujo lastro luminoso é portador de uma capacidade singular de dialogar em simultâneo com a imensidão do cosmos e com o espaço singular do homem contemporâneo, confirmando o propósito de uma demanda infinita na busca das palavras capazes de traduzir o mundo. cremos que será esta busca obsidiante que convida ao pensamento sobre o sofrimento humano, a injustiça, a invisibilidade, o *sacrifício* e a esperança (abrindo um rasgo redentor na sua obra), denominadores que entendemos serem cruciais para a interpretação da mundividência da obra jorgiana.

A pertinência da nossa investigação prende-se com diversos fatores: por um lado, o lugar cimeiro da escritora na nossa ficção contemporânea, comprovado «na receptividade do público e da crítica; [n]as repetidas edições das suas obras; [n]as traduções para outras línguas; [n]as teses e [n]os ensaios académicos que se vão apresentando sobre os seus textos em vários países; [n]os prémios nacionais e internacionais que têm distinguido a sua obra; e ainda [n]os volumes monográficos que se debruçam sobre a sua criação literária – por exemplo, o dossiê temático na prestigiada revista norte-americana *Portuguese Literary and Culture Studies*, 2, 1999; ou o volume colectivo *Para um Leitor Ignorado* (En-

saio sobre a ficção de Lídia Jorge), Ana Paula Ferreira, (org., 2009); ou recentemente, um caderno temático sobre a sua obra, quer na *Colóquio Letras* (n^o 205), bem como na prestigiada revista *Turia* (n^o 136); por outro, a atualidade e o domínio desta tematização – que se afirma como um filão emergente na obra da escritora, só avulsamente aludido pelos estudiosos, necessitando, por isso, de explicitação –, abrindo a possibilidade de reflexão e seu aprofundamento em obras balizadas por uma distância temporal significativa e, por isso, capaz de (re)encontrar mediante um trabalho sobre uma memória esbatida, desconstrutiva e imaginativa, um espaço de questionamento sobre o nosso presente.

Neste trabalho, propomo-nos contribuir para uma análise mais funda e interrogadora da sua escrita através de um *corpus* específico de cinco romances, a partir das quais criaremos espaço para o diálogo intertextual profícuo com outras obras da autora. A temática escolhida segue um trilho que nos parece emergente nas obras de Lídia Jorge. Por conseguinte, *sacrifício, liberdade e memória* afiguraram-se como dominantes axiais nesta obra, faltando, todavia, uma aglutinação dos mesmos, um ensaio de justificado entrelaçamento que nos parece ser portador de uma discussão germinadora de amplos sentidos. Não só o lugar de destaque, no conjunto da obra de Lídia Jorge, dos romances que elegemos é *per se* justificativa e merecedora de um estudo académico mais aturado, como também a sua interligação traz um contributo original para a discussão e dilucidação de novos campos de análise.

Assim, centraremos o início do nosso percurso nos dois romances que se constituem, para nós, como marcos de início e de fim de um ciclo de esperança no universo literário de Lídia Jorge: *O Dia dos Prodígios* (1980) e *Os Memoráveis* (2014a), a partir de onde criaremos um espaço de análise de outras obras da autora, nomeadamente, *O Jardim Sem Limites* (1995), *O Vale da Paixão* (1998) e *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), dando ênfase, quer à voz das suas personagens, quer à dilucidação do seu mundo interior e à dimensão poética da linguagem. Sublinharemos aquilo que entendemos como essencial na sua obra: a dimensão corpórea e silenciosa da palavra como meio de se debruçar sobre o Ou-

tro e sobre o mundo bem como a tragicidade da existência humana abaulada no *sacrifício*, entendido como a catarse imprescindível na sobrevivência diária ao desentendimento do homem (ponto de vista ontológico e ético), bem como de todo um povo (dimensão sociológica).

No primeiro capítulo, a nossa reflexão centrar-se-á na expressão do *sacrifício e liberdade*, enquanto dominantes axiais da escrita de Lídia Jorge. Entendemos, por conseguinte, que este é um filão temático, afluído avulsamente por ensaístas, que carece ainda de uma explicação, análise e aprofundamento científico mais aturado. Em estreita interligação com o domínio desta temática na obra da escritora, far-se-á uma reflexão sobre o impacto da revolução de abril no imaginário português – povo este, ainda recolhido na sua concha provincial. É nosso objetivo, por um lado, estabelecer uma ponte entre *O Dia dos Prodígios* e *Os Memoráveis*, mostrando a trajetória realizada na conquista de um espaço de liberdade, ainda que este se apresente caracterizado pela ausência de uma voz interior (uma voz mutilada e castrada pela ditadura salazarista); por outro, integrar a autora dentro da pós-modernidade, lembrando que, em um texto a que dá o título «Dissidência», a romancista se coloca dentro «desse saco mal atado» (cf. Jorge, 2014c: 157). Assim, salientaremos como as obras em análise se enquadram na indagação psicológica onde, sem sombra de dúvida, se situa a escritora. Este tipo de romance constrói-se, como veremos, em torno da incomunicabilidade, da fragmentação e da indefinição do sujeito – aspetos denominadores de um tempo e de uma cultura literária que procura chegar às portas do indivíduo.

Os três capítulos subsequentes serão dedicados a outras obras que elegemos para o *corpus* do nosso trabalho: *O Jardim sem Limites*, *O Vale da Paixão*, *O Vento Assobiando nas Gruas*, adotando uma ordem que tem como base a tematização interligada dos conceitos de *sacrifício e liberdade e construção da memória*. Para a sua análise crítica, convocaremos ainda outras obras de Lídia Jorge pelas possibilidades e inferências desse diálogo e do seu jogo interpretativo. Com efeito, apesar dos remanescentes romances, de Lídia Jorge, não integrarem o *corpus* sobre o qual centramos o nosso estudo, estes serão aludidos sempre

que consideremos pertinente, a par de outros escritos da autora.

Com *O Jardim Sem Limites*, enunciamos uma certa visão de que a melancolia, longe de nos enviar para a petrificação do olhar sobre o mundo, faz deste um olhar atravessado de movimentos pendulares, oblíquos e perscrutadores, já que o contar das desmemórias guarda em si o acontecimento, a história do indivíduo e do povo, que carece desocultação, ideia atravessada pelo olhar de Walter Benjamin e de Carlos Fuentes. Proporemos, pois, uma aproximação entre este livro e o cinema de Tarkovsky, *O Sacrifício*, para evidenciarmos como o realizador e a escritora aportam a espaços lentos de redescoberta do rosto ao qual só acedemos pela lente poética.

Ao dilucidar os grandes temas agônicos de *O Vale da Paixão*, o capítulo IV revisita a simbologia da Manta do Soldado explorando a noção de *sacrificio* redentor que transporta para a tona do texto a recuperação do passado como ato da linguagem. O último capítulo, ao recuperar *O Vento Assobiando nas Gruas*, faz desta escolha uma intenção, ou seja, procura mostrar que a mesma aponta um caminho de dentro da esfera onde estão todas as outras obras do nosso *corpus*.

Metodologicamente, a análise das diferentes obras não se limitará ao seu curso cronológico, referencia-o, mas não se reduz a ele. Enunciada no título da tese, a tematização central do nosso trabalho servirá, por excelência de fio condutor da nossa análise. Também a insistência em autores como Milan Kundera, Carlos Fuentes, Frank Kermode, Eduardo Lourenço e ainda Vergílio Ferreira, visa uma determinada aproximação de um biblioteca eletiva de Lídia Jorge que, correlatamente, nos permite entrar para esse espaço afetivo e, ao mesmo tempo, ensaiar afinidades e diálogos de vária ordem, que se podem mostrar promissores e iluminadoras da escrita de Lídia Jorge.

Em entrevista à *Colóquio Letras*, Lídia Jorge refere ver a vida dos homens como uma eterna batalha «uma batalha permanente que a cada manhã se inicia, e mal a noite se aproxima, já outra começa» (Jorge, 2015: 145). Ora, a literatura situa-se justamente aí, nesse espaço e tempo humanos que se assemelham ao real, mas deformado, como intuito de tentar encontrar, através da deformação irreal, a

essência da realidade que nos escapa no meio desta prolongada e decisiva batalha.

Deste modo, o romancista é um indagador que aspira, na perspectiva desta escritora, a uma totalidade. A demanda contínua do homem da pós modernidade, representa, na nossa perspectiva, a consciência da necessidade de Liberdade, ainda não conquistada, e o sacrifício que a mesma exige – o que se vai verificando no desenho das personagens que são, na sua essência, a decisiva matéria orgânica dos seus romances.

Refere a escritora a este propósito, num texto a que já aludimos, e que designou de «Dissidência», depois de confessar a sua comoção profunda ao ler *The Old Man* e ao perceber que o olhar do escritor vivia do olhar dos dois condenados (personagens incontornáveis da obra):

«A partir de experiências como esta, entrar para dentro da personagem, e falar a partir da sua suposta realidade mental, transformou-se num modo que será difícil ultrapassar. A subjectividade como paisagem onde personagens, concebidas à semelhança da pessoa, agem, transformou-se na minha matéria. Ser outro e mostrá-lo como outro, através de sua suposta linguagem, permitindo-me criar filmes de palavras alheias, transformou-se num modo. Talvez o meu traço formal de maior coerência» (Jorge, 2014c: 158).

O Dia dos Prodígios, publicado em 1980, é, por conseguinte, um livro escrito sob o signo do sonho, sobre figuras fundadas no sonho da liberdade, mas exemplo, simultaneamente, de um país em transe de metamorfose, sacrificado dentro da sua própria ignorância e, portanto, incapaz de compreender a revolução que se estava dando: «Os homens olharam as nuvens e julgaram que o presente ainda não tinha começado» (Jorge, 1980: 185-186). Este livro acaba por ser um romance sobre a resistência de um país à mudança. É através do mergulho na subjectividade das personagens que entramos em pleno no livro, peregrinando em torno da realidade e de questões como a incomunicabilidade, a fragmentação e a indefinição do sujeito, «um profundo pária de si próprio» (cf. Jorge, 2014c: 159).

Aliás, em todos os livros subsequentes a este romance inaugural, o olhar

sobre o homem e a vida, revelado por esta obra de 1980, mantém ainda, na escrita de Lília Jorge, o sentido de surpresa e de espanto tão necessários à criação, exibindo os textos esse olhar de alguém atento ao mundo que o rodeia. Há ainda em Lília Jorge, confessadamente, um desejo da experimentação ingênua do mundo: «o escritor – e os criadores – mantém essa capacidade de fazer perguntas, sem medo da ingenuidade» (Jorge, 2013a:12). A escritora revela assim, pela voz das suas múltiplas personagens, essa recusa do emudecimento face ao sofrimento e às transformações do mundo, fazendo da sua escrita o primado daquilo a que Deleuze, a propósito de uma análise da obra de Foucault, designa como «a linguagem da vida» (Deleuze, 2012:124) e de que o intelectual ou o escritor se tornam verdadeiros intérpretes. Com efeito, explicita Deleuze num seu estudo de Foucault que há uma mutação na figura (e na escrita) do intelectual moderno que se desloca da linguagem de direito para a linguagem da vida:

«o direito voltou a mudar de sujeito porque, mesmo no homem, as forças vitais entram noutras combinações e compõem outras figuras: “Aquilo que é reivindicado e que serve de objetivo é a vida...Muito mais que o direito, foi a vida que se tornou a questão das lutas políticas, ainda que estas se formulem através das afirmações de direito. O direito à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades..., esse direito tão incompreensível para o sistema jurídico clássico”» (Deleuze, 2012: 123).

Procuraremos ver como as personagens que constituem o tecido textual da obra desta autora, mantêm, conseqüentemente, bem presente um certo fluir de uma inteligência discursiva que se organiza a partir de um tempo e espaço que, sendo deste mundo, não deixam também de o transfigurar. Deste modo, é nosso propósito ao longo do trabalho que se segue explicitar como a autora constrói uma realidade intervalar, que é sobretudo uma possibilidade de criar-se uma outra harmonia, de se fazer uma demonstração, para que a palavra literária avive o que o tempo desvaneceu, ou seja, por outras palavras, o transfigure. E esclarece Lília Jorge: «Penso que, nessa transfiguração, comum a todos os escritores, existe uma deformação que pretende gerar uma espécie de eficácia na luta contra o real que abusa de nós» (Jorge, 2015: 143).

Com efeito, a permanente batalha que habita as personagens das obras que constituem o *corpus* do nosso trabalho, e que aprofundaremos ao logo destes capítulos (Carminho e Jesuína Palha de *O Dia dos Prodígios*, o Static Man de *O Jardim sem Limites*, Walter Dias e a narradora de *O Vale da Paixão*, Antonino e, em particular, Milene de *O Vento Assobiando nas gruas*, ou mesmo Ana Maria de *Os Memoráveis* – bem como todas as personagens que as envolvem), tentará ser interpretada à luz da demanda que entendemos materializar a essência de um tempo e de um espaço que se deixam transportar para uma outra *vida*, sendo que é nessa mesma *vida transfigurada* que produzem sentido.

Não sendo vencedores, nem vencidos, há, porém, uma interpelação, através das suas vozes, do sentido da vida que encontra um denominador comum no romance contemporâneo, no romance psicológico: *o que é o indivíduo? Em que reside a sua identidade?* E, além destes vértices, surge um outro que procura mostrar um tempo desacertado, um tempo que se alonga em convulsões, num país à procura da chave do passado sociopolítico recente (a revolução de abril de 74), por vezes, num tom melancólico, outras, alvoroçado, a partir de um presente onde tenta interpretar os sinais de uma possibilidade de *Futuro*.

Apesar de inseridos em tempos diferentes (recuando a 1980 e avançando até 2014), os romances de Lídia Jorge devem ser encarados como um *continuum*, uma vez que todos vão evidenciando uma lógica discursiva comum e pela já enunciada inscrição da autora num campo de luta permanente, o qual é possível sintetizar em duas expressões suas, a propósito da mundividência dos seus romances: «A Literatura faz o caminho do labirinto. Mas eu privilegio o momento em que Ícaro sobe com o auxílio das asas feitas de penas de gaivota» (*Ibid.*:150); «Não é da nossa natureza a paz, é só da nossa natureza a luta para que aconteça a paz» (*Ibid.*:151).

Lídia Jorge será sempre uma escritora que faz circular um discurso em batalha com os desvios da sociedade, gesto carregado de riscos, mas apenas porque é imensa a sua capacidade de efabulação argumentativa. Talvez porque tivesse havido um tempo em que «os mitos nos visitaram». Depois existe a invocação –

que tudo move na revelação do oculto – a tornar-se numa coisa de transfiguração do real em que a mão da narradora se transforma numa «Beatriz em falta» às voltas com o desvelamento da alma (Jorge, 2015: 141).

Por conseguinte, é nosso magno desiderato observar a recorrência de vocábulos-chave, associando-os à temática de *sacrifício, liberdade e construção da memória*, tendo como finalidade mostrar a evidência destes *topoi* literários no decurso da análise dos romances que fazem parte do *corpus* do nosso trabalho, bem como de outras obras da autora que ajudem a amplificá-lo e a compreendê-lo melhor. O título que escolhemos, «Entre o silêncio e a fulguração da palavra», remete para a constatação de que esta é não só a base constitutiva do texto de Lídia Jorge, como aponta a grande questão declarativa da sua obra, como procuraremos argumentar e dilucidar.

Capítulo I

Sacrifício, liberdade e memória – dominantes axiais da escrita

1. O romance psicológico: fragmentação e arqueologia da memória

O tempo não pode existir sem uma alma
(para o contar)

Aristóteles

O desejo de absolvição, de harmonia absoluta existe, persiste e persegue o ser desde sempre como projeto humano ainda que sob a forma de irrealização ou quimera longínqua. A vontade arcaica ou imemorial de ser feliz vive desde sempre na busca de comunicabilidade entre os homens. O romance nasce aí, nessa contenda interior, nesse questionamento, essencialmente nessa inquietação. Será precisamente esse sentido para que as palavras de Lídia Jorge apontam, quando questionada sobre o “poder” enquanto ingrediente necessário para a sua escrita, em entrevista a Ana Paula Ferreira e Amélia Hutchinson:

«– Porque desejamos amar-nos e não conseguimos amar-nos? Para que mundo adiamos esse projeto? – Acho que escrevo sobre essa matéria. Sempre que abro uma narrativa, ela começa com esse nó, ela procura deslindar esse nó; as pontas desse nó podem brilhar isoladas por instantes, mas nunca o nó se esclarece por inteiro.» (Ferreira, 2009: 338)¹.

¹ Nesta entrevista, Lídia Jorge, apontando para o espaço das personagens no campo da criação, nos seus romances em particular, reforça a existência de um lugar outro para onde esta se deslocam. O leitor tem a sua parte de responsabilidade nesta deslocação/transformação: «Se existe alguma coisa de dirigido, durante o processo de criação, talvez seja sobretudo a esperança de que o leitor

Ainda na mesma entrevista a autora esclarece que se a história ganha embrião no caos, se é a desordem que a faz emergir, e se as personagens que entram nesse palco que aí se insurge reclamam por um lugar e um destino outro, ambi-
cionando por um mundo novo, «a verdade é que em Literatura à desordem não se opõe propriamente uma ordem, opõe-se a beleza.» (Ferreira, 2009: 339). Assu-
mindo que não tem uma interpretação categórica da vida humana, nem poderia ter, Lúcia Jorge é uma escritora que mergulha fundo nela. E é o sentido de per-
plexidade e de inquietação da vida dos homens que desata a sua escrita, caminha dentro da suas palavras numa eterna batalha reproduzida num espaço de repre-
sentação da vida, um espaço de inquirição privilegiadamente laica que é o espaço do romance. Em entrevista a Ana M. Gastão, a escritora fala desta contenda:

«Um calendário perpétuo, para cada dia uma batalha, cada época, cada década, cada século. Na vida de cada pessoa, batalha atrás de batalha, para procurar entender o seu sentido, invento um espaço que se assemelha ao real, e um tempo humano que se assemelha também, mas deformado, de modo a tentar encontrar, através da deformação do real a essência da realidade que nos escapa no meio desta batalha sem vencedores nem vencidos. É por isso que escrevo livros» (Jorge, 2015: 145).

Sobre esta questão, de resto, impõe-se visitar Milan Kundera e o que este diz sobre o romance, afinal um dos romancistas e pensadores da biblioteca eletiva de Lúcia Jorge. No seu conhecido ensaio, *A Arte do Romance*, Milan Kundera apresenta aquela que nos parece ser uma linha de fundo do romance dos «Tempos modernos»² e no qual podemos inscrever a obra de Lúcia Jorge: «descobrir

entenda a minha proposta de alteração do real. Nesse campo, não nego que escrevo para subverter quando não mesmo para inverter.» (Jorge, 2009b: 340).

² Sobre a designação «Tempos modernos», impõe-se aqui dizer que a usamos na mesma perspectiva de Milan Kundera, ou seja, como um mundo erigido sob o signo da ambiguidade, onde o romance se ergue também à sua imagem e modelo. Assim, para ele, o fundador dos tempos modernos não é apenas Descartes mas também Cervantes: «Compreender com Cervantes o mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma única verdade absoluta, um monte de verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas com *egos imaginários* chamados personagens), possuir pois como única certeza a sabedoria da incerteza, exige uma força igualmente grande» (Kundera, 2017: 17).

aquilo que só um romance pode descobrir, é a única razão de ser de um romance»³ (Kundera, 2017: 16). Por outras palavras, a escrita romanesca ergue-se como sondagem existencial e anímica, de carácter único ao nível da expressão literária contemporânea, embora com uma considerável genealogia europeia, culminando em autores como F. Dostoievsky.

No romance está contida a capacidade de suportar a «relatividade essencial das coisas humanas» (Kundera, 2017:18), por isso, parece-nos justo afirmar que o seu romance, apresentando-se como uma interrogação, ele se traduz por aquilo a que Milan Kundera refere como «a sabedoria da incerteza» (*Ibid*), acentuando assim uma singular indagação cognitiva no labirinto da mente e da existência humanas. Num texto a que designou «Dissidência», proferido na cidade francesa de Lyon, a escritora evidencia justamente a sua relação com o *romance psicológico*,⁴ identificando este com o fascínio pela substância da personagem, pelo fluxo da sua voz, ao mesmo tempo que se conduz a narrativa para o esbatimento dos seus contornos, bem como da ação, a par do enfoque inverso dado às questões ontológicas e estéticas. Ainda dentro deste mesmo texto, a autora dá-nos conta da sua aproximação com Milan Kundera na sua formulação daquilo que são os objetivos do romance contemporâneo, porquanto como ele, Lídia Jorge nos seus romances, procura responder a algumas interrogações essenciais:

³ Esta questão aparece ancorada na pergunta radical, como nos diz Carlos Fuentes, de Hermann Broch, «que pode o romance dizer que não se possa dizer de nenhuma outra maneira?» A esta pergunta, ele responde: «Eles dão resposta à interrogação que distingue o romance da informação jornalística, científica, política, económica e até filosófica. Dão realidade verbal à parte não escrita do mundo. E participam do urgente temor do autor de literatura: se não escrevo esta palavra, o mundo mergulhará no silêncio (ou no ruído e na fúria)» (Fuentes, 2003: 211-212).

⁴ Neste texto, particularmente elucidativo em relação ao romance psicológico, a autora estabelece um paralelo com o aparecimento da obra de Fernando Pessoa, o *Livro do Desassossego*, como um livro único desses anos 70 e que nos conduz à fragmentação, indefinição do eu que se assume relativo e caótico nessa impossibilidade de ser de outra maneira. Neste contexto, afirma Lídia Jorge: «Foi redigido há mais de setenta anos, e os leitores sentem que este é um livro absolutamente contemporâneo. Nele, o indecifrável, a queda, a impossibilidade de sobreviver, o conceito de Arte como única metafísica possível estão lá, e apontam com um dedo, o caminho que parece restar à Literatura. Com ele, confirmamos o que os seus contemporâneos traziam então para o interior do romance psicológico – a certeza de que nenhum sujeito é uno, atingível ou lógico, sendo a linguagem poética tão mais eficaz quanto melhor traduzir essa dispersão» (Jorge, 2014c: 155).

«O que é o indivíduo? Em que reside a sua identidade? – Estou de acordo em que esta é a questão primordial. Também o é para a Filosofia, a Religião ou a Magia. Mas a nível do romance, ela embrulha em si uma realidade demasiado ampla no seu questionamento. É que temos de fazer uma grande peregrinação se quisermos chegar às portas da casa onde mora o indivíduo»⁵ (Jorge, 2014c:159-160).

Por conseguinte, centrado na personagem e na problematização da sua identidade e ontologia, o novo romance nascido nestes tempos modernos sob a égide da indagação psicológica, mas também da relatividade, não admite o espírito totalitário ou a ortodoxia, o que será o mesmo que dizer que, recorrendo às palavras de Kundera:

«o mundo baseado numa única Verdade e o mundo ambíguo e relativo do romance são moldados a partir de matérias totalmente diferentes. A Verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação, pelo que não poderia conciliar-se com aquilo a que eu chamaria o *espírito do romance*» (Kundera, 2017: 26).

Ao romancista escapa, nesta perspetiva, a redação da resposta dentro das páginas do seu romance à questão fundamental do ser humano, sendo a indagação o lugar ampliado da sua procura – feita de tentativas reiteradas e ensaísticas –, através da criação de outro lugar, ou seja, através da invenção. Partindo do real, ou das *migalhas do real*, como diz Lídia Jorge ainda na entrevista, citada anteriormente, abre-se um teatro feito de outras medidas. É nele que sobem ao palco⁶ as perso-

⁵ Seguem-se ainda considerações pela autora visando mostrar a impossibilidade de chegar na totalidade ao indivíduo e dando resposta a essa impossibilidade através da imagem da tartaruga de Zenão: «Pelo menos eu pertenço ao grupo daqueles que alimentam a suspeita de que a pergunta, formulada para não se atingir a resposta, funciona como uma espécie de tartaruga de Zenão, que escorrega pelo mesmo espaço desde que tem corpo, e existe chão, e não atinge jamais o lugar onde se dirige. Assim, alimento a ideia de que à pergunta fundamental quem sou eu?, disferida na terceira pessoa, como *quem é ele?* Ou quem é ela?, se interpões um outro princípio, aquele que se enuncia do seguinte modo – Se nunca vou saber quem sou, interessa-me saber quanto posso» (Jorge, 2014c:160).

⁶ Sugerindo também esta visão ampla de uma peça de teatro na construção do palco romanesco de Lídia Jorge parecem estar as observações de Jane Tutikian quando, a propósito de *O Dia dos Prodígios*, evidencia que «tudo funciona como duplicidade paralela, há a História e a história. As personagens são os portugueses, atores de uma História que não foi contada - a Revolução dos Cravos - senão através de uma história/parábola – *O Dia dos Prodígios* – “o breve tempo de uma demonstração” (Jorge, 1980:9), em que desempenham um papel, portanto representação de si mesmos,

nagens à procura de um diálogo só equacionável no lugar único da ficção. E esclarece a escritora portuguesa sobre a força destas partículas do real, na entrevista já citada a Ana Marques Gastão:

«reciclando esta matéria avulsa através da narrativa, construo uma nova realidade que é subjectiva e reflete, por certo, o desejo de uma outra harmonia entre as partes. Penso que, nessa transfiguração, comum a todos os escritores, existe uma deformação que pretende gerar uma espécie de eficácia na luta contra o real que abusa de nós» (Jorge, 2015:143).

Debruçando-se ainda sobre este sentido dos novos ritmos do romance contemporâneo, também Carlos Fuentes vê o romance «como o lugar de encontro da nossa humanidade inacabada» (Fuentes, 2003: 217). Assim, compreende-se que a matéria do romance, aquela que empurra a narrativa na sua força genesiaca, interliga a imaginação e a linguagem, a memória e o desejo propondo, à luz do que defende Milan Kundera, «que o romance é uma perpétua redefinição do ser humano como problema»⁷ (*Ibid*). E neste aspecto, numa riquíssima linhagem partilhado com um pensamento filosófico-ensaístico multissecular, o romance equaciona, de forma reiterada, essa magna questão – pensar e representar o «ser humano como problema», em sucessivas e intermináveis aproximações, sempre fragmentárias e incompletas, uma vez que esse exercício de aproximação está preso a uma dialética de luz e de sombra, tal a complexidade do objeto desse ato de representação.

estabelecendo a relação entre a arte e o real. Aliás, em toda a obra de Lídia Jorge perpassa a ideia de representação teatral ligada à oralidade da escrita e à multiplicidade de vozes» (Tutikian, 1999: 93-94).

⁷ Parece-nos ver, no universo narrativo de Lídia Jorge, uma consubstanciação do que nos diz ainda Carlos Fuentes, quando defende que o romance se constrói como conflito, ou como amplo espaço de contendas do que ainda se não revelou ou se não quer esquecer: «devemos ver-nos e ver o mundo como projetos inacabados, personalidades permanentemente incompletas e vozes que não disseram a última palavra. Para o conseguir, devemos articular sem fadiga uma tradição e patrocinar as possibilidades de sermos homens e mulheres que não só estamos na história, como fazemos a história. Um mundo em rápida transformação propõe, como sugere Kundera, redefinirmo-nos constantemente como seres problemáticos, mas nunca como portadores de respostas dogmáticas ou de realidades concluídas» (Fuentes, 2003: 217-218).

Em Lídia Jorge, este jogo perpétuo entre real e ficção, esta forma fragmentária de vislumbre do silêncio, revela-se numa espécie de capacidade que a literatura tem de entrar nas contendas dos homens e gerar possibilidades de paz. Este é o lugar incontornável da sua escrita; é esse o lugar do seu romance. No topo dessa *guerra* entre os homens, no centro da sua ferocidade está porventura a intolerância. É esta que retira a liberdade suprema do homem e a sua capacidade humanizadora⁸. Para justificar tal afirmação, recordemos um importante discurso de Voltaire, o seu *Tratado sobre a Tolerância*, onde este esclarece que se deve tolerar, de livre vontade, todos e tudo, menos intolerância: «Não é preciso grande arte, eloquência muito rebuscada, para provar que diferentes cristãos devem tolerar-se uns aos outros. Mas vou mais longe: digo-vos que é preciso olharmos para todos os homens como irmãos» (Voltaire, 2008: 351).⁹ A literatura oferece

⁸ A obra de Lídia Jorge aproxima-se, então, deste outro núcleo mais abrangente que, apesar de algumas incursões mais particulares, atinge o todo da sua obra – a fascinação pelo humano no seu

«L'école de Cabeça d'Água, c'était une maison avec une porte, deux fenêtres et rien d'autre. Le premier jour où l'on m'y a emmenée, j'étais heureuse d'y rencontrer des enfants de mon âge. Ils étaient là, drôles, bruyants, de grands yeux, des visages maigres. C'était aussi la première fois qu'on me mettait dans les mains une plume avec de l'encre à tremper et elle m'est tombée des mains, a taché la feuille et a roulé par terre. J'ai dû la chercher à quatre pattes sous les pupitres pour la retrouver. C'est alors que j'ai remarqué que la plupart des pieds de mes camarades de classe étaient nus. J'ai vu ces pieds posés par terre et j'ai compris que la classe se divisait en deux parties - ceux qui avaient et ceux qui n'avaient pas de chaussures. Cette nuit-là, j'ai cherché chez moi des chaussures qui pourraient servir à mes camarades, et il y en avait plusieurs boîtes, mais pour enfants je n'en ai trouvé qu'une paire, alors que moi, je voulais trouver des bottes, toutes sortes de chaussures. Ma mère a découvert ce que j'étais en train de faire et m'a dit : "Pourquoi fais-tu tout ça ? Détrompe-toi, tu auras beau faire, tu n'arriveras jamais à chausser tout le monde." Et ce fut ainsi. Pendant des années, je n'ai pas raconté cet épisode, jusqu'à ce que je renonce à mon silence. Après tout ce temps, l'humanité continue à être divisée exactement en ces deux mêmes groupes - ceux qui sont et ceux qui ne sont pas chaussés. Il n'y a qu'en littérature qu'on arrive à trouver chaussures à tous. Peut-être est-ce là une des raisons pour lesquelles j'écris. Peut-être bien que j'écris depuis ce jour où ma plume a glissé le long de ma table, déversant de l'encre sur le papier et me conduisant au sol du monde» (Besse, 2013a : 22).

⁹ E acrescenta adiante neste seu *Tratado sobre a Tolerância*: «Este pequeno globo, que mais não é do que um ponto, gira no espaço, como tantos outros globos. Andamos perdidos nesta imensidão. O homem, com uma altura aproximada de cinco pés, é sem dúvida coisa pouca no conjunto da criação. Um desses seres imperceptíveis, nas arábias ou no país dos cafres, volta-se para alguns dos seus vizinhos e diz: 'Escutai-me, porque o Deus de todos estes mundos me iluminou: há sobre a terra cem milhões de minúsculas formigas como nós, mas só o meu formigueiro é amado por Deus; todos

essa fatia de vida procurada, ainda que construída a partir da demonstração do que o interior em convulsão é capaz. É dessa matéria testemunhal o romance contemporâneo, um nu do homem em diálogo consigo e com os outros. E todo o caso, essa convivialidade humana não está isenta de perigos e de desafios, de tensões e mesmo de confrontos, radicando afinal na complexidade do ser humano, com sua voz e ação tão plurais e difíceis de perscrutar em toda a sua profundidade.

As afirmações do filósofo francês ecoam, em nosso entender, nos pressupostos defendidos por Lídia Jorge quando esta se reporta à literatura e ao propósito que norteiam a sua arte romanesca. Voltamos, por isso, ao texto da autora («Dissidência»), onde a literatura se apresenta, para a autora de *O Dia dos Prodígios*, como «um intervalo ultrapassável entre o que somos e o que desejamos conhecer, entre a nossa solidão e o aceno duma Providência» (Jorge, 2014c:160). É mergulhando na subjetividade das personagens criadas à semelhança de pessoas que entramos verdadeiramente na matéria última de que se faz o romance de Lídia Jorge. Trata-se no fundo de ser outro e mostrá-lo como outro, através do filme interior, com o seu ritmo lento, capaz de falar, de se expressar numa linguagem alheia, mas reconhecível. A literatura traz esse *mundo* para a tona do mundo, e fá-lo adquirir a força genesíaca da vida:

O desejo de abolir esse intervalo pode conduzir a escrita para o simulacro de acção, a reinauguração de personagens que se pareçam com o seu parente próximo, as personagens e a criação de fábulas que se pareçam com notícias que ainda não foram escritas, mas que hão-de ser, e antes que sejam manchetes nos jornais, nós já as adivinhámos. Apenas porque mergulhamos com tempo, lentamente, dentro do tempo psicológico, lá onde tudo pode ser tecido por antecipação, incluindo o futuro. E por isso, o tipo de narrativa que tem em conta o eu primário, interior, e arqueológico, oferece um modo de conhecimento na cultura comunicativa dos nossos dias como nenhuma outra disciplina oferece, ao reproduzir os movimentos lentos, do nosso cérebro lento, esse campo mental onde se vão construindo, geração, após geração, os valores da humanidade (Jorge, 2014c: 160-161).

os outros lhe causam horror eterno; só o meu formigueiro será feliz e todos os outros sofrerão o infortúnio eterno' .» (Voltaire, 2008: 352-353).

Escrita, liberdade e destino são dominantes essenciais que conjugados constroem uma ideia de literatura. Na literatura, inscreve-se uma espécie de capacidade libertadora da vida humana, das amarras de um destino que nos aperta ou obnubila o entendimento. Nisto resiste uma certa ideia de, como refere Lúcia Jorge, «pensar a vida, com as suas escolhas condicionadas pela estreiteza do real, é um destino, mas a Literatura, neste caso a ficção, na largueza das suas opções, é um amplo campo de liberdade»¹⁰ (Jorge, 2009b: 33).

Deste modo, no palco ímpar da narrativa romanesca, erguem-se figuras que interpretam ora os silêncios, ora os gritos da humanidade à procura do seu lugar na terra, quase como seres fantasmáticos em busca de um sentido, como nas inesquecíveis criações de Raul Brandão ou de Vergílio Ferreira. Essas figuras, ou mais explicitamente, essas personagens a que Lúcia Jorge diria serem da «natureza da metafísica, por serem inapreensíveis, evanescentes e ao mesmo tempo duráveis para sempre» (Jorge, 2018b:78), expandem-se pelas páginas da narrativa romanesca, emergindo assim pela leitura para o espaço da imaginação, agitam-se desse lugar semiobscurecido na tentativa de resolver os enigmas essenciais dos seres – uma fórmula para dar voz à demanda dos homens na sua labuta pela terra. Na curva eterna do tempo, confrontamo-nos com os apelos que nele sobrevivem às enxurradas, lembrando que a questão ontológica reside no fundo das narrativas como espelho das nossas incapacidades¹¹.

¹⁰ A urgência da arte evidencia-se, por isso, na sua capacidade também de interpretar a sociedade, apresentando um contributo insubstituível para o entendimento das suas mudanças e dos seus fluxos e refluxos, o que inspira estudos que fazem esta intermediação, tal como podemos exemplificar com este de Santos Silva: «a arte não só encontra aqui a riqueza e densidade de materiais e de motivos que podem fundar uma criação – de acordo com o sábio aforismo de Camus (2007: 103): «Se o mundo fosse claro, a arte não existiria»; a centralidade da questão do sentido das mudanças vividas torna crítica, para a sua apropriação social – incluindo a apropriação por via da abordagem sociológica – a construção acerca delas, e a disseminação, de interpretações artísticas» (Silva, 2012: 5).

¹¹ Diz-nos Lúcia Jorge ainda a este propósito que «a beleza e o desejo não podem entrar em vão para o interior da escrita. A beleza e o desejo que se junta ou que se escolhe de entre as migalhas que brilham na enxurrada do tempo entram na ficção para forçar de propósito a lógica da realidade»

Em *A Sensibilidade Apocalíptica*, Frank Kermode sintetiza que «os romances são importantes porque transfiguram o contingente» (Kermode, 1997: 15). A ficção apresenta-se, conseqüentemente, como um mundo em aberto e capaz de, em simultâneo, instaurar um lugar absoluto, sendo a «própria experiência do nada» (*Ibid*:14). Parece-nos que esta sensibilidade de F. Kermode se concilia fecundamente com a de Lídia Jorge, porquanto os seus romances, partindo do real, acolhem-no para proceder a uma *interrogação* sobre as contradições do homem, refém da estreiteza do lugar e do tempo onde lhe foi dado nascer. Na ficção, estamos no reino do *como se*, mas ela «fala sempre de algo: do mundo» (*Ibid*: 13). A capacidade da ficção residirá nessa possibilidade de, a partir do real, o transfigurar:

«O maravilhoso é que a literatura cria um mundo de convenção em que nós, escritores, e os leitores formamos um clã de fantasia, e entendemo-nos porque acreditamos que ao jogarmos com a transfiguração do real, aproximamo-nos de um mundo com sentido. Nós não sufocamos. Vivemos essa dimensão extraordinária da liberdade de existir» (Jorge, 2015:146).

Desde *O Dia dos Prodígios* (1980) até à sua obra mais recente, *Estuário* (2018), a escritora mobiliza o legado da memória¹² para filtrar o tempo sensí-

(Ferreira, 2009b: 45). Assim se diz de um outro modo, tal como Th. Adorno o dissera, que à luz da redenção, o mundo se nos oferece, na ficção, deformado, transfigurado.

¹² Este tema, de resto, não é estranho aos múltiplos trabalhos académicos que o desenvolvem, bem como artigos publicados em diversas revistas literárias, sobretudo quando estes dilucidam certos romances de Lídia Jorge, como *O Dia dos Prodígios*, *A Costa dos Murmúrios*, *O Vale da Paixão*, ou mesmo *Os Memoráveis*. Exemplificamos: «Memória Infinita», de Paulo de Medeiros, 1999; «Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronótopo em *O Dia dos Prodígios*», Mauro Dunder, 2009; «Percurso de Memória: Uma análise de *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto», Filipa Isabel Silva, 2014; «A construção da Memória em *O Vale da Paixão* de Lídia Jorge», João Carlos e Catarina Oliveira, 2009; «Romance e Memória em Lídia Jorge», de Mauro Dunder, 2017; «Herança de Sombras, Memória, Pós-Memória e Responsabilidade em ‘Os Memoráveis’ de Lídia Jorge», Paulo de Medeiros, 2020; «Registo e pós-memória em *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge», Sílvio António de Oliveira Junior, 2020; entre tantos outros exemplos de textos, onde a memória é o mecanismo de construção da identidade cindida e processo de crítica histórico-social e cultural, sublinhando os silenciados e os não-ditos da História Oficial. Neste nosso trabalho, assumiremos este eixo axial em estreita correlação com a temática do sacrifício, varrendo, por isso, novos caminhos para a sua descodificação.

vel¹³, reorganizar e resgatar do silêncio as vozes do passado que, através da construção literária, de uma releitura crítica da História aliada a um olhar profundamente ético, nos colocam em diálogo com um presente em permanente questionamento. Ao apresentar esta *memória* viva do tempo, Lídia Jorge faz da sua escrita romanesca uma resposta literária ao *apelo do real*, que acolhe na sua memória como herdeira ou como testemunha: «A realidade está à mão de semear, mas a parte dela que me interessa passa para a minha vida sob a forma de teclas que se primem. Escrevo o que vejo e testemunho transformado em palavras. Ouço as batidas a todo o momento» (Jorge, 2015: 154).

Diríamos que este real que se infiltra nas palavras da escritora não esbarra com a ficção, permite outrossim, como diz F. Kermode, «rever como do exterior o vivido humano, separado das suas brumas subjetivas. A ficção produz sobretudo uma fidúcia ontológica. É uma verdade que não se opõe ao falso» (Kermode, 1997: 14). Atrás, quando nos referimos à noção de *arquivo* segundo Jacques Derrida, evidenciamos já que este filósofo desconstrói a ideia de que o termo se reporta a um repositório estático, apresentando-o antes como um organismo vivo, que exige seleção, releitura e modificação, em virtude da absorção crítica do olhar a partir de outro tempo e de outras urgências.

Assim, na obra de Lídia Jorge, as personagens interpretam o passado dentro de uma outra temporalidade, aquela que F. Kermode refere como não tendo princípio nem fim, «conseguindo na essência veicular os valores de abertura temporal que nos mantêm em contacto com a experiência comum» (Kermode, 1997: 15). O curso vagaroso da narrativa equilibra dentro de si a *vontade de decifração*

¹³ Num recente artigo, Maria Graciete Besse aborda esta questão da *metamorfose do real* em Lídia Jorge, iniciando o seu texto por esclarecer a noção de “arquivo” segundo Jacques Derrida. Servindo-se dessa explicação como ponto de partida para a análise da obra de Lídia, elucida que «o *arquivo organiza a memória* como desdobramento do tempo, num desejo de totalizar sempre ameaçado pela corrosão e pelo desaparecimento, afirmando-se como uma instância de consignação que reúne o heterogéneo, sabendo-o sujeito a constantes revisitações, modificações e acréscimos. Para o filósofo, o arquivo não se limita apenas à rememoração do passado, apresentando-se antes como uma construção espectral, alimentada pela “paixão” e aberta a uma responsabilidade eminentemente preocupada com o futuro» (Besse, 2015: 130, itálico nosso).

da História e das histórias dos homens, expondo as pulsões do desejo de construção de uma harmonia que se suspeita existir para além do que conhecemos como mundo. No *arquivo* da memória, Lídia Jorge guarda o espólio de que se serve para desdobrar o tempo num movimento contínuo, unindo pontas soltas, interpretando os pedaços atirados à deriva dos esquecimentos. Memória eletiva e interpretativa, que, como salienta a autora,

«seleciona da realidade os pontos que formam um sentido e que os projectos que se desencadeiam durante a narrativa deformam a História de que se é testemunha construindo, de modo inocente, uma parábola gerada pelo desejo de transformação da vida» (Jorge, 2009b: 45).

A liberdade conquista-se no puro ato de escrever e, para Lídia Jorge, este arrasta-a para o destino histórico do seu país, dilacerado por contradições profundas, enredado em contendas, obnubilado em sombras. Por conseguinte, se o lugar do seu romance é o que desbrava o mundo interior da personagem, tal formula-se «com os braços da escrita enterrados até aos cotovelos da realidade como testemunha» (*Ibid.*: 47). Escrita mergulhada numa realidade que procura iluminar, reinterpretando-a e conferindo-lhe sentido.

A memória arqueológica da História apresenta-se assim povoada de heróis esquecidos, pequenas misérias, recortes de momentos gloriosos usurpados aos *perdedores não medíocres* (figura empática e constante nas suas obras, sendo disso exemplo lapidar, Osvaldo Campos, de *Combateremos a Sombra*)¹⁴. São estas as *migalhas do real* que a escrita romanesca capta e de que se faz testemunha: «Parto de um outro lugar, mas é sempre aí que vou ter. Com a ilusão de que,

¹⁴ Em entrevista ao «Portal da Literatura» a propósito de *Combateremos a Sombra*, Lídia Jorge refere-se do seguinte modo à personagem Osvaldo Campos: «A verdade é que figuras destas – os perdedores não medíocres – são as minhas metáforas cruciais para falar de uma espécie de vergonha que sinto pelas teias cruéis nas relações humanas. Vergonha e fúria. Vontade de não ter medo. Aliás, um dos meus lemas roubei-o à inscrição que Caravaggio tinha na sua faca de bolso – Onde não há esperança, não há medo. Era o lema secreto do pintor. [...] Como escritora, coloco a maior esperança de todas na literatura, essa sequência de textos destemidos que não deia os architectos London Loureiro em paz. Das suas palavras somos também confrontados com uma certa visão do que para si é a literatura. (Jorge, 2007c).

se assim não proceder, deixarei personagens reais atadas ao seu destino, sem hipótese de liberdade. E essa esperança dá a volta ao Mundo e brilha no escuro» (*Ibid.*: 47). Memória como pasto fértil para múltiplas re-visões¹⁵.

Sobre este aspeto – o da *memória* enquanto espinha dorsal da construção do edifício romanesco da sua obra – impõe-se rever o que diz Paul Ricoeur, na medida em que a *imaginação* e a *ficção* surgem como indispensáveis para fazer fulgurar a *memória*: «é a partir da associação das ideias que acontece esta espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se estas duas afecções estiverem ligadas por efeito de contiguidade, evocar uma – imaginar – é evocar a outra – a recordação» (Ricoeur, 2000: 5). Como vamos assinalando, tais são algumas das linhas mestras que norteiam a poética romanesca de Lídia Jorge.

Este diálogo contínuo entre o que foi o passado e o que dele sobrevive na *memória*, mantém em aberto a sua reinterpretação, não só à luz do presente da escrita, como do próprio tempo ficcional com a sua desenvoltura própria. Nesta perspetiva, o seu romance de 2014, *Os Memoráveis* (em que nos deteremos mais adiante) é um exemplo incontornável, ainda que, como explicitaremos, esta *arqueologia da memória* seja uma evidência na globalidade da sua obra, de resto, como o referimos já.

Particularmente neste romance, *Os Memoráveis*, Lídia Jorge escreve para que os acontecimentos daquela madrugada exemplar de abril não caiam no esquecimento, nem sejam também objeto de repetidos e redutores estereótipos inscritos num imaginário coletivo:

«*Os Memoráveis* é um livro sobre uma batalha portuguesa ganha para a História, desvanecida pela memória, mas avivada pelos mitos que se erguem já no horizon-

¹⁵ Embora portador de alguma polémica, parece-nos interessante o conceito de pós-memória de Marianne Hirsh, para que Paulo de Medeiros remete no texto publicado na recente (2020) *Colóquio Letras*, ou mesmo Sílvio António de Oliveira Junior, que o dilucida na sua tese de doutoramento (2020). Esta expressão convida a uma reflexão que arrasta consigo ainda uma maior complexidade, já que, para além de ter os contornos de uma memória coletiva, sem deixar de ser também um assunto pessoal, exige «recursos narrativos, textuais e muitas vezes visuais» (Medeiros, 2020: 80), nomeadamente e em particular no romance *Os Memoráveis*, a fotografia do restaurante Memories, que funciona como o despertador essencial para o desencadear de todo o processo da memória.

te, uma vez que a geração que fez a revolução está a entregar o seu testemunho às gerações futuras. Por isso, eu escrevi este livro, como disse atrás, sobre a passagem do tempo e o seu papel transfigurador» (Jorge, 2015: 144).

Nas palavras da escritora, confirmamos o que havíamos dito já – que o processo inventivo obriga a uma frequente e urgente reinterpretação dos acontecimentos passados, partindo-se de uma memória em permanente movimento – com todas as consequências que daí advém –, a qual se obriga a uma postura de abertura às vozes ficcionais: «tinha-me convencido a tomar sobre os ombros a missão de recuperar breves momentos do sonho vividos pelo coletivo de uma nação» (*Os Memoráveis*, 2014a: 266). E o imaginário coletivo comporta consideráveis desafios e complexidades.

É pela mão dessas vozes que remodelamos este tempo plasmado em certas fotografias, como a do restaurante *Memories*, espaço com nome simbolicamente marcado. O convite para a entrada neste tempo eternizado, agora outro, porque revisto pela ficção, não deixa de ser uma fórmula única de, não só ir buscar o passado, mas de o repensar – à luz de um tempo fragmentado, numa dialética revisão entre 2004 (tempo da história) e 2014 (tempo da escrita)¹⁶. Será o que propõe Paul Ricoeur, quando refere que «o evento fundador só pode ser vivido de novo e reatualizado através de reinterpretações que posteriormente não param de o remodelar, para que se represente ideologicamente à consciência do grupo» (Ricoeur, 1986: 385).

A complexidade da nossa ligação dialógica ao passado e ao presente está patente em toda a obra de Lídia Jorge, arrastando a narrativa para um questionamento constante e não para um fechamento das realidades passadas assim recuperadas pela memória. Em entrevista a M. Dunder, Lídia Jorge clarifica o que

¹⁶ Esclarece Lídia Jorge na entrevista a propósito de *Os Memoráveis*: «Deve-se ter em conta que o dia 25 de abril, na sua pureza original, terá durado apenas vinte e uma horas. Essa contradição, e a forma como ao longo de trinta anos ela se aprofundou, constitui o corpo ficcional desse livro, com o epicentro da acção localizado em 2004. O ponto de vista, porém, coincide com o tempo que estamos a viver, dez anos mais tarde, o ano de 2014» (Jorge, 2015: 144). Ora, é justamente no diálogo entre estes pontos cronológicos que se constrói a narrativa, sempre ancorada em várias vozes e no tecido que se vai construindo sobre a memória (sempre plural) da Revolução de abril de 1974.

verdade subjaz à sua escrita como propósito inabalável, ainda que, na nossa perspectiva, outros caminhos se abram a partir desta dominante axial da sua obra, tais como uma portentosa recriação do sacrifício e da liberdade agregados ao sentido da vida do homem na terra:

«Portanto, na verdade, minha ambição é ser o escritor que, para o seu país, ajudasse a criar, não digo eu, mas que ajudasse a criar, que pertecessem a uma geração de escritores que deixassem uma marca, no domínio da fantasia e da arte, dissesse – “essa gente, na altura, viveu assim e sonhou assim que poderia ser assim, compreende? Como o Kundera faz em relação ao seu país, em relação à República Tcheca, como, enfim, como Marguerite Yourcenar o fez em relação à Europa, porque ela foi mais global, não é? Ou a Marguerite Duras fez em relação à França, a ideia que é aquilo que eu gosto nos outros escritores, quer dizer, os escritores que me interessam são aqueles que são profundas testemunhas do seu tempo, que não fugiram do seu tempo» (Jorge, 2013b: 201).

O coletivo ainda que integrando a fusão com o indivíduo¹⁷, como abordaremos no capítulo II, que emerge no romance testemunha histórico de um tempo da autora de *O Dia dos Prodígios*, percebemos que em alguns romances (como é exemplo lapidar *O Vento Assobiando nas Gruas*, que aprofundaremos no último capítulo), dá lugar à voz individual da personagem, em especial a mulher, no caso deste último romance, a Milene, que se ergue no texto de modo expressivo, individual, mantendo a narrativa presa pelo seu olhar puro e conseqüentemente disponível a um outro laço com o mundo, os outros. Ainda que aparentemente frágil, há em si uma sagacidade e o seu olhar tem o poder de uma fala dentro do texto – a fala de quem tem uma sabedoria para além do dizível e luta com as pa-

¹⁷ Na entrevista a M. Dunder, citada atrás, a escritora prefigura já, no nosso entendimento, uma ideia de mudança no modo de ser testemunha do tempo, ou seja, parece-nos apontar o caminho de Milene como a sua transmutação discursiva para captar a realidade com a sabedoria individual que julga ser necessária para agarrar o espírito dos novos tempos: «Agora, há uma coisa que acontece: eu gosto, e há os meus livros que eu prefiro mais, os que eu prefiro menos, não é, mas eu diria que, do ponto de vista do tratamento colectivo, aquele em que eu consegui melhor fazer isso foi *O dia dos prodígios*, aquele colectivo, eu consegui, penso que consegui, tratá-lo, depois a fusão entre o colectivo e o individual, parece-me que está bem feito, e que está, que é orgânico, em *A costa dos murmúrios*, e acho que há um livro – esta é uma apreciação minha, mas... – onde a imagem do colectivo não precisa de lá estar, porque a figura, digamos, humanizada e intensa, se firma, que é a de Milene, de *O vento assobiando nas gruas*» (Jorge, 2013b: 202).

lavras que proveem da realidade que lhe é incompreensível, por isso ela «declara que não tem palavras para o mundo» (Jorge, 2013b). Esta deriva em certos romances de Lídia Jorge aponta o que entendemos como lugares inaugurais até para entendermos a memória e o indivíduo como sua testemunha. Birgit Neumann, em «Representação Literária da Memória», esclarece precisamente que

«num sentido mais lato, a expressão “ficções da memória” refere-se a histórias que indivíduos ou culturas contam sobre o seu passado para responderem à pergunta “quem sou eu?” ou, colectivamente, “quem somos nós?”. Estas histórias podem também ser chamadas de “ficções da memória”, porque, muito frequentemente, revelam ser uma (re)construção imaginativa do passado em resposta a necessidades actuais» (Neumann, 2016: 268).

Na ficção jorgiana, a combinação do real e do imaginário, do recordado e do esquecido assenta, primacialmente, na supremacia da *paisagem interior*, tecido emaranhado de onde tudo parte e ao apelo à interpretação desse tempo em deriva, submerso na diegese. A transmissão da memória entre gerações ocupa um lugar de grande relevo na singularidade da poética romanesca da autora de *Os Memoráveis*, sendo visível também em outros romances, nomeadamente *O Vale da Paixão* (1998), ou mesmo *A Costa dos Murmúrios* (1988).

Falamos assim da espessura dos tempos que estruturam a narrativa, a que aludimos já pelas palavras da autora: o do golpe de Estado em 1974 e o da reatualização da sua memória por via de uma nova geração para quem esse momento da história se apresenta esbatido. Se, em certa medida, é verdade que o 25 de Abril é o tema pulverizador da acção deste romance de 2015, a sua visão fantasmática e mítica, retomada do primeiro romance da escritora, como tal, parece-nos incontornável, na esteira de Mauro Dunder, que «a escritora do Algarve coloca em causa uma forma de apagamento das memórias da Revolução» (Dunder, 2020: 75). Esta é, com efeito, como esclarece Catherine Dumas, «uma temporalidade *sui generis* [a] que o romance *Os Memoráveis* visa reencontrar mediante um trabalho sobre uma memória esbatida, desconstrutiva e imaginativa» (Dumas, 2015: 238).

Encontramo-nos, conseqüentemente, perante um tempo que se obriga a um *desmedimento*, pois que surge ancorado na busca da Verdade¹⁸ desse passado ao mesmo tempo luminoso e fugitivo: «o tempo que venha a ser necessário, para deciframos o que verdadeiramente se passou (Jorge, 2014: 341). Dos relatos encadeados que constituem a matéria narrativa deste romance, nascem vozes e leituras filtradas da história que, embora reportando-se a um lugar e tempo concretos do nosso passado coletivo, tendem à criação de um *mito*, de um alhures da história mais propício à *fábula*. Este é, no fim de contas, o portal de acesso à Verdade que resiste na própria ficção¹⁹.

Retomando as reflexões iniciais desta nossa reflexão, sublinhamos aquele que nos parece ser o espírito da *complexidade* congenial do romance, que pulula pelas páginas da obra de Lídia Jorge, citando de novo Milan Kundera: «Cada romance diz ao leitor: “As coisas são mais complicadas do que tu pensas.” É a verdade eterna do romance mas que cada vez menos se faz ouvir na algazarra das respostas simples e rápidas que precedem a pergunta e a excluem» (Kundera, 1988: 31). Nesse sentido, só o romance, enquanto arte da lentidão, se mostra capaz de ensaiar aproximações a essa complexidade.

Neste domínio, decifrar os enigmas do homem, visitar o seu passado, interrogar as suas representações, exige um abrandamento reflexivo e o acompanhamento do ritmo interno do pensamento. É também aqui que o romance convoca a sua natural vocação inquiridora e ensaística, apostada em pensar o huma-

¹⁸ Adriana Nogueira sublinha precisamente a propósito de *Os Memoráveis* que «a escolha do argumento para o episódio da CBS é também uma escolha para Portugal: escolher a beleza, porque a verdade é demasiado feia e triste; escolher a beleza, porque traz esperança de que os milagres, na expressão de agnóstico, são possíveis» (Nogueira, 2014: 11). O que fica sintetizado no título deste texto e a partir das palavras da escritora, é a cristalização de uma ideia lapidar, a de que «a beleza é o grau mais elevado da verdade» (*Ibid.*).

¹⁹ Diz-nos a este propósito Agnès Lavécot que «se a construção especular e circular das suas narrativas as encerra numa unidade de tempo que se basta a si própria, reenviando o leitor para uma realidade especificamente portuguesa, essa unidade não deixa de constituir como uma porção de eternidade, pois a estrutura circular indicia a repetição do tempo num eterno recomeço» (Lavécot, 2015: 144). Como veremos, este aspecto peculiar da construção romanesca, numa estrutura circular, mostra-se verdadeiramente importante na poética da ficção de Lídia Jorge.

no, mesmo que dentro de certos limites. A relatividade, a fragmentação, a indefinição que caracterizam a alma humana apontam uma ética que tem como única sustentabilidade a aspiração a uma perfeição que vive só no horizonte mais ou menos longínquo. Não é esta a proposta de *Estuário*, o romance mais recente de Lídia Jorge?

«De repente, surgia-lhe uma ideia conciliadora. Poderia fazer um pouco de batota consigo mesmo, copiaria apenas as últimas páginas para assim não atrasar a escrita do seu livro. Procurou-as e encontrou nelas o funeral de Heitor. Servia-lhe. Como se o destino dos homens fosse um eterno combate, havendo um outro valor a defender, o enterro do corpo de um herói amado pelos deuses, criava-se o compromisso entre os contentores de adiarem por uns dias a nova batalha. Uma eterna batalha apenas adiada por uns dias. Era preciso um novo ciclo, aquele que ao mesmo tempo evitasse a bomba e transformasse os homens. Evitar com urgência. Antes de 2030, pensava» (Jorge, 2018a: 120).

Edmundo Galeano decide-se copiar as últimas páginas da *Iliada*, ancorando a sua mão aleijada na beleza do texto de Homero, por forma a recuperar a agilidade desta mão através, não só do ato de copiar o texto, como premonitivamente, do próprio significado associado ao texto que copia. Entre a página copiada lentamente e a eterna batalha dos homens, «apenas adiada por uns dias» (*Ibid.*), situa-se o combate eterno do homem e a aspiração de Edmundo por um novo ciclo humano «que ao mesmo tempo evitasse a bomba e transformasse os homens» (*Ibid.*). E, habilmente, a escritora projeta, a partir de Edmundo, a proposta condensada na literatura, «palavras para a eternidade sobre uma frágil folha de papel» (*Ibid.*: 121). Era sobre a experiência da escrita, da recriação lenta das letras na folha de seda da morte do herói da *Iliada* amado pelos deuses, que a personagem sustenta a possibilidade de «criar o seu próprio objecto de formosura, a partir do espelho do futuro que testemunhara em Dadaab» (*Ibid.*).

Assim a Arte, sempre alguns passos à frente do Homem. Como nos representa a Arte e pensa a Filosofia ao longo dos séculos, o bem e o mal coexistem na humanidade, vivem no mesmo habitáculo do ser e quase sempre em conflito: «entre o anjo bom e o mau, não existe só uma escada que conduz ao céu e ao in-

ferno, como se representava no tempo de Gil Vicente. Existem degraus imprecisos, onde todos os homens se sentam» (Jorge, 2015: 150).

Como sugerido já anteriormente, a Modernidade tem afirmado o princípio da tolerância como o grande pressuposto da convivência entre os homens – o que radica inequivocamente no pluralismo de valores. Entendida de uma forma generalizada, a Modernidade aparece como tendo surgido com o Renascimento, apresentando-se, então, como um contraponto à ordem tradicional e implica a progressiva racionalização e diferenciação económica e administrativa do mundo social. Assim, se a Modernidade promove a procura de princípios explicativos racionais para os fenómenos da natureza e da cultura, a nossa época, caracterizando-se esta vincadamente pela consciência aguda do esgotamento dos projetos românticos e utópicos da modernidade e pela conseqüente indiferença perante os valores e as normas que os movimentos de vanguarda e tendências pós-modernas procuram instaurar. Numa palavra, sejam elas políticas, religiosas, estéticas ou outras, velhos sistemas ou ortodoxias foram perdendo a sua capacidade narrativa e explicativa.

Apercebemo-nos, por conseguinte, que ao conceito moderno de alienação (que tinha a Razão como plataforma onde o homem se segurava, crente nas possibilidades de um mundo melhor, o que pressupunha um sentido de um eu coerente e não fragmentado), sobreveio, na Pós Modernidade (mais ou menos balizado nos anos 60 do século XX), um outro sentido bem oposto ao inicial – o de *fragmentação* do indivíduo, associado ao *relativismo* que entretanto se impõe como forma de conhecimento. Desta forma, o audacioso projeto da Razão como libertadora, resulta no desencantamento do mundo e no impulso desconstrucionista do homem da Pós-Modernidade votado para o questionamento de sistemas fixos de representação.²⁰

²⁰ Neste contexto reflexivo, Alain Torraine afirma que “continua a ser possível dar ao indivíduo uma base mais sólida do que a experiência imediata de si mesmo”. Os direitos culturais impõem-se, deste modo, como a última fronteira que os novos humanistas terão de conquistar. Em *Um Novo Paradigma: Para compreender o mundo de hoje*, Torraine sublinha a necessidade de compreender com rigor o que são os direitos culturais para, assim, determinar que estes estabelecem um movi-

Lídia Jorge apresenta-se como uma escritora que, na nossa perspetiva (e partindo da leitura, quer dos seus romances, quer das entrevistas e textos de caráter ensaístico, traduz uma consciência pós-moderna. É que, sustenta Lídia Jorge²¹ a este propósito, para muitos, a Pós-Modernidade será até isso mesmo, «a mistura sem preconceito de todas as ineficácias e de todas as derivas» (Jorge, 2014c: 157) da modernidade.

Em entrevista já antes convocada, a escritora esclarece que a Literatura poderá ser um meio eficaz para encontrar uma forma de virar a página neste século desacertado e desorientado. Assumindo-se como uma “não-filósofa”, uma vez que não tem uma interpretação definitiva e perentória da vida humana, a escritora salienta: «apenas olho para a vida dos homens, para o que sei do passado e como imagino que seja o futuro, e só vejo uma eterna batalha» (Jorge, 2015: 145). A ficção seria, desde modo, uma forma única de repensar a *batalha do humano*, independentemente dos séculos e das filosofias, das culturas e das sociedades.

A consciência de viver um tempo desequilibrado e caótico, sem certezas e no avesso daquilo que seria a grande conquista moderna – a Liberdade de existir,

mento centrado no sujeito. É neste contexto que se torna crucial apreender que é no espaço cultural que nos deparamos com os conflitos e reivindicações mais dramáticas e geradoras dos maiores conflitos do mundo moderno: as minorias étnicas, religiosas, sexuais e uma das lutas mais evidentes – a das mulheres que, como explicita este autor, “querem fazer reconhecer a sua dupla exigência de igualdade e de diferença na medida em que são portadoras de uma mudança mais profunda que aquelas a que a sociedade industrial nos habituou” (Touraine, 2005: 170). O romance constituir assim um género insubstituível de pensar a cultura do relativismo e de várias tensões em que o homem contemporâneo se debate.

²¹ Em *Os Mitos que nos visitam*, a própria Lídia Jorge faz uma síntese esclarecedora sobre o lugar da ficção enquanto representação ou demonstração da batalha humana, a partir do mágico *era uma vez*: «A representação de uma batalha de imagens suficientemente impressiva para que se depreendam, uns após outros, casos de vida alheia em abreviado que passam a fazer parte da nossa própria batalha. Referi, por prática e proximidade, esse formato que move a nossa construção mental, toda a nossa subjetividade. Pois o formato ficcional narrativo preenche a descrição, o enredo, a surpresa, o exemplo, e por isso contém no seu corpo o valor e o desvalor que, em última análise, conduz ao próprio ditame da ética. A História, a Filosofia e a Ética são filhas diretas da ficção» (Jorge, 2013a: 11). Face ao afirmado, estão plenamente justificadas as fecundas relações que se estabelecem entre a criação ficcional (o romance) e outras formas de conhecimento, unidas por um horizonte antropológico, sem fronteiras muito rígidas entre si.

a Liberdade da conquista de uma felicidade terrena – emerge de dentro dos livros de Lídia Jorge; e dá corpo à expressão da sua voz quando responde a questões sobre conceitos de *tempo*, *liberdade* e de *empoderamento*²² no universo da sua escrita. A ficção propõe-lhe uma fatia de sonho que lhe permite aproximar-se ética e antropológicamente de um mundo mais fraterno.

Por conseguinte, a Literatura apresenta-se como um combate contra a obscuridade, onde urge alargar o conceito de género humano. Salienta a escritora, na mesma entrevista, que «aprofundar o conceito de fraternidade, por exemplo, pode dizer-nos respeito. Estamos tão longe desse abraço que temos de dar, mesmo quando tudo é escuridão...» (*Ibid.*: 152). O direitos culturais de que nos fala Alain Torraine na obra antes referida, enquanto paradigma de um novo mundo que nos libertará da treva e da desorientação pós moderna²³, encontra espaço nas batalhas travadas dentro dos romances de Lídia Jorge. Em *A Noite das Mulheres Cantoras*, por exemplo, a questão da fraternidade aparece esboçada até no abraço cúmplice de cinco mulheres – uma abraço criado em torno da música. Nas palavras de Lídia Jorge, encontramos claramente a ideia de que estão aí «delineados os contornos do amor humano absoluto» (*Ibid.*), de que as relações humanas carecem.

A violência da solidão a que estamos votados nos nossos dias imprime-se, indelével e profundamente, nas personagens de Lídia Jorge, até pelo interesse

²² Amplificaremos mais à frente, neste trabalho, esta questão do empoderamento, no sentido de compreendermos de que modo a obra literária, em particular a de Lídia Jorge, potencia o empoderamento do leitor, como refere Graciete Besse em estudo artigo sobre a obra da autora – «ao mobilizar a memória para testemunhar sobre as tensões da sociedade e dar visibilidade aos sujeitos mais vulneráveis» (Besse, 2013b: 118). Estamos perante uma escrita que desafia o leitor a inteirar-se e a comprometer-se.

²³ No fundo, a ansiedade pós-moderna pela liberdade acaba por ser portadora de uma perda profunda do otimismo e de um descrédito alargado à ideia de se caminhar, pela racionalização intelectualista, para a felicidade. O audacioso projeto moderno ligado ao progresso científico deriva num desencantamento do mundo. E torna-se, como é manifesto, muito evidente que, tal como esclarecem Gilles Lipovetsky e Jean Serroy: «A fé no futuro, que servia de contrapeso à miséria do quotidiano, desmoronou-se. O progresso surge como uma incompreensível fuga para a frente que, arrastando tudo na corrida desenfreada, cria um mundo hipertrofiado» (Lipovetsky, Serroy, 2014: 30). Hipertrofiando o presente, o mundo contemporâneo fomenta a erosão do passado e a descrença no futuro.

que a autor mostra pela socialização no mundo de hoje e da forma como se pode morrer quotidianamente quando os gestos alcançam limites desumanos. É disso exemplo completo a personagem Osvaldo Campos, o psicanalista decifrador de histórias que procura perceber «quanto pesa uma alma» em *Combateremos a Sombra* (2007), imagem simbólica dos tempo contemporâneo.

Ao mesmo tempo, a desmemória e a desterritorialização que vêm empobrecendo as sociedades contemporâneas são o mote para *Os Memoráveis* (2014), sendo aí que se torna visível a urgência da memória para recuperar a trajetória da História portuguesa desde esse dia prodigioso – o 25 de abril de 74, esse dia “inteiro e limpo”, na visão poética de Sophia Andresen – ou seja, desde o romance inaugural de *O Dia dos Prodígios* (1980).

Envolvida em sombras e esperança, a Literatura pode ter um papel crucial neste virar de página para um novo paradigma da vida do homem. Tomar consciência, abre caminho por entre o *labirinto* do caos e do *vazio* contemporâneos e a Arte, essa, quando recuperado o seu estado puro e a sua vocação primordial, reenviar-nos-á para o caminho do *homem novo*. E é essa, subliminarmente, a reflexão matricial que atravessa as obras de Lúcia Jorge, quando descemos nos degraus das suas palavras e vamos ao fundo dos lugares povoados pela fantasia, que não são mais do que espaços de realização das notícias ainda por escrever: «É atrás dessa singularidade, alguma coisa nova e nunca vista, num diálogo entre o filme interior e a sua projecção em espaço aberto, que a história começa a correr» (Jorge, 2015: 151). É justamente esse milagre original que faz emergir a escrita romanesca de cada romance.

2. Entre *O Dia dos Prodígios* e *Os Memoráveis*:

sacrifício, liberdade e memória

A memória ajuda a elaborar uma narrativa coerente que liga o passado e o presente e, nesse sentido, a obra de arte enquanto *ars memoriae* pode ser um

Entre *O Dia dos Prodígios* (1980) e *Os Memoráveis* (2014), momentos maiores da arte da ficção de Lídia Jorge num longo espaço cronológico, entendemos ser possível abrir um arco que estabelece uma ponte capaz de apresentar a trajetória realizada pela pátria portuguesa na conquista de um espaço de *liberdade*, onde esta, bem como a palavra *sacrifício* se erguem como dominantes axiais da escrita de Lídia Jorge. É também nas palavras da escritora que confirmamos esta ideia de articulação ou imbricação entre os dois romances:

«tenho ideia que o desafio de escrever sobre o presente tal como surge, desamparado no ar, é uma demanda que me diz respeito. Foi assim, no fundo, que o último romance que publiquei acabaria por ser, por assim dizer, uma resposta ao primeiro. *Os Memoráveis* é uma resposta ao *Dia dos Prodígios* (...)» (Jorge, 2016c: 115).

Ora, na obra ficcional de Lídia Jorge, subjaz uma inquietação artística associada, de forma evidente, ao compromisso da escritora no seu papel de testemunha da História mais recente em Portugal. Como pode um escritor alhear-se ao seu tempo? A este propósito será interessante referir a expressão da própria autora em entrevista recente a José Jorge Letria, quando esta sublinha: “Sou uma cronista do tempo que passa, mas uma cronista que não dispensa alucinação como parte integrante do testemunho” (Jorge, 2016c: 7).

Compreendemos, então, que, para a autora de *O Dia dos Prodígios*, observar o espaço onde lhe coube nascer e viver, não dispensa o papel essencial da metáfora como campo de trabalho ou de travessia entre espaços polarizadores de tensão e de uma inquietude permanente – traço dominante e definidor de um compromisso e responsabilidade ética da sua escrita. Este compromisso sociológico que alia a busca insaciável por justiça encontra eco nas palavras de Emmanuel Levinas, quando defende que a relação ética com o mundo nos faz sair da solidão do ser: «O rosto significa o Infinito. Este nunca aparece como tema, mas

na própria significância ética: isto é, no facto de que quanto mais justo eu for mais responsável sou; nunca nos livramos de outrem» (Levinas, 2018: 85)²⁴. A transfiguração da História coloca em teatro aberto a contenda, onde se desenca-deiam batalhas pessoais e de grupo para que a justiça se eleve como o motor de busca infinito, uma vez que «não é da nossa natureza a paz, é só da nossa nature-za a luta para que a paz aconteça» (Jorge, 2015: 151), como esclarece a autora.

Se, como evidencia Lídia Jorge na entrevista citada, «é dado assente que a geografia da própria experiência se transforma necessariamente num dos ingredi-entes da escrita», a passagem pelos lugares (no seu caso, Algarve, Lisboa, Euro-pa, África, pedaços do mundo), são pontos de partida para o voo incontornável e grávido de vivências, através da escrita. Nessa perspetiva, a autora não escreve, em última análise, sobre o espaço físico em particular, ela parte dele para a di-mensão ficcional, para «outra coisa mais vasta que nasce a partir dele» (Jorge, 2009b: 341). Cremos que a imagem que melhor parece cristalizar a ideia exposta será a da própria escritora. E citamos a autora no seu registo reflexivo: «a essên-cia do literário é um fantasma que se levanta sobre os horizontes da Terra, e que se eleva o mais possível do solo sem nunca o perder de vista» (*Ibid.*: 341).

Entende-se, deste modo, que o espaço físico se viabiliza num espaço de memória pela capacidade de este último filtrar e reconhecer os marcos geodési-cos de um passado como que proporcionando um efeito de iluminação. Acres-centamos que é esse efeito de recuo a um tempo que propulsiona a voz narrativa – uma espécie de testemunha que exige o reconhecimento da verdade que só a literatura pode oferecer. A *verdade* de que se fala aqui surge indissociável a con-ceitos como liberdade e justiça, no sentido já colocado por Hannah Arendt, em *Verdade e Política*:

²⁴ Em entrevista, E. Levinas refere-se ao conceito antropológico de *rostos*, que aparece associado ao seu livro *Autrement qu'être au-delà de L'essence*, explicitando: «Entendo a responsabilidade co-mo responsabilidade por aquilo que não fui eu que fiz, ou não me diz respeito; ou que precisamente me diz respeito, é por mim abordado como rosto (Levinas, 2018: 79).

«O que está em causa é a sobrevivência, a perseverança na existência (*in suo esse perseverare*), e nenhum mundo humano destinado a durar mais tempo que a breve vida dos mortais nele, poderá alguma vez sobreviver sem homens que queiram fazer o que Heródoto foi o primeiro a empreender conscientemente – a saber, [...], dizer o que é» (Arendt, 1995: 12).

A busca imperiosa desta Verdade requer, por conseguinte, esta noção de urgência do ser «querendo testemunhar aquilo que é e lhes parece ser porque é» (*Ibid.*: 12). Em Lídia Jorge, o romance como testemunho do tempo, a busca obsidiana do passado, tem habitualmente a vitalidade da interrogação «se a vida valeria a pena ser vivida num mundo privado de noções como a justiça e a liberdade»²⁵ (*Ibid.*: 11-12).

Os romances em que nos propomos deter aqui, nesta etapa do nosso trabalho – *O Dia dos Prodígios* (1980) e *Os Memoráveis* (2014) – constroem-se num espaço por excelência de silêncio e de assombro, de sacrifício e de liberdade, pela convocação de uma *memória* em movimento para um tempo anterior e, como tal, em situação de procura do que permanece sob a forma da rememoração. Este posicionamento recupera uma ideia seminal de Paul Ricoeur (1983), tão fecunda para a Filosofia como para a Literatura: a de que uma obra literária é sem-

²⁵ Em *Contrato Sentimental*, a escritora evidencia, num registo cronístico, essa necessidade de interrogar o passado, de perseguir a justiça, que privilegiadamente para ela chega através da palavra escrita. Vejamos o que diz Matthews Carvalho Rocha: «no quinto capítulo de *O Contrato Sentimental* (2009), ao falar da Imprensa, [ela] coloca em questão o processo evolutivo dos meios de disseminação da informação da informação com o decorrer do tempo, especialmente em Portugal. É interessante notar que em sua obra, onde predomina a metaficção historiográfica, existe, para além da referência à Revolução dos Cravos, um compromisso com a verdade, que envolve a profissão do comunicador» (Cirne, 2016: 102). São evidentes algumas das preocupações éticas que norteiam o pensamento de Lídia Jorge, até porque, também em *Os Memoráveis* essa preocupação fica implicada na narrativa, como este investigador evidencia: «Nessa obra, publicada em 2014, é interessante observar como Lídia constrói uma narrativa tendo como base uma fotografia, norteadora da narrativa, novamente utilizando um objeto de decifração e intimidade, valorizando não só a atividade do jornalista, como os instrumentos por eles utilizados, não como meros veículos de informação, mas como uma ponte para a restituição da verdade: “Vá lá e traga alguma coisa boa, alguma coisa limpa, uma narrativa luminosa na qual uma pessoa se reveja. Eles andam por aí a dizer o contrário, mas olhe que mais importante do que a verdade é a beleza. A beleza é o grau mais elevado da verdade. Não esqueça” (2014, p. 43 – Fala de Bob) (*Ibid.*: 103).

pre uma forma de linguagem em ação, sendo que a História, ao seguir este pressuposto, só se torna acessível quando narrativizada.

Procuraremos aqui, por conseguinte, captar a dimensão física e a dimensão fantasmática do *espaço* – lugar da desordem e recriação da *memória* mobilizadora de um esplendor possível (num presente futuro do passado), ou seja, aquando da realização plena de um sonho prometido então nesse passado alvoroçado de abril. Os elementos descritivos, nestas obras, são também elementos evocativos, colocando-nos a nós, enquanto leitores assim advertidos, em escuta ativa, porquanto os mesmos nos guiam e nos orientam o olhar para a formulação de um conceito plural de *espaço* – território interior, convergindo e divergindo do exterior, espaço sem rosto e de onde, todavia, alguém fala e onde as vozes abrem espaço ao combate e às sucessivas batalhas, como ondas que nos arremessam para uma ilha inexplorada, onde nos permitimos viver «essa extraordinária liberdade de existir» (Jorge, 2015:146). Neste horizonte hermenêutico,

«a “cobra que voa” é a extraordinária metáfora de *O Dia dos Prodígios* que causa espanto e medo em Vilamaninhos, lugar enclausurado dentro da sua própria imobilidade e que recebe, também, a notícia do golpe de 25 de abril como um segundo milagre, uma cura para muitos males que põe os cegos a ver e os estropiados a andar. Com esta metáfora, Lídia Jorge inaugurava a sua vida literária há três décadas atrás. É esse “voo da cobra” sobre o imaginário de um povo encolhido, ensinado pela ditadura e pacificado no seu *não saber ser de outra maneira*, que dá notícias desse Portugal retraído, cinzento, sumido dentro da sua própria ignorância. É desse silêncio irremível ou dessa necessidade de dizer o que estremece no silêncio que nasce a primeira obra de Lídia Jorge, obra esta que, no dizer do ensaísta Eduardo Lourenço, vem a ser “o livro chave do novo olhar romanesco pós-Abril” (Lourenço, 1994: 299)» (Brandão, 2014: 19).

O Dia dos Prodígios, publicado em 1980, é, com efeito, um livro escrito sob o signo do sonho, sobre figuras fundadas no sonho da liberdade, mas exemplo, simultaneamente, de um país em transe de metamorfose, sacrificado dentro da sua própria ignorância e, portanto, incapaz de compreender a revolução que se estava dando: “Os homens olharam as nuvens e julgaram que o presente ainda não tinha começado” (Jorge, 1980: 185-186).

Como assumido pela escritora, este livro acaba por ser um romance sobre a resistência de um país à mudança, ainda atónito com a rutura. É através do mergulho na subjetividade das personagens que entramos em cheio no livro, peregrinando em torno da realidade e de questões como a incomunicabilidade, a fragmentação e a indefinição do sujeito, “um profundo pária de si próprio” (Jorge, 2014c: 159).

Na senda deste olhar deste olhar desassombrado sobre os acontecimentos de Abril de 74 e a imobilidade desse mundo rural, observe-se ainda a reflexão de Débora L. David:

«Construído como uma alegoria de um Portugal isolacionista e estagnado, *O Dia dos Prodígios* representa criticamente o ser português que está sempre à espera de alguma transformação que venha de fora. Trata-se da história de Vilamaninhos, uma comunidade ao Sul de Portugal, completamente isolada e ignorante sobre as mudanças promovidas pela revolução. Na tensão que existe entre o mundo exterior, representado por soldados revolucionários, e o mundo rural, reservado e mágico de Vilamaninhos, as personagens vivem suas pequenas histórias e mostram em seu comportamento coletivo uma síntese da identidade portuguesa» (David, 2011: 171).

Colocando em evidência a dimensão mítico-metafórica na representação da realidade e a naturalização do insólito, Lúcia Jorge, recorre a uma estratégia clara ao enunciar este universo estagnado, atmosfera verdadeiramente singular, atribui-lhes a duplicidade da representação do real intermediada pelo sobrenatural (em particular no destaque dado à cobra que voa) – o que permite a deslocação deste universo para um contexto mágico, que só em certa medida podemos referenciar como “Realismo Mágico”²⁶.

Deste modo, a história do romance aparece ancorada na transfiguração do mundo rural, numa procura de que esse mundo se cristalizasse nas páginas da ficção e que, desse modo, não ficasse esquecido²⁷. A paisagem que lhe serve de

²⁶ No capítulo II, onde nos debruçaremos sobre o romance inaugural de Lúcia Jorge no sentido de discutir o percurso subjetivo da memória e a transmutação lírica que nele se evidencia, abordaremos mais detalhadamente esta questão.

²⁷ É interessante lembrar o que nos diz Maria Graciete Besse a este propósito, uma vez que a sua interpretação desta obra sublinha o que, aqui, evidenciamos: “Lúcia Jorge interroga, depois son

fundo é um real – o sul de Portugal, do qual nos apercebemos por algumas referências textuais, mas particularmente, o mundo rural e arcaico metamorfoseado, transfigurado – a realidade na sua máxima irrealidade:

«Ah prisioneiro. Quem uma vez não saiu de Vilamaninhos não conheceu nem conhecerá a realidade da Terra. É preciso cavalgá-la devagar, ver e descer montes e baixuras para se entender que a viagem abre um véu, e fecha outro véu, atrás, atrás da vista. Atrás da cauda da mula. Mas no meio do redondo mais íntimo sempre fica Vilamaninhos, colado às esferas pelas bordas da terra, cozida de quietude. Mansidão. No centro de Vilamaninhos fica a casa que lhe deixou o pai. No centro da casa fica a mulher bordando. No centro da mulher bordando. Plantada no colo. Fica a colcha de linho cru, adamascado. No centro da colcha uma figura de escamas bordadas. E a língua. A sedas vermelhas, reluzentes de fogo. Isso» (Jorge, 1980: 35-36).

Repare-se no discurso, por um lado, sediado na referência intransponível de um espaço físico, uma paisagem de algures e de nenhures, que vai sucessivamente catapultando-nos para o campo da representação, onde Vilamaninhos permanece dentro de um círculo bem redondo, bem fechado convergindo para um espaço único de vida e um modo de ser multissecular.²⁸ A paisagem evocada no romance de Lídia Jorge recria a pulsão trágica dos homens enraizados nos seus lugares como expressão possível e seu lugar-mundo, sem espaço para o que fora dali houvesse.²⁹

premier roman, la violence patriarcale et les identités en crise dans la société hégémonique, de façon à reconfigurer une conscience critique à forte résonance éthique, faisant voyager le lecteur à travers les mutations en cours dans la société portugaise, en particulier celles qui concernent la vie des femmes” (Besse, 2015b: 90).

²⁸ Em *O Labirinto da Saudade*, quatro anos passados sobre a revolução de Abril, Eduardo Lourenço observava já criticamente o que se passara então: «A revolução de Abril foi recebida e festejada como uma simples mudança de cenários gastos que não alteraria o *pacatismo* e delicioso viver à beira-mar plantado, nem alteraria em nada a imagem que os Portugueses se faziam de si mesmos» (Lourenço, 2015: 62).

²⁹ Defende ainda Eduardo Lourenço que a Revolução dos Cravos cometeu uma falta ao se deixar hipnotizar pelo puro combate ideológico, que é fundamental, mas impossível de ter sido vivido pela massa dos cidadãos não politizados e, como tal, um povo que se tornava incapaz de compreender e absorver o que estava acontecendo: «Foi a imagem ideológica do povo português como idílico, passivo, amorfo, humilde, e respeitador da ordem estabelecida, que o 25 de Abril impugnou, enfim, em

Aliás, o próprio ritmo das frases implica a litania da voz que narra como que entoando o cântico fundo da terra e da sua ancestralidade quase pungente. Da paisagem em esqueleto, vemos só o que fica encrustado no interior das personagens, num movimento em espiral até atingir o epicentro da terra, na explosão do fogo. Neste primeiro romance de Lídia Jorge descobrimos, com efeito, uma certa espessura da memória coletiva de Vilamaninhos³⁰, que Maria Graciete Besse refere como

«uma comunidade arcaica, fechada sobre si mesma, alienada, supersticiosa, confrontada com a mudança iniciada por dois acontecimentos extraordinários: o misterioso aparecimento de uma “cobra voadora” e o anúncio da Revolução dos Cravos feito por soldados “garbosos e épicos”, identificados pelo imaginário da ceifeira Jesuína Palha como seres sobrenaturais» (Besse, 2013b: 122).

O confronto de uma sociedade enclausurada dentro de si com as transformações que vinham de fora, são evidentes na narrativa, que procura, quer pela voz das personagens, quer pelos seus silêncios, dar testemunho da metamorfose da sociedade portuguesa depois do 25 de abril de 1974.

«E assim. A gente olhava para aquelas coisas nova da nova era, e pensava que afinal, mesmo os instrumentos filhos dos séculos do futuro acabavam por murchar ainda mais depressa do que as nossas alfaias de ferro e pau. Então a gente, em vez de apanhar a camioneta que passava quase sempre à mesma hora, e nunca esperava por ninguém, começámos de novo a albardar os burros para ir a Faro» (Jorge, 1980: 57).

plena luz do dia. A verdade que através dela irrompia era de molde a reajustar finalmente a nossa realidade autêntica de portugueses a si mesma, como reflexo e resposta a uma desfiguração tão sistemática como aquela que caracterizara o idealismo hipócrita e, sob a cor do realismo, o absurdo *irrealismo*» (*Ibid.*: 60).

³⁰ Vilamaninhos é apresentada pela autora como uma *aldeia-ilha*, onde os habitantes vivem o tempo a uma escala diferente, resultado do seu lugar fora do mundo, que Mauro Dunder apresenta sumariamente assim: «Em Vilamaninhos, os eventos parecem acontecer muito raramente, as pessoas parecem não perceber que os dias se passam, até que alguém se lembre que o tempo flui, também naquela aldeia. Algumas cenas se repetem, como, por exemplo, os encontros dos habitantes de Vilamaninhos na taberna de Matilde. Esse conjunto de elementos – a repetição de eventos, as sensações de que o tempo não flui ali como em outros lugares – reforça na obra a ideia de uma vida estática, própria de um povo alienado quanto a si mesmo e ao seu contexto» (Dunder, 2009: 15).

As mudanças operadas fora do mundo de Vilamaninhos chegam à aldeia de forma enviesada, sendo percebidas pelas personagens como algo funesto, ambíguo e, na sua essência, portadoras de incómodos e de uma desconfiança, o que representa a coletividade rural da altura, desfasada das grandes transformações dadas fora do ângulo da sua vida quotidiana. Sem capacidade crítica e sem bem compreender «os instrumentos filhos dos séculos do futuro» (*Ibid.*), os aldeões resistem às transformações e continuam «a albardar os burros para ir a Faro» (*Ibid.*). Por outro lado, a metáfora da camioneta «que passava quase sempre à mesma hora, e nunca esperava por ninguém» é a afirmação crítica da autora de reconhecimento de que estas gente foi deixada para trás. Vilamaninhos é, metonimicamente, a visão do país, onde as comunidades rurais foram mantidas em isolamento à parte de tudo que pudesse alterar um *status quo* favorável à ditadura salazarista. Um certo silêncio incapacita as gentes de tomarem rédeas e avançarem para fora de um mundo que lhes estaria vedado. É a essa poética do silêncio que Lídia Jorge procura encontrar a fórmula discursiva de uma voz. Ao testemunhar, ela é também responsável pela atribuição dos papéis que a cada um cabe. O conflito na sua orgânica de representação ficcional, como ela evidencia no início do romance, tem de ficar a nu: «seria bom que ficasse bem claro o desentendimento» (Jorge, 1980: 9).

O filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que “o testemunho vale no essencial por aquilo que nele falta” (Agamben, 1999: 36). Neste sentido, poderíamos até reforçar aqui a ideia de que há uma dimensão no silêncio que remete para o caráter de incompletude da linguagem. Este vazio de que nos fala Agamben, aparece, conseqüentemente, como portador de força e como produtor de significado, sugerindo o seu contributo para a comunicação, abrindo caminho para se descortinar aquilo que falta. De certo modo, é essa lacuna que a escrita romanesca de Lídia Jorge pretende preencher.

Como escreve Eni Puccinelli Orlandi, a propósito da articulação entre a errância do sentido e a itinerância do sujeito:

«à errância do sentido, à sua capacidade de migração, se junta o fato de que também o sujeito é errático, ele se desloca em suas posições, ele falha etc.. E isto está de acordo com o que significa “discurso”: aquilo que segue um curso, um projeto, aquilo que retorna. O traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é a ideia de movimento» (Orlandi, 2002: 160-161).

Assim se compreende que o silêncio desempenha uma função na constituição de uma linguagem, como refere ainda Eni Orlandi: «enquanto condição para o movimento, enquanto lugar do possível para o sujeito e os sentidos» (*Ibid.*: 161). Em *O Dia dos Prodígios*, o silêncio afigura-se como fórmula de aceder à interpretação dos movimentos angulosos da História, cabendo ao testemunho da mesma perceber o que se diz precisamente por não estar ainda narrado: «Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz» (Jorge, 1980: 9). Segundo G. Agamben, tal pode ocorrer precisamente porque o que se testemunhou não é passível de ser narrado. Tal é verificável na narração de quem viveu a realidade inenarrável dos campos de concentração nazi, por exemplo. No caso de Lídia Jorge, o testemunho, quer pela palavra que verbaliza o que ainda não compreende, quer pelo silêncio, põe a nu esta realidade singular.

Assim, ao “re-configurar” uma realidade em processo de rápida transformação, como sintetiza Maria Graciete Besse:

«a obra de Lídia Jorge interroga subtilmente a memória, pondo em evidência uma prática do descentramento e da responsabilidade, fundada numa axiologia alimentada pelo dever de testemunhar e pela re-invenção necessária da herança recebida, que exige sempre uma escolha». (Besse, 2013: 121).

Nesse movimento, o silêncio abre-se à fulguração da palavra, o que, na perspectiva de Gudrun Grabher e Ulrike Jessner se assume «não como mera ausência de discurso, mas como produtor de significado e como contributo concreto para o ato de comunicação» (Grabher, Jessner, 1996: XI-XII).

Por sua vez, no romance *Combateremos a Sombra* (2007), Lídia Jorge evidencia a urgência da fala, uma premência de dizer tudo o que manhosamente

se vai movendo na sombra daquele mundo emudecido, ao qual se terá subtraído a capacidade de intervir, de denunciar os males mais fundos.

Por esta ordem de ideias, não deixa de ser interessante sublinharmos aquilo que Eduardo Lourenço refere sobre *O Dia dos Prodígios*, pelo modo como, no nosso entender, podemos encontrar um ponto comum entre essa obra e *Combateremos a Sombra* – a já enunciada necessidade irreprimível de dizer:

«A revolução age assim como a cobra que vem «revolver a vida» do livro-chave do novo olhar romanescos pós-Abril o de *O Dia dos Prodígios*, exigência de «fala» contraposta a um silêncio que era menos o de uma determinada situação histórica castradora que imemorial, de todos e de ninguém. Como no romance de Lídia Jorge, a revelação de um autor e da década, os silenciados e silenciosos vão «dizer», explorar esse silêncio mais fundo, dizerem-se e dizerem-nos, como há muito não acontecia nas letras pátrias» (Lourenço, 1994: 299).

Assumindo esta perspectiva, partilhamos, com Eduardo Lourenço da mesma ideia – em articulação com o afirmado antes já no início desta nossa dissertação, a partir de pronunciamentos de Milan Kundera e da autora –, no sentido de que os escritores como ela, que vivem da *carne dos factos*, e gostam de os inventar, reproduzem nos seus romances um espaço único para a interpelação, tornando, nessa demanda, o leitor alguém mais capaz de ajuizar criticamente, alguém que pela leitura adquire um grau de *empoderamento*, impondo-se como um leitor muito atento e cooperante.

Neste contexto, lembra ainda Roland Barthes que «a interpelação conduz a uma interlocução, na qual o silêncio do que escuta será tão activo como a palavra do locutor: a *escuta fala*, poder-se-ia dizer: é neste estádio (ou histórico ou estrutural) que a escuta intervém» (Barthes, 2009: 241). A leitura colocada como um ato de escuta da palavra escrita põe, nesse sentido, à disposição do interlocutor (narratário/leitor) as ferramentas interventivas de quem se assume ativo dentro dessa história que das páginas escritas emerge e que ele toma conhecimento, ou seja, *escuta*. E por isso, há um dizer que quebra o silenciado, ainda que sirva como *demonstração* dessa mesma incapacidade. Cada um fala na sua vez, num

continuum que obriga o leitor a escutar, por forma a compreenderem o que dito inscreve o que sempre ficou por dizer:

«Manuel Gertrudes disse. Dizem que vão visitar todas as terras de Portugal ao mesmo tempo, saindo uns para o norte, outros para o sul e outros para leste. E mais. Que trazem ordem de parar em todos os sítios, e ouvir todas as queixas. Nem que isso demore vários anos. Para o efeito trazem ouvidores que se prepararam do dia para a noite. Tal o ímpeto da renascença. E Jesuína Palha disse. Dizem que por onde passam lêem os sinais como em livro aberto. E eu espero. E Matilde disse» (Jorge, 1980: 158).

Vejamos: o testemunho do que fica dito pressupõe, neste excerto, por um lado, a consciência de uma mudez congénial, sinal de anterior abandono ou esquecimento, o que se quer agora colmatar, uma espécie de metáfora alargada de um mundo ancestral esquecido. Um mundo a que a escritora dá voz, o que é sublinhado expressivamente pelas formas seguidas, obsessivas, quase enumeradas do verbo dizer. Nós, seremos os ouvidores desta representação nunca antes vista. E, acordados de uma sonolência antiga, todos serão finalmente ouvidos, tal o ímpeto da renascença» (*Ibid.*). A todos a escritora faz dizer para que se demonstre os factos.

Lembramos, a este propósito, de que modo a escritora explica um primeiro encontro com a sua vocação literária ao narrar o seu primeiro dia de escola³¹. Nessa metáfora extraordinária dos calçados e dos descalços, Lídia Jorge mostramos que só na literatura é que podemos *calçar* todos, evidenciando, na sua escrita, uma vocação ética e um engajamento com o ser humano, sendo esse o seu compromisso com o leitor e com a literatura – um entendimento cúmplice do que defende Hannah Arendt em *The Human Condition* (1958), «o poder só é efetivado enquanto a palavra e o acto não se divorciam, quando as palavras não são vazias e os actos não são brutais, quando as palavras não são empregadas para velar intenções mas para revelar realidades» (Arendt, 2001: 250). A escrita literária constitui-se, por assim dizer, como um meio de amplificação dos horizontes do

³¹ Ver nota de rodapé p. 27.

leitor, que, munido pelo poder da palavra (conhecimento), se torna capaz de agir criticamente sobre o mundo. E nesse sentido, a palavra literária veicula uma forma de poder, assente na sua capacidade única de ler o mundo.

Assim, ao enunciar de forma tão bela e lapidar o porquê de escrever, a escritora aponta-nos um caminho de reflexão amplo sobre esta questão, já de si complexa e discutida por variados estudiosos, aspeto evidenciado por Maria Graciete Besse num clarificador artigo sobre “empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge”³². E citamos o ponto de vista sobre a relação essencial entre a leitura e o posicionamento do leitor: «graças à memória, ao testemunho e à transmissão, a literatura pode efectivamente ajudar o leitor a tomar consciência das relações de poder na sociedade que o rodeia e eventualmente a posicionar-se perante as injustiças» (Besse, 2013: 119).

Em *O Dia dos Prodígios*, Lídia Jorge desnuda o país em profundo transe de transformação política e social, sob a forma de revolução e de rutura, apresentando um povo que é testemunha emudecida, mas a quem o texto literário dá voz pelo processo discursivo transmitido ao leitor, uma vez que «a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo» (Ricoeur, 2017: 69). Paul Ricoeur defende, com efeito, que a ambiguidade semântica é o terreno fértil onde se prolonga a interpretação do leitor, validando a sua intenção literária ficcional. Ao testemunhar a História, a autora evidencia-se como testemunha, mas sem dispensar *a alucinação e a fantasia*. Essas são algumas das armas plurais da escrita romanesca.

Assim, o seu discurso faz o caminho da *mimese*, mas abrindo um amplo espaço para o trabalho de interpretação, o que se realiza na perspectiva de Paul

³² Citando o teórico francês Antoine Compagnon, a ensaísta Maria Graciete Besse esclarece ainda: «Adoptando esta perspectiva, Antoine Compagnon intitula a sua lição inaugural no Collège de France, em 2006, *La littérature pour quoi faire?*, demonstrando que, ao dar forma às experiências humanas, a literatura efectivamente desconcerta e incomoda muito mais do que os discursos oriundos da filosofia, da sociologia ou da psicologia, pois ao solicitar as emoções e a empatia do leitor transforma-se no lugar por excelência da aprendizagem de si e do outro, de uma identidade obstinadamente em devir, dotada de um grande poder emancipatório» (Besse, 2013b: 119). Numa palavra, a palavra literária apreça ainda hoje investida de um grande poder emancipatório do leitor.

Ricoeur como a realidade recriada «a um nível mítico do discurso (*Ibid.*: 97). Ao não dizer «como é que as coisas são literalmente, mas a que é que elas se assemelham» (*Ibid.*), Ricoeur evidencia as possibilidades de ligações entre o mundo real e o recriado pela palavra literária, ou seja, entre a experiência vivida e o seu confronto com esse outro mundo que a recria pelas potencialidades semânticas da palavra.

Deste modo, «a obra de Lídia Jorge ilustra este “poder emancipatório”, ao privilegiar o terreno sociológico» (Besse, 2013b: 120) para através do testemunho, enriquecido pela amplificação da metáfora como lugar de interpelação da memória em movimento, dialogar com o leitor, passando-lhe um testemunho e memória ativos, capazes de lhes transmitirem uma lucidez crítica para ler o mundo que o rodeia. O texto torna-se, conseqüentemente, essa fórmula única de autoconsciência crítica ou de *empoderamento*³³. Nesta linha de pensamento, e referindo-se ao romance *Os Memoráveis*, afirma a autora:

«Quando a realidade se torna insuportável, é humano e é digno que as pessoas procurem os meios próprios para dizerem que a realidade se tornou insuportável. Eu não escrevi *Os Memoráveis* para incitar alguém a dizer que a realidade é insuportável, mas para dizer que se ela, por acaso, for insuportável, os próprios devem encontrar os meios necessários para dizê-lo em voz alta» (Jorge, 2016c: 127).

Com efeito, mais de três décadas depois, em *Os Memoráveis*, Lídia Jorge continua ainda a desnudar o Portugal nascido nesse dia prodigioso, o 25 de Abril de 74. O Portugal silenciado, castrado pela ditadura durante as várias décadas que antecedem a Revolução é agora, neste novo milénio, ainda um reflexo desse atavismo, um lugar dominado pelo ensombramento de um outro tipo de silêncio: o silenciamento estranhamente *legalizado* pela jovem democracia. O mergulho

³³ Seguindo o artigo de Maria Graciete Besse, “Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge”, já citado na nossa argumentação, esclarecemos o conceito aí explicado e defendido de *empoderamento*: «o conceito polissémico de empoderamento, cujas raízes mergulham na reforma protestante do século XVI, tem sido mobilizado desde os anos 1970 pelos movimentos feministas e negros, alimentando a reflexão em diversos domínios das ciências humanas e sociais, para além de uma utilização concreta na esfera da política social, educativa ou humanitária, com vista à transformação emancipatória de pessoas e comunidades (Besse, 2013: 118)

fundo neste Portugal desarrumado que, quatro décadas depois, procura ainda autodefinir-se coletiva e ontologicamente, opera-se em várias das suas obras através de uma sempre renovada urgência de dizer. Faz-se linha de força a interpretação de um Portugal sacrificial e crístico – analogia submersa no cordeiro que ficou escondido dentro da terrina, no meio da mesa, na ceia memorável no restaurante *Memories*, a corporizar o povo português «ao mesmo tempo vítima sofredora e complacente com o seu carrasco» (Jorge, 2015: 147).

A visão de um povo submisso, incapaz de lutar por justiça acaba por se tornar uma das grandes linhas de força da narrativa, procurando nos leitores um compromisso com esta luta, uma «exaltação de uma contenda, pessoal e de grupo» (*Ibid.*: 147), em conformidade com a proposta de E. Levinas de que «a humanidade no ser histórico e objectivo, a própria aberta do subjectivo, do psiquismo humano, na sua original vigilância ou acalmia, é o ser que se desfaz da sua condição de ser: o des-inter-esse»³⁴ (Levinas, 2018: 83).

Os Memoráveis é um romance que surge ancorado na ideia de uma necessidade de traduzir qualquer coisa que precisava de ser revista, sem que nesse desafio se fizesse uma repetição dos factos, uma análise escatológica da história – vive-se neste outro tempo destemido outra linguagem, outras simbologias, outras inquietações. Era preciso ir ao epicentro do tumulto para lhe extrair a raiz, a vida que rebentava na explosão dos cravos. É, por isso, descrita assim pela autora, acerca da necessidade de publicar esta obra:

«Aquilo que eu senti foi que comecei um livro que era uma espécie de demonstração de que o mundo arcaico precisava de uma celebração, mas também de uma linguagem nova, urgente, que tinha de vir deflagrar aquele momento. Claro que, passados todos estes anos, e ancorados no furacão do mundo actual, o desafio agora era bem diferente. Só poderia ser assim, n’*Os Memoráveis* as figuras do passado ressuscitam no futuro» (Jorge, 2016: 115).

³⁴ Esclarece Emmanuel Levinas que «As leis evitam, na prática, certas consequências. Mas a justiça só tem sentido se conservar o espírito do des-inter-esse que anima a ideia da responsabilidade pelo outro homem. Em princípio, o eu não se arranca à sua “primeira responsabilidade”; sustém o mundo» (Levinas, 2018: 83).

A propósito do seu romance, *Os Memoráveis*, Lídia Jorge esclarece que, sendo o livro «sobre uma batalha portuguesa ganha para a História» (Jorge, 2015: 144), mas desvanecida pela memória, ela pretende, através desta criação romanesca, falar da passagem do tempo e do seu papel transfigurador. Há como que uma necessidade de mostrar que algo se perdeu, ou seja, que o conjunto dos três jovens repórteres, revelam um olhar posterior³⁵, um olhar que data, portanto, de um tempo em que a pátria que, há quarenta anos, «interpretou uma história revolucionária exemplar perdeu o seu rumo e a sua autonomia» (*Ibid.*: 144). Na realidade, os anos vão passando, a sociedade moderniza-se, porém, continua a existir um país indolente e amedrontado, que não se expressa e que se demite. Um país, como salienta a autora, que «não encontra os gestos certos para acenar na rua, nem voz própria para dizer o que lhe vai na alma» (cf. *Ibid.*: 144).

Entre o primeiro e este seu romance, apercebemo-nos de uma vontade, por parte de Lídia Jorge, de abertura do espaço, de alargamento do ângulo de percepção da paisagem de fundo, porventura resultado da vivência com outros espaços. Assim, é perceptível, neste romance de 2014, um modo mais direto de aceder e de dar espaço amplo, dentro da sua escrita, ao mundo contemporâneo, e a autora fá-lo recorrendo a uma sintaxe mais próxima da narrativa do testemunho, sem nunca perder de vista a transfiguração, a alucinação e a fantasia:

«Na minha cidade [diz a autora], os metais corriqueiros não se transformam em ouro, e a minha pedra filosofal, quando muito, conduz-me a algumas páginas onde reconheça a beleza.(...) Quando projecto essa cidade lá de cima, acho que, a nível da escrita, alguma coisa de inexplicável acontece» (Jorge, 2015: 148).

³⁵ Na apresentação que fez do livro *Os Memoráveis*, em Braga, Isabel Cristina Mateus salienta este posicionamento a partir de um tempo posterior que atravessa o romance: «Como primeira nota de leitura, importa sublinhar a novidade do ponto de vista encontrado para contar a história desse que foi, nas palavras de Sophia, o “dia inicial inteiro e limpo”. Novidade que consiste não num olhar a partir do passado sobre o qual escorre a melancolia do presente, mas antes num olhar a partir do futuro, a partir de um tempo em que a memória da “metralha das “ores” já quase desapareceu» (Mateus, 2014: 2). Esta recensão surge na sequência da apresentação do romance *Os Memoráveis* que teve lugar na Biblioteca Pública de Braga, a convite do Conselho Cultural da Universidade do Minho, em 7 de Maio de 2014 (nota de rodapé da autora do texto).

A cidade que serve de paisagem privilegiada a *Os Memoráveis* é Lisboa, amplamente referenciada pelos nomes das ruas, pelos largos, estações de comboio e seus jardins reconhecíveis. A aproximação do olhar é inequívoca, mas o que importa dizer é que a coerência da transfiguração (embora *poeticamente mais solta* do que em *O Dia dos Prodígios*) e aquele modo único de olhar por dentro como que mudando a escala do olhar, prevalece. Observemos um exemplo extraído da obra, referente ao capítulo XII:

«O areal deve ter entre uns três a quatro quilómetros, e como sempre por ali o vento é forte e a ondulação alterosa. Quando lá chegamos deveria ser perto de meio dia. Mesmo assim, a poeira húmida passava em linha oblíqua levando-nos as roupas na direcção do mar.(...) Não foi difícil distinguir desde longe as únicas figuras que mexiam na paisagem para além da crista das ondas, deslocando-se em cachos revoltos. Precisamente ao longo da rebentação, corria um cavalo alazão levando o cavaleiro. A pelagem cor de canela do cavalo destacava-se entre a areia e o cinzento da água a que se juntava em forte contraste o fato verde de quem o montava» (Jorge, 2014a: 212).

A plasticidade da descrição pormenorizada do areal onde as três personagens centrais da obra (Ana Maria Machado, Margarida Lota e Miguel Ângelo) vão encontrar El Campeador (um dos heróis da Revolução de abril de 74), empurra o nosso olhar para um ambiente ao mesmo tempo inscrito no concreto, mas, em simultâneo, transfigurado pela “poeira húmida”, pelos “cachos revoltos” das ondas e pela “cor de canela” de um cavalo alazão. A paisagem assim representada contribui para a sensação de fuga para um espaço imaginário – um cenário cinematográfico e épico.

Ao mesmo tempo, convém observar que em *Os Memoráveis*, as personagens, projetadas de um tempo eufórico mas inalcançável, sobrevivem dentro das suas cápsulas submersas na água do passado, plasmadas numa realidade que já não é, por isso, são já mitos a viver num lugar de (auto)exílio, esquecidos do tempo e, como tal, são figuras fantasmáticas. O olhar da escritora é de revisitação por vezes irónica, outras vezes sobressaltada, vivendo do efeito de surpresa entre o relato da História e o da criação do mito. Em *Linguagem e Silêncio*, George

Steiner afirma que «a arte perdurará para lá da vitória» (Steiner, 2014: 598), no que pode ser lido como uma reformulação do célebre verso de uma ode horaciana – «monumentum aere perenius» (arte ou a literatura concebidas como “monumento mais perene que o bronze”).

Em Lília Jorge, silêncio e palavra apontam para uma simbiose, onde o futuro aparece escrito antecipadamente, oferecendo-se à introspeção promissora do leitor e às possibilidades abertas pela palavra literária através das quais se pode aceder aos segredos, à corrupção, à liberdade, à violência, ao sentido da responsabilidade, à História e à nossa identidade individual e coletiva. É esse degrau para o infinito que se constrói na escrita de Lília Jorge: uma responsabilidade ética e um compromisso com o ser humano na sua condição vital de ser com os outros. Comungamos aqui, com Emmanuel Levinas, da sua noção de *infinito*: «o que poderia considerar-se um defeito do infinito é pelo contrário, uma característica positiva do infinito – a sua própria infinidade» (Levinas, 2018: 89), o que denuncia um compromisso com a procura da verdade, sem que esta se instale de modo definitivo no horizonte do texto literário.

Escreve-se, aqui, numa procura de *desocultar* o tempo contemporâneo, procurando-o em lugares distantes, desfigurados pela transfiguração a que o tempo e a memória obrigam. Esta relação constante entre presente e memória lembra a introdução a *Portugal não é um país pequeno*, onde Manuela Ribeiro Sanches refere que

«a condição pós-colonial vive exactamente de um novo modo de se entender o passado e o presente, olhando-os de um modo alternativo, numa revisitação, porventura, incómoda – e, põe isso mesmo, tanto mais necessária – de um imaginário assente em circunstâncias materiais concretas, mas que os regimes discursivos também ajudam a constituir» (Sanches, 2010: 8).

Convém, por isso, sublinhar que apesar de servir de ponto de partida à narrativa, *Os Memoráveis* não é um livro sobre a Revolução 25 de abril, é antes, como bem refere José Cândido Oliveira Martins:

«um romance sobre a enunciada e complexa temática do tempo e da memória; mas também sobre os perigos do esquecimento e da erosão, ora sobre o seu poder configurador de visões mais ou menos mitificadas; ora ainda sobre o tópico da transmissão de certo legado entre gerações» (Martins: 2018: 166).

Com a inexorável passagem do tempo, impondo-se como uma espécie de anel que abraça toda a narrativa, a *memória* revê e, através da ficção, esse *lugar promissor* do nosso espírito, interroga qual o lugar dos heróis de abril num tempo que já não será o seu. De modo mais contundente, equaciona-se aqui como se dá essa passagem de herói singular deste momento da afirmação da nossa Democracia à sua mitificação, envolta de névoas de esquecimento e subjetividades. Como refere Catherine Dumas:

«Todas essas personagens são lastimáveis, grand-guignolescas, e representam a comédia humana em todo o seu esplendor e toda a sua decadência, muito embora o romance se assuma como um memorial, menos carnavalesco e mais amargo, mas tão comovente como o que José Saramago dedicou ao Convento de Mafra» (Dumas, 2015: 240).

Por conseguinte, neste romance trata-se de verificar a História pelo halo da ficção, pondo efetivamente o dedo nas questões, «como se recorda, como se constrói e se conserva a memória de Abril de 74» (Martins, 2018: 166). Porque afinal de contas, a memória é uma construção contínua e complexa, obedecendo a uma multiplicidade de fatores concorrentes³⁶. Ao pôr-se em evidência este olhar desassombrado sobre um momento exemplar da nossa História, a narrativa cria um trilho revelador de uma sociedade que ainda se procura, um país capaz de comover pela sua capacidade de sacrifício e generosidade mas, em contraponto,

³⁶ Nas palavras de Débora L. David ao reportar-se a Lídia Jorge e ao romance português da segunda metade do século XX, podemos perceber uma ligação estreita com a obra *Os Memoráveis*, sobretudo por aquilo que nesta obra se aproxima da máxima de Walter Benjamin que esta salienta: «A partir da máxima de que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p. 200), o filósofo alemão coloca a alegoria como expressão da melancolia. Tais ruínas, como fragmentos que são, abrigam em si a história de um indivíduo ou de um povo, porém, como um enigma que necessita ser decifrado. Esses fragmentos são responsáveis pelas distorções que observamos na historiografia da obra de arte, e que podem ser estendidas à forma e à linguagem. Dessas distorções, temos o caráter ambivalente do olhar melancólico sobre o mundo exterior que tentamos contar, representar, dizer» (David, 2011: 167).

um Portugal «que voltou a ter um medo salazarista, quando, culturalmente, nos tornámos cosmopolitas e modernos» (Jorge: 2015:144).

No dizer de Eduardo Lourenço «calçamos as pantufas dos reformados da história» (Lourenço, 2015: 66). Será por isso urgente interpretar essa grande contradição que temos em nós e que nos mantém reféns de um certo modo de ser mais próximo da deriva desse tempo obscuro do passado e não da sociedade modernizada, mas incapaz de agir em conformidade com esse progresso. Repensar Portugal está no fundo deste olhar que vagueia entre o melancólico e o alvoroçado, mas que, por isso mesmo, precisa de refletir e de se interrogar³⁷.

Assente em vários depoimentos, a trama narrativa apresenta como que um escavar num presente depositário inerte de um passado de que se quer a chave para abrir. Poder-se-ia até dizer que se fornece aqui a chave da ficção para o leitor encontrar o código desmembrado nesse passado. Ana Maria, a filha do jornalista António Machado, conjuntamente com os dois colegas jornalistas, perseguem esse passado que se tornou de algum modo irrecuperável. Fá-lo-ão através de uma série de entrevistas aos “heróis de Abril” e será entre esses, que nos surgem “os poetas”.

Por sua vez, a fotografia tirada no restaurante *Memories* funciona como um despertador para a recomposição de um passado plasmado num tempo novo e numa promessa desejada de liberdade que não chega a cumprir-se de modo pleno. Os seus heróis perduram, mas num tempo alhures. É Ana Maria que refere precisamente: “Desfilava toda uma série de epítetos privados, provenientes da casa de meu pai, que eu bem conhecia, mas naquele momento mesmo que desejasse não conseguiria associá-los às figuras civis a que diziam respeito” (Jorge, 2014a: 29).

³⁷ Obcecado pela nossa ontologia coletiva, de modo contundente e irónico, Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade*, em 1978, equacionava já deste modo esta questão: «é certo que não fazemos ondas, e que nesse sentido, uma vez mais, agora sob o modo do democratismo mais inodoro e insípido, somos como dizia Marcelo Caetano, um “oásis de paz” ou em termos lunares, um “mar de tranquilidade”. [...] Para quando a nova viagem para esse outro desconhecido que somos nós mesmos e Portugal connosco?» (Lourenço, 2015: 66).

Realiza-se, então, ao longo da narrativa, um *making of* de um documentário que pretende reconstituir o passado filtrado pela memória dos que viveram os acontecimentos, quer como atores principais (os heróis de abril), quer como atores secundários (testemunhas da História). Cada um dos entrevistados apresentará a sua visão da História, o que irá contribuir para uma multiplicidade de imagens criadas a partir de um mesmo momento da História, o que colocará o leitor na posição de intérprete da pluralidade dos olhares. A verdade esconde-se no conjunto dos relatos e obriga a um olhar reflexivo. Nesta perspetiva, «a memória coletiva resulta de um contínuo e diversificado processo de sedimentação de memórias particulares, sempre em aberto e numa constante reescrita» (Martins, 2018: 169).

No romance em apreço, os poetas compõem a última entrevista, a indiciar como que uma espécie de chave ouro para aquele enigma, esse passado enevoado de Abril de 74. O ambiente que é descrito na abertura do capítulo XVI de *Os Memoráveis*, envia-nos para uma mundividência romântica: o pôr do sol, o lugar isolado, a poalha luminosa das últimas horas do dia. A hora do crepúsculo, envolvida pelos cheiros da manhã, evoca um tempo paralelo, fazendo da figura dos poetas seres à parte.

Como se constata, o relato que cada um faz do dia “luminoso” é um pouco diferente, apresentando cada um a sua leitura do dia da revolução dos cravos. Para Ingrid, o melhor daquele dia terá sido o encontro com Francisco Pontais, uma visão pessoal e desmistificadora da grandiosidade do momento. O relato do poeta é um relato de desencanto, uma quase provocação. Aquele dia, diz ele, não passou de uma mentira, «um passo de contradança» (Jorge, 2014a:182).

A memória daquele dia não passou, assim, de «uma história de cobardia» (*Ibid.*:182). O poema «Um Dia», citado pela mulher parece ser a resposta que os três repórteres procuravam nos escombros da realidade desse passado anulado no presente da rememoração. Aparentemente, no dia subsequente à Revolução, o poeta terá escrito o seu melhor poema de sempre. E citamos:

«Um Dia

Um dia, os rapazes serão louvados.
Hão-de passar entre multidões floridas.
Levarão riso na boca e os braços levantados.

Um dia os rapazes hão-de ser punidos.
Pelos males que hão-de vir dos quatro pontos cardeais.
Terão latrinas derramadas nos portais.

Um dia esses heróis serão esquecidos.
Os seus nomes alinhados em conchas e espinhas.
Hão-de constar de uns livros nunca lidos

Mas um dia, este dia, será o dia do idílio.
Os rapazes ainda não desistiram de soltar os braços dos escravos.
E os escravos ainda não renegaram os cravos.
Ainda estamos no princípio desse dia» (Jorge, 2014a:182).

A estrofe esquecida (segundo Ingrid) parece encontrar eco na palavras da autora: «Como funcionou aquele dia exemplar enquanto alavanca para a mudança de regime de um país, e como os desígnios dessa mudança foram destrutados, ainda o dia não tinha cumprido as vinte e quatro horas» (Jorge, 2015: 144). O poema está repassado de ironia e o capítulo fecha com a noite escurecendo os quatro cantos da terra. O refúgio dos poetas parece exemplificar também uma certa atitude de um voltar de costas, ou um encolher de ombros face ao tempo que passa e à desorientação em que se caiu.

A realidade ali revivida parece morrer no fim da última linha, mas a discussão, aberta pelos três jovens repórteres no capítulo seguinte, conquista o lugar da esperança que provém da literatura. O carácter contingente do testemunho perpassa toda a narrativa realizada e, como elucida Helena Carvalhão Buescu, a propósito de *O Vale da Paixão*, romance onde também se põe a questão de trazer o passado para o presente «como acto de linguagem» (Buescu, 2009: 61):

«há certas narrativas que dificilmente reordenam o mundo; e [que] todas as operações a que recorrem são mais sinalizações de uma energia turbulenta que afecta o presente do passado do que efectivos sinais de um qualquer potencial acesso, por reconstrução, à verdade desse tempo passado» (*Ibid.*).

Na verdade, há como que uma demonstração de que «não passamos de figuras bizarras, contendo num só recipiente a raiz de todos os bens e de todos os males, incluindo o acto de julgar e a nomeação das coisas» (Jorge, 2009b: 39).

E esse modo único de revolver as páginas de acidez e de alento é única em Lídia Jorge: «A noite misteriosa, grandiosa, furiosa de luz e de sombras, cheia de cães rindo à lua, a incitar a poesia pura» (Jorge, 2015: 293). Faz sentido relembrar aqui as palavras de Linda Hutcheon, segundo as quais

«a paródia, na maior parte do século XX, é um modo maior de estruturação temática e formal, envolvendo aquilo que designei anteriormente por processos de modelação integrantes. Como tal, trata-se de uma das formas mais frequentemente adoptadas pela auto-reflexividade do nosso século» (Hutcheon, 1985: 128).

A ficção de Lídia Jorge, apresentando-se, então, como testemunha de um tempo, ela questiona

«através de um evocativo universo ficcional, a temática da complexidade e fragilidade da memória pessoal ou autobiográfica; ao mesmo tempo que interroga destacadamente os seus modos de construção e sedimentação, com inevitáveis limites, manipulações e contingências» (Martins, 2018: 171).

Nesse sentido, é uma construção romanesca que não pode ignorar os próprios mecanismos de construção da *memória*, sobretudo coletiva³⁸.

Como elucidada a autora no artigo «Pertença e contradição»³⁹, «no caso português, a própria natureza das mudanças ocorridas durante os últimos vinte cinco anos, torna inevitável, ou pelo menos propicia a criação do outro relato, o ficcional, aquele a que Carlos Fuentes designa por “criação de uma Segunda História

³⁸ Sobre os mecanismos complexos de elaboração da memória coletiva, são muito elucidativos os estudos reunidos por Fernanda Mota Alves *et alii* (2016), em *Estudos de Memória: teoria e análise cultural*.

³⁹ Texto reconstituído a partir de uma intervenção que teve lugar em Villa Gillet, Lyon, no ano 2000, por ocasião do Ciclo de Conferências sobre Literatura Europeia. Este texto foi publicado no número 13, *Cahiers de la Villa Gillet*, com tradução de Margarida Ochôa e Pierre Zalesky, e na *Revista Atlântica*, nº 5 (2006/2007).

que cega e diminui a dos historiadores de arquivo”, baseada na memória e nos projectos pessoais» (Jorge, 2000: 12).

Entre o “voo da cobra” em *O Dia dos Prodígios* e um cordeiro sacrificado que permanece escondido numa terrina, no meio da mesa, ao longo de toda a ceia no restaurante Memories, em *Os Memoráveis*, fica a paisagem interior de um povo sofredor que tem o seu carrasco na *memória*, mas que é complacente com ele, vivendo uma democracia intermitente, acomodada e silenciosa. A cidade de Lisboa destaca-se neste último romance da escritora como um espaço de treva. O singular absoluto desta palavra é portador de um significado absoluto, pois, segundo Lúcia Jorge, “se transforma num lugar psicológico no qual ensaiamos a nossa ambição de totalidade” (Jorge, 2015: 147).

Pelo sugerido anteriormente, *memória*, *sacrifício* e *liberdade* são, efetivamente, dominantes axiais que se destacam como uma inevitabilidade na obra ficcional de Lúcia Jorge, particularmente nos dois romances aqui evidenciados (*O Dia dos Prodígios* e *Os Memoráveis*), que abrem um arco que os une pelos dois momentos que protagonizam da nossa História recente: a Revolução de 74. As obras pertencem às vozes que as narram, como pertencem aos leitores que as interpretam. Nesta perspetiva, assistimos a um *empoderamento* do leitor que, pela via da obra, é impelido a pensar criticamente um tempo:

«Enquanto arquivo da “matéria-emoção” de uma época inscrita num espaço bem definido, a obra da escritora-testemunha problematiza o presente, ao mesmo tempo que põe a revisão crítica do passado, seleccionando cuidadosamente a herança recebida, afirmando uma exigência moral e assumindo um compromisso ou um dever de resposta, que é também uma forma de “calçar metafóricamente” o leitor» (Besse, 2013b: 130).

Como se conclui, a literatura é a matéria palpável que aponta os lugares longínquos de um povo sequestrado pela ditadura, iletrado e supersticioso e que reconstrói, pela memória, o árduo caminho da Democracia. A literatura permite esse voo de Ícaro, descreve situações inesperadas e transfigura a História; aliás,

serve-se dela para a poder ler criticamente; parte dela, mas dá à História as mil possibilidades da ficção.

Assim, sobre a Literatura, sua essência e ampla funcionalidade, hoje e sempre, importa dizer que, para a autora em análise

«a sua natureza e função consistem em escolher, inverter, desfigurar o que está dentro da matéria das pertenças, de modo a produzir-se uma nova realidade verdadeira, que não se opõe à realidade falsa, e nesse salto de qualidade e espécie, consiste a criação, isto é, o acrescento de alguma coisa ao mundo que antes lá não estava» (Jorge, 2000:13)⁴⁰.

Ao assumirmos que a história pessoal de qualquer ser humano surge ancorada ao devir da História, compreendemos, então, que a história pessoal do ser humano se relaciona incontornavelmente com a História política e social, que é coletiva. Como fomos sublinhando ao longo deste capítulo, a ancoragem no passado não propõe uma interpretação estática e unívoca da História, mas que a narrativa do acontecido é mutável, renovável, permeável à reinvenção pelas gerações que a recontam, através da memória configurada num tempo e num espaço. Ora, embora faça esse voo até ao passado, na narração oscila a precariedade do testemunho, a indecisão, a incompletude e a fragmentação na procura de decifração do passado.

Como conclusão do explorado neste capítulo e recuperando as palavras de Rui Manuel Brás colocadas em epígrafe, «a memória ajuda a elaborar uma narrativa coerente que liga o passado e o presente e, nesse sentido, a obra de arte enquanto *ars memoriae* pode ser um elemento central como agente de construção da identidade». (Brás, 2016: 33). Voltar ao passado permite o sacrifício (*katharsis*) de que nos fala Tarkovsky, um realizador próximo do discurso poético-simbólico de Lídia Jorge, sendo que, na perspetiva deste realizador, a função do cinema poético é fazer com que «o espectador se confronte consigo mesmo e com a realidade circundante, com o seu passado e presente, e também com as expectativas para o futuro» (*Ibid.*: 184), levando-o a refletir sobre tudo isso.

⁴⁰ Texto já citado, reconstituído a partir de uma intervenção que teve lugar em Villa Gillet, Lyon, no ano 2000, por ocasião do Ciclo de Conferências sobre Literatura Europeia.

Tal como na narrativas de Lília Jorge, poderemos verificar este entendimento da obra de arte, no caso de Takovsky dos filmes, a ideia de que «pela espiritualidade e pelo *sacrifício* o homem conseguirá libertar-se do insustentável peso que o vazio moral e o materialismo trouxeram para a sua vida. Em suma, a presença de visitar esse elo coletivo da nossa identidade, revendo o momento chave da história para, pela linguagem da arte, o retirar do silêncio, purgando os seus mal entendidos, na narração de Lília Jorge, parece-nos uma evidência e faz eco nas palavras de Tarkovsky: «quanto mais desesperado for o mundo na versão do artista, talvez de forma mais clara possamos ver o ideal que se lhe opõe. De outro modo, a vida tornar-se-ia insuportável» (Tarkovsky, 1987: 192).

Capítulo II

O Dia dos Prodígios:

entre o concreto do tempo e a transmutação lírica

O peso da realidade arrasta a maior parte dos escritores pelo chão da narrativa que reproduz a matéria do real. Acho que pertença a esse *team*.

Lídia Jorge

1. O romance como crónica do tempo

«Fazer a crónica do tempo que passa tem-me interessado, e não desdenho do juízo daqueles que dizem encontrar nas minhas páginas uma espécie de febre em testemunhar factos» (Jorge, 2009b: 40) – é deste modo que Lídia Jorge se reporta à forma como o real invade a sua escrita, inevitavelmente, «como uma parcela indispensável do todo do qual não se pode arrancar» (*Ibid.*: 41). A realidade aparece à escritora como húmus fecundo e inspirador da escrita ficcional⁴¹.

Colocada a questão deste modo, parece-nos evidente que a autora remete o real para uma parte especial, uma ramificação de uma árvore que a completa, que importa, mas que não poderá ser olhada senão como tal, como aquilo que entronca nesse outro terreno, nesses «outros territórios onde a nossa intimidade se enrola no seu percurso subjectivo e solitário, sempre driblado pelos enganos

⁴¹ Particularmente interessante para a discussão desta temática será um texto que a autora escreve sob o título «O Romance e o Tempo que Passa ou a Convenção do Mundo Imaginado», onde pelas palavras da autora perpassa a noção inabalável da visão de um tempo, onde sempre desaguardam as águas do romance e apontava ela, precisamente sobre O Dia dos Prodígios «que os géneros e seus subgéneros são aniquilados ou desenvolvidos ao sabor do segmento da vontade individual de cada um, o que, no seu conjunto, herda e constrói a alma colectiva onde mergulhamos e donde emergimos, tão enredados e tão livres nesse fluxo quanto o somos pelo impulso inevitável da História. Quer queiramos quer não, esbracejamos no tempo que já passou como naufragos, ainda que alegres naufragos» (Jorge, 1999: 156-157).

da memória» (*Ibid.*: 41)⁴². Sobre estes territórios nos debruçaremos adiante mais detidamente, na segunda parte deste capítulo do nosso trabalho.

Escrever sobre a realidade concreta, associada a um tempo específico agarrado a um contexto histórico e geográfico é, de resto, um aspeto visível na vasta obra de Lídia Jorge⁴³, nunca esquecendo o seguinte e laborioso labor de transformação ou recriação artística. O seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios* (1980), objeto aqui da nossa análise e que averiguaremos de forma aturada ao longo deste capítulo, mergulha num tempo de mudança profunda em Portugal, a Revolução de abril de 74; *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) dá-nos conta de mudanças na mulher e sua identidade na Lisboa pós Abril de 74; *A Costa dos Murmúrios* (1988), alguns anos depois, mostra-nos a face obscura da fase final da Guerra Colonial em África; *O Vale da Paixão* (1998), romance onde a narradora busca a sua identidade, mas, como assegura Maria Graciette Besse, é um livro que

«fornece também um testemunho sobre o autoritarismo e a agonia da sociedade salazarenta, ao mesmo tempo que procura um remédio para salvar da infâmia o seu tio-pai biológico, acusado de incesto nas cartas dos familiares que emigraram» (Besse, 2013: 125).

⁴² Sobre este aspeto elucida ainda Lídia Jorge: «Quando Carlos Fuentes se refere à Literatura como uma estrela de três pontas – duas subjectivas e uma terceira, objectiva, mergulhada no devir histórico que é pertença de toda a comunidade – o autor de *Terra Nostra* sabe do que está a falar. É fácil discorrer sobre esta terceira ponta da estrela, a objectiva, pois sendo comum a muitos, ela permite que evitemos a indecência que é mostrarmos as outras duas (Jorge, 2009b: 41).

⁴³ Para além da evidência deste interesse no espaço das obras romanescas, é de salientar o seu conjunto de crónicas de 2009, *Contrato Sentimental*, onde a autora se pronuncia sobre temas tão diversos ligados ao nosso mundo contemporâneo e à realidade histórica e geográfica portuguesas, como «Identidade», «Comunicação», «Mobilidade», «Imprensa», «Língua», ou mesmo «Cidades», entre outros, os quais configuram uma clara preocupação da escritora com a realidade e esta matéria concreta do tempo. No segundo capítulo, «Mobilidade», encontramos, por exemplo, estas considerações: «O passado é um biombo de várias faces – Entre finais de Outubro de 2007 e meados de Fevereiro de 2008, na sequência da presidência rotativa da EU, que Portugal então assumira, teve lugar no Museu Histórico de Berlim a exposição “Novos Mundos – Portugal e a Época dos Descobrimentos”, uma mostra cuja concepção de base visava mostrar como os portugueses no passado estiveram na origem de um movimento que viria a conduzir à era da globalização. (...)Mas o que é de realçar é que nessa exposição os portugueses foram tratados apenas como europeus entre europeus, no diálogo que então se estabelecera entre Portugal e a Europa continental» (Jorge, 2009 a: 21-22).

Por sua vez, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) surge ancorado entre o mundo contemporâneo com a sua ferocidade e sede de futuro e um mundo antigo, já a viver em revelia às mudanças e ânsia incontável de modernidade – um tempo e um lugar de perfil sinuoso, tal como a estrada percorrida por Mile- ne, quando seguia com o Sr. Frutuoso na direção da Marginal de Valmares, onde «podia ver-se a frase de Mark Twain, sem o nome do seu autor, inscrita a toda a largura numa grande placa, esconsa e enferrujada – COMPRE TERRA, POIS JÁ NÃO SE FABRICA» (Jorge, 2002: 261).

Já *Combateremos a Sombra* (2007) surge centrado na história de um psicanalista decifrador de histórias, que se vê enredado numa história de terror na Lisboa do virar do milénio,

«onde se mostra que o Portugal silenciado, castrado pela ditadura durante as várias décadas que antecedem a Revolução é agora, no início do novo milénio, ainda um reflexo desse atavismo, um lugar dominado pelo ensombramento de um outro tipo de silêncio – o silenciamento estranhamente *legalizado* pela jovem democracia» (Brandão, 2014: 20)⁴⁴.

Por fim, *Os Memoráveis* (2014), cujo pano de fundo é um tempo de des- memória de abril trinta anos depois da Revolução dos Cravos (tempo da histó- ria), ou seja, onde se faz a filtragem da passagem dos anos pelo efeito da sedi- mentação do que ficou e do que se perdeu na voragem do tempo – um livro ali- cerçado na sociedade, após quarenta anos do 25 de abril de 74 (tempo da escrita):

«Passados quase quarenta anos, eu achei que se estabeleceu uma distopia em re- lação àquilo que tinha sido a utopia que moveu 1974. Coloquei-me no lugar dos jovens de hoje, que olham para essa época com desdém e incompreensão. Colo- quei-me aí para lhes tentar dizer que perderiam muito se não compreendessem os

⁴⁴ Conforme se esclarece no estudo das *Formas de Silêncio em 'Combateremos a Sombra' de Lí- dia Jorge*, «nessa premência de *dizer tudo* colaboram de modo expressivo autores como Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa, Almeida Faria ou mesmo António Lobo Antunes. Diz-nos Eduardo Lourenço que “toda essa temática, numa perspetiva que é ao mesmo tempo de restituição do vivido e denúncia dele, preenche len- tamente a ausência da ficção óbvia impossível antes do 25 de Abril ou só aflorada em termos cripticos ou ale- góricos (Álvaro Guerra, Namora, Cardoso Pires, Palma-Ferreira, entre outros) (Lourenço, 1994: 300)”» (Bran- dão, 2014: 20).

fundamentos dessa ruptura, e inventei para eles um livro fantasmático» (Jorge, 2016c: 125).

O tempo que passa é motivo de ancoragem da escrita romanesca. Os romances evidenciados apresentam um trilho visível, não só como exemplificação de que a realidade direta da mundividência social de um tempo delimitado e de um lugar, que é o nosso Portugal com o seu modo de ser coletivo; são também não só temas dos romances de Lídia Jorge, como sujeitos de escrita, configurando a narrativa e impulsionando a ação de forma categórica numa evocação constante da matéria concreta da vida do país. Frank Kermode refere que «normalmente, associamos a realidade com *chronos*, e [que] podemos considerar como pouco séria ou tola uma ficção que ignora totalmente esta associação» (Kermode, 1997: 60). Dito de outro modo, a escrita romanesca de Lídia Jorge é sempre filha de um tempo, selecionado e revisitado artisticamente⁴⁵.

Estas reflexões de F. Kermode a propósito do sentido do romance encontram eco numa certa ideia de harmonização entre a descrição do mundo a partir do eixo realista do tempo – inevitável mimese; mas que, em Lídia Jorge, procura a síntese com a proliferação de imagens que o texto desencadeia. Dir-se-ia que a História projeta para o imaginário imagens que as palavras procuram traduzir e são essas imagens que permitem o fluir da inteligência discursiva que se expande e constrói a partir desse degrau objetivo do mundo. A realidade é o ponto de partida da criação artística do romance⁴⁶.

⁴⁵ Revendo o estudo alargado que Graciete Besse apresenta em *Lídia Jorge et le sol du monde*, Maria Araújo da Silva sintetiza que: «com base nos romances *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), Maria Graciete Besse interroga a memória arcaica resgatada em processos de busca identitária que se definem na interação entre passado, presente e futuro. O legado do poder arcaico ecoa com toda a força na representação de figuras míticas ou de um bestiário lendário (serpente alada, dragão...) que participam na construção da história individual e coletiva da modernidade» (Araújo, 2016: 170). No grupo de obras nomeado, percebe-se que estas reenviam para um tempo fortemente marcado pela estrutura de mundos antigos, inscritos no tempo concreto, mas que se assemelham a fábulas prodigiosas.

⁴⁶ Miguel Real convocando o universo de *Os Memoráveis* comenta precisamente esta relação/preocupação da autora que investe de forma inventiva no real, ainda que lhe provocando um *rasgão*: «Lídia Jorge procede em *Os Memoráveis* como procedera nos seus mais representativos

«Podia ver-se de todos os ângulos. O homem que tinha descido estava estacado no largo. Envergava um fato verde-poeira. Como se camioneta e homem tivessem sido mergulhados no mesmo líquido e pela mesma mão. Um barrete castanho na cabeça. A princípio olhando o largo, como se recordasse um mapa. Podia-se ver os fitilhos a penderem atrás quando o homem começou a olhar o empedrado. Manuel Gertrudes pôs a mão no peito. E isso porque sentiu um apelo muito forte como se alguém o chamasse para um tempo diferente do que vivia. Todos lhe notaram o gesto» (Jorge, 1980: 52-53).

Ao descrever a chegada do soldado a Vilamaninhos, *afilhado de guerra* de Carminha Parda, a população acorre para observar com nítido interesse maledicente, aturdida pela *nova* de um homem recebido assim em casa de Carminha Rosa, a mãe. Subtilmente, somos colocados perante evidências de um tempo concreto – o da guerra colonial – de que ninguém ali tinha ouvido falar, «Guerra, que guerra? Oh gente ignorante, será preciso ter um filho ou um afilhado no serviço para se poder falar dessas coisas sem dar explicações?» (*Ibid.*: 56)). Ou seja, o universo alienado e salazarento onde estas gentes viviam acende-se como uma candeia sobre o palco das *demonstrações* de Lídia Jorge, o que nos permite compreender a construção de um mundo arcaico, em processo lento de desmoronamento. Manuel Gertrudes é impelido pelo forte abalo de uma premonição de mudança, qualquer coisa muito concreta, qualquer coisa do mundo fora dos limites de Vilamaninhos que assim irrompe, pela mão do soldado, «como se alguém o chamasse para um tempo diferente do que vivia» (*Ibid.*).

Importa lembrar para o entendimento maior da atitude do povoado, desconfiado, cerca a casa das Carminhos, que esta casa não só era palco dos acontecimentos mais importantes do romance, como albergava aquilo que se designava por mulheres pecadoras, uma vez que Carminha Rosa (mãe) havia sido amante de um padre (o padre Pardo), de que resultaria o nome Carminha Parda. Para a

romances: a criação de um novo horizonte de sentido para a história, de uma reinterpretação dos acontecimentos, de nodo a, captando o seu diferente veio unitário subterrâneo, desdobrado numa multiplicidade de focalizações literárias, estabelecer uma nova narrativa reveladora da dimensão libertadora, opressiva ou decadente da história» (Real, 2014: 10).

economia do romance, e para a questão centralizadora da nossa análise, a questão do tempo, importa lembrar que estas atitudes denunciam um universo tombado, adormecido em valores morais regressivos e punitivos agregadas a todo o mundo sombrio do Estado Novo. É pela interpretação destes sinais que entramos num tempo concreto, ainda que vivendo as personagens inconscientes do facto⁴⁷. A chegada de Manuel Amado representa, assim, a possibilidade de fuga de Carminho Parda deste universo obscuro, onde mãe e filha foram excomungadas, consubstanciando ambas, por isso, um posicionamento ideológico em fuga para a frente. O mundo delas, sem que soubessem verdadeiramente, ansiava por outro espaço fora da condenação cristã de que eram alvo pela comunidade e a caminho de um futuro ainda em processo de invenção.

Voltando às palavras da autora, aliás, é do real que o imaginário se levanta, se organiza, se forma, através de uma lenta e laboriosa construção artística, inerente ao trabalho de arquitetura ficcional:

«São migalhas do real, partículas daqui e dali que de súbito se isolam e assumem um empoamento desmesurado. Migalhas recolhidas das experiências pessoais, mas também das vivências sociais, e da História, que está sempre a acontecer» (Jorge, 2015: 143).

No fundo, como elucida ainda o já referido Frank Kermode, «este fazer de tramas, pode aliviar-nos do fardo do tempo, meramente ao desafiar o nosso sentido da realidade» (Kermode, 1997: 66). Se, por um lado, os livros servem «de modelos fictícios do mundo temporal» (*Ibid*: 64), eles, por outro, reciclam «essa matéria avulsa através da narrativa, [construindo] uma nova realidade que é subjetiva e reflete, por certo, o desejo de uma outra harmonia entre as partes» (Jorge, 2015: 143).

⁴⁷ Mauro Dunder, no seu estudo desta obra, aponta que a configuração geográfica do povoado e a colocação da casa das Carminhos num local elevado, no alto de um morro, bem como a descrição significativa da sua limpeza cristalizada no brilho intocável das suas janelas, pormenor que serve o ponto de partida da obra, parece associar-se a qualquer coisa dos castelos medievais, localizados em terrenos elevados. Assim, diz o investigador que a chegada do soldado «Manuel Amado (...), nessa situação, representaria o cavaleiro que teria vindo conquistar o coração da intocada virgem, como nas novelas de cavalaria» (Dunder, 2009: 24).

Do que evidenciamos, parece-nos igualmente clara a não adoção da leitura da narrativa de Lídia Jorge numa atitude *imediatista*, onde o romance reflete o real numa projeção “à clef”, uma vez que a “verdade” do objeto ficcional opera-se pela inevitável modelização de eventos de carácter histórico e de índole sociológico que encontram eco no mundo real. Neste *mundo possível*⁴⁸, radica uma verdade gerada pela própria impulsividade narrativa e autonomizada por ela, mesmo que configurada a partir de contextos históricos reconhecíveis fora do mundo criado, ou do mundo possível decorrente do texto ficcional.

Assim, no âmbito da poética ficcional de Lídia Jorge, procuraremos evitar quer a postulação de tipo *immanentista* (que não reconhece qualquer ligação entre mundo real e mundo possível); quer a fórmula imediatista (que vê a narrativa como um espelho direto do real, sem qualquer modelização da realidade empírica). Neste sentido, o *mundo possível* instituído pelo texto denuncia uma realidade histórica identificável, mas alimenta-se dela a partir de uma multiplicidade de filtros que permitem uma oscilação entre mundos, experimentando-se, por via do discurso, do construído e complexo jogo ficcional. No caso particular de Lídia Jorge constrói-se também a partir da memória, como antes sugerido, capaz de atravessar o tempo, mas também possibilitando a sua desmaterialização, denunciando falhas e vazios, admitindo vulnerabilidades mais próximas da verdade humana – uma aproximação diferente, criativa e revisionista dos acontecimentos históricos e à vida dos homens.

Este aspeto, embora exija uma certa amplificação, de modo a especificar o universo de Lídia Jorge com as suas matizes próprias, encontra uma correlação com o que a propósito de *ficcionalidade* nos diz Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

⁴⁸ O mundo narrativo que Lídia Jorge evoca remete para um universo semiótico cuja existência é meramente textual, aquele que, no *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes apontam como *mundo possível*: «Os mundos ficcionais mantêm sempre uma relação semântica com o mundo real, correlação essa que oscila entre a representação mimética e a transfiguração desrealizante. Seja como for, a verdade dos objectos ficcionais não se funda na correspondência com o real: só pode ser equacionada em função do mundo possível instituído pelo texto» (Reis, Lopes, 2011: 245).

«O que [...] normalmente ocorre nas narrativas ficcionais é a utilização de entidades históricas no contexto semântico da ficção, em conjugação com os fundamentais sentidos que dominam o relato, conexionando-o ao mesmo tempo com o contexto histórico-cultural em que se insere. Pela via das relações homológicas, das alusões simbólicas, da interação com as entidades ficcionais, as referências de suporte histórico integram-se na semântica da ficção e articulam-se com a sua lógica interna» (Reis, Lopes, 2011: 162).

Essa é a lógica em que se apoia a construção da *verdade* da ficção romanesca. Apoiando-se nas palavras do ensaísta M. Montaigne esclarece Hannah Arendt:

«"Se como acontece com a verdade, a mentira tivesse apenas um rosto, estaríamos em melhor situação. Porque tomaríamos por certo o oposto daquilo que dissesse o mentiroso. Mas o reverso da verdade tem cem mil figuras e um corpo indefinido". A experiência de um estremecimento e da vacilação de tudo aquilo em que baseávamos o nosso sentido de orientação e da realidade conta-se no número das experiências mais comuns e mais vivas dos homens sobre o domínio totalitário» (Arendt, 1968: 51-52).

Estas reflexões, surgindo num contexto mais ou menos delimitado, ou seja, reportando-se à dicotomia verdade e política (poder), elas abrem um campo mais vasto se as incorporarmos no modo como a literatura pode também ser uma forma de acesso à dignidade da verdade e da boa fé dos homens. Ao revisitar e redizer a História (narrativa plural e sempre em aberto), a literatura possibilita aquilo que poderemos designar como campo de trabalho e de componente ética – um vergar a palavra à procura da *verdade*, desfazendo equívocos, remexendo no que ficou silenciado, escavando dentro dos abismos do homem numa atitude de inquietação permanente e de inadmissibilidade do que ficou rasurado ou mal compreendido desse passado que agora, num outro presente se visita.

Partindo destes pressupostos, parece-nos que o que nos diz Hannah Arendt poderia ser também aplicado ao campo da literatura, sem que esta se confine a este único propósito. Entende-se, portanto, que nesta relação entre o poder e os factos, a literatura poderá ser essa promessa de clarividência da ver-

dade, pelo papel modalizante do ato narrativo que potencia na sua textualização uma iluminação nova das realidades vividas lá atrás⁴⁹:

«os factos afirmam-se a si próprios pela sua obstinação e a sua fragilidade está estranhamente combinada com uma grande resistência à distorção – essa mesma irreversibilidade que é o cunho de toda a acção humana. Na sua obstinação, os factos são superiores ao poder; são menos passageiros que as formações do poder, que surgem quando os homens se reúnem com um objectivo, mas desaparecem quando esse objectivo é alcançado ou fracassa» (*Ibid.*: 52, 53).

Todas estas considerações visam uma aproximação com o modo como a autora de *O Dia dos Prodígios*, aproxima a ficção com o mundo, em particular nesta obra, o que confinará nas suas próprias palavras, quando explica que o que escreve procura um lugar no mundo que a rodeia na perspetiva de encontrar algo que sustenta o que somos para além das datas do nascimento e da morte: «há sempre gente do passado e gente do futuro que está connosco, a ideia de que nós somos um prolongamento do mundo que nos rodeia, sendo o mundo, por sua vez, um prolongamento infinito do que existe em nós» (Letria, 2016: 30). É desta pluralidade que se alimenta a escrita ficcional, prolongando o real, mas transfigurando-o inevitavelmente, para que o possamos ler melhor e de uma forma iluminada.

A obra literária conduz, por conseguinte, a um esclarecimento do mundo lá fora a partir da raiz e do alcance da escrita, enquanto lugar de encontro entre o mundo que diz o que foi, evocando factos pelo processo rico da memória de que já falámos no capítulo anterior. O texto torna-se, por assim dizer, no lugar

⁴⁹ Jane Tutikian, ao pôr em diálogo a obra de Lídia Jorge com a de Helder Macedo, identifica, na senda do que defendemos, que: «Lídia Jorge promove a mitologização da História quando, revolvendo as visões míticas, as imagens espontâneas, portadoras de um carácter de reflexo, cria sua própria mitologia a partir de materiais históricos, provocando a exageração da experiência cotidiana. Longe do carácter apologético, o mito é tomado como fator de desmascaramento, mas é também fator de desvendamento de princípios imutáveis localizados entre o cotidiano empírico e as mutações históricas, criando, no texto ficcional, espaço de reflexão e denúncia. O texto de Lídia Jorge, assim como o de Helder Macedo, ultrapassa os limites ficcionais para a colocação de teses históricas dialeticamente pensadas» (Tutikian, 2014: 91).

promissor onde a ficção realiza o que a realidade não consegue pôr em palavras⁵⁰:

«[...] *O Dia dos Prodígios* trouxe-me, sobretudo, um esclarecimento. O que se passou é que eu não estava bem esclarecida sobre o que tinha vivido e testemunhado em África. Ia precisar de tempo para sedimentar alguma coisa que ainda se encontrava em carne muito viva. Comecei, então, por uma invocação mais recuada, no fundo, pelo desejo de manter a memória de um mundo que eu achava que iria desaparecer muito rapidamente, o mundo de *O Dia dos Prodígios*» (Letria, 2016: 108).

Repare-se que esta ânsia de esclarecimento e de iluminação se revela até sob a forma de uma certa obsessão, quarenta anos depois, com os acontecimentos aquando da Revolução de Abril de 74, visível na obra *Os Memoráveis*, como antes realçado. Uma obsessão que justificamos pelo compromisso ético de que se sente responsável, enquanto ficcionista de um tempo particular da História e essencialmente pela aguda observação de um presente de arrastamento de incapacidades de perceber o passado e assim agir ativamente, abrindo a marcha do futuro.

A emergência do real na obra de Lídia Jorge entrelaça-se com questões inequívocas como a ética, como temos vindo a sublinhar, apresentando-se a literatura como essa fórmula eficaz, senão única, de chegar ao outro empoderando-o. É que, como sublinha Maria Graciete Besse,

«apesar das dúvidas sobre a capacidade da ficção em representar o “real”, muitos estudiosos consideram que a retórica textual pode induzir performativamente o sentido da responsabilidade, interessando-se assim pelas implicações éticas da li-

⁵⁰ Graciete Besse num artigo sobre a questão do empoderamento na obra de Lídia Jorge e recuperando Roland Barthes, mostra como na obra de Lídia Jorge há, desde a sua primeira obra, *O Dia dos Prodígios*, um interesse fundamental em olhar para os acontecimentos da vida dos homens pela lente sociológica e ética, sendo, nesta perspectiva, inerente à sua obra a ideia defendida pela própria autora ao colocar-se como *cronista do tempo que passa*.

Com efeito, afirma aí Maria Graciete Besse: «A relação estabelecida entre a literatura e a vida interessa igualmente Roland Barthes que, numa conferência de 1978, sublinha o seu desejo de escrever um romance capaz de dizer simultaneamente o amor e a morte, através de uma forma que, segundo os seus próprios termos, “recolhe o sofrimento e transcende-o” (Barthes, 1984, p. 335). Na sua opinião, o romance deve responder a três objectivos: testemunhar sobre os grandes mudos da História e salvá-los do esquecimento; dizer abertamente os afectos; e, por fim, exprimir “o brilho e o sofrimento do mundo” (Barthes, 1984, p. 346)» (*apud* Besse, 2013: 119).

teratura enquanto possibilidade de abertura ao Outro e de transformação existencial» (Besse, 2013: 120).

Num artigo intitulado «Pertença e contradição», publicado na revista *Cahiers de la Villa Gillet* e, posteriormente, na *Revista Atlântica*⁵¹, Lídia Jorge discorre sobre a noção ambivalente de *pertença*, quando o sentido da palavra se desloca para o campo *armadilhado* da literatura. Atentemos nas palavras da autora a este propósito, em que a escrita surge inevitavelmente radicada como “ser do mundo”:

«(...) o senso comum [que] a pertença se fundamenta na configuração dos primeiros abraços, nas primeiras viagens através da terra, nas primeiras ligações ao mundo e à multidão, esse feixe de actos que nos atam aos outros e às coisas para sempre. Por isso, pertencer, independentemente do lugar que aí se ocupa, significa ser do outro, de outra coisa, *ser do mundo*. E a escrita vive disso, dessa sopa mágica indistinta que alimenta a Arte como interpretação do mundo» (Jorge 2000: 3, itálico nosso).

A autora afirma, porém, mais adiante, que todo o escritor vive de um desejo de abrir um mundo que corra paralelo à *realidade* imperfeita, sendo, nesse sentido, a obra fundadora de uma *Realidade* [a repetição é propositada] e não descendente desta, pelo menos, enquanto formulação de um anseio fundo do escritor. Por isso, confessa Lídia Jorge «em relação à noção de pertença, a Literatura aparece como um território armadilhado pela contradição de nela se negar o que não se pode alienar nem se consegue perder» (*Ibid.*: 3).

Estas considerações convocam para as nossas reflexões o pensamento que atravessa a poesia de Fíama Hasse Pais Brandão em *Cenas Vivas*⁵², onde é perceptível que a sabedoria do olhar evidencia o real e permite-nos entender que «o

⁵¹ Texto reconstituído a partir de uma intervenção que teve lugar em Villa Gillet, Lyon, no ano 2000, por ocasião do Ciclo de Conferências sobre Literatura Europeia. Este texto foi publicado no número 13, *Cahiers de la Villa Gillet* e na *Revista Atlântica*, nº 5 (2006/2007).

⁵² As palavras de Fíama Hasse Pais Brandão, em *Cenas Vivas*, revelam um entendimento profundo e uma vibração que nasce de estas estarem em uníssono com as coisas. Fíama serve-se delas para se ligar ao mundo e inquirir o real, ou seja, para se compreender e para tocar o que corre paralelo ao nosso olhar, na suspeita que é aí que podemos tocar o insondável.

que nos chama para dentro de nós mesmos/ é a vaga luz, um pavio, uma sombra incerta./ Qualquer coisa que nos muda a escala do olhar» (Brandão 2000: 25-26).

A escrita do romance potencia a nossa *escala do olhar*, no modo de ver o ser humano e o mundo. Como podemos observar, o olhar de Fiama aprisiona a surpresa do momento e transforma esse instante em representação visível. Cremos que, tal como Fiama, Lídia Jorge escreve para se entender e para se compreender, proporcionando-nos um olhar que se estende para além da superfície da paisagem, naquele pressentimento profundo do mistério que habita os seres e as coisas. Como vimos já no capítulo anterior deste trabalho é, com efeito, a memória que devolve ao *eu* a fulguração do conhecimento, anterior ao nascimento da própria consciência de *mil galáxias novas*.

Num ensaio sobre a obra de Lídia Jorge e lembrando a reflexão filosófica de Paul Ricoeur que mostra que a obra literária é sempre uma forma de linguagem em acção, e partindo da perspectiva de que só acedemos à História pela via da sua narrativização, afirma Maria Graciete Besse que

«o leitor não vai encontrar na ficção quaisquer exemplos, soluções ou receitas para as suas interrogações, mas graças à articulação do sensível e do inteligível, a escrita permite, como afirma o filósofo francês, “re-configurar” a experiência temporal e transmitir uma melhor compreensão do mundo, graças à representação axiológica dos problemas humanos» (Besse, 2015a: 120-121).

Afinal de contas, na sua multiplicidade, a narrativa é indissociável da função cognitiva do ser humano. Esta é uma outras forma de argumentar o *impar conhecimento da literatura*, ao longo dos séculos. A articulação da realidade com a sua textualização, pela implicação da modelização discursiva, reenvia o leitor para a esfera das possibilidades abertas pela leitura, sendo a linguagem o seu molde único e absoluto na esteira de G. Agamben, que citamos: «todo o acto de palavras [...] no acto do seu acontecer torna, ao mesmo tempo, presente o não dito a que ele se refere como resposta e remissão» (Agamben, 2013: 30). Apercebemo-nos, conseqüentemente, que há uma perda de laços do espaço com

o tempo, na obra de Lídia Jorge – O espaço resiste observando o tempo, inscrevendo a obra na realidade de um jardim eterno, onde, perene, o coração do mundo palpita.

Creemos que a imagem que melhor parece cristalizar a ideia exposta será a da própria escritora: «a essência do literário é um fantasma que se levanta sobre os horizontes da Terra, e que se eleva o mais possível do solo sem nunca o perder de vista» (*Ibid.*: 341). Entende-se, deste modo, que o espaço físico se viabiliza num espaço de memória pela capacidade de este último filtrar e reconhecer os marcos geodésicos de um passado como que proporcionando um efeito de iluminação. Acrescentamos que é esse efeito de recuo a um tempo que propulSIONA a voz narrativa – uma espécie de testemunha que exige o reconhecimento da verdade que só a literatura pode oferecer.

Hannah Arendt evidencia, de forma pertinente, que nas relações entre *verdade* e *política* gera-se um diálogo mais profundo e de superior importância entre as ciências históricas e as humanidades e a política, já que «o facto de dizer a verdade de facto compreende muito mais que a informação quotidiana fornecida pelos jornalistas, ainda que sem eles nunca nos pudéssemos situar num mundo em mudança perpétua» (Arendt, 1995: 56).

O devir, o tempo na sua voracidade e mobilidade inexorável, conduz o ser humano para a esfera da indeterminação, para os nebulosos corredores da memória, o que implica, numa perspectiva fenomenológica, como nos diz Henri Bergson «que, embora tentemos imitar, por adição progressiva infinita, a mobilidade do devir, o próprio devir deslizará entre os nossos dedos quando pensamos que o agarrámos» (Bergson, 2008: 534). Pensar o *tempo* fenomenologicamente remete ainda para um campo de reflexão mais vasto de que Henri Bergson é profundo conhecedor, mostrando e afirmando em *Evolução Criadora* que

«a inteligência representa o devir como uma série de estados, e, como cada um deles é homogéneo consigo mesmo, eles não mudam. Se a nossa atenção é atraída para a mudança interna de um destes estados, logo o decompomos em outra série de estados que constituirão, reunidos, a sua modificação interna. Estes novos es-

tados serão todos invariáveis, ou então a sua mudança interna, se a virmos, decompõe-se logo numa nova série de estados invariáveis e assim sucessivamente. Aqui, de novo, pensar consiste em reconstituir, e, naturalmente, reconstituímos com elementos dados, com elementos estáveis» (Bergson, 2008: 534).

Assim, implicada que está a observação crítica de um tempo com este deslizeamento daquilo que é da matéria viva da história humana, encontramos no campo da literatura um procedimento artístico que, ao mesmo tempo que é capaz de transportar a realidade para as páginas da ficção, se torna também um lugar onde, com a uma perícia própria se aborda a vida, uma vez que a só mera inteligência «tão hábil a manipular o inerte, revela a sua imperícia logo que toca no vivo» (*Ibid.*: 536).

Com efeito, se como defende Henri Bergson, «a inteligência é caracterizada por uma incompreensão natural da vida» (*Ibid.*: 536), a literatura aproximar-se-á desse campo mais amplo que não se esgota nos rigores matemáticos ou meramente cronológicos do tempo ou na experiência mecânica do pensamento, abrigando-se, como afirma o filósofo, no instinto que se enforma da efervescência da vida:

«Enquanto a inteligência trata todas as coisas mecanicamente, o instinto procede, se assim se pode falar, organicamente. Se a consciência que nele dorme despertasse, se se interiorizasse em conhecimento em vez de se exteriorizar em acção, se soubéssemos interrogá-lo e ele pudesse responder, revelar-nos-ia os segredos mais íntimos da vida» (*Ibid.*: 536-537).

Por conseguinte, *O Dia dos Prodígios* apresenta o coletivo como o sujeito da escrita que dá voz a um mundo em desabamento, um mundo belo pela sua espessura poética, «com uma harmonia arcaica que não poderia continuar mais, porque era bela, mas selvagem, estava fora da contemporaneidade» (Jorge, 2016c: 108).

É através do mergulho num mundo em vias de derrocada – um universo próprio com vozes e ritmos primitivos que, por um lado urgia ultrapassar, mas por um outro reclamava um espaço onde incidisse uma luz própria para que se não esquecesse – que o cântico de Vilamaninhos se torna a expressão do povo

português recolhido no seu lugar mágico e rude. Em entrevista a José Jorge Leiria, Lúcia Jorge salienta, conseqüentemente, que «ainda hoje *O Dia dos Prodigios* é considerado como uma espécie de peça poética que ocupa um lugar no imaginário dos leitores» (*Ibid.*: 109)⁵³.

A história do romance aparece ancorada na transfiguração do mundo rural, numa procura de que esse mundo se cristalizasse nas páginas da ficção e que, desse modo, não ficasse esquecido⁵⁴:

A saber. Vilamaninhos tem seis braços. Dois são feitos de casas ao longo da estrada que a atravessa, fita de alcatrão que se esburaca como roupa puída. Primeiro uma nódoa de pedra a emergir do pez, depois uma, duas britas nítidas, apenas aglomeradas. Em seguida uma solta-se, outra, e debaixo dessa outra, outra. E logo a terra à vista como um óculo. Vejam a porcaria da estrada. Os outros dois braços são o resto da antiga, da macadamizada, sinuosa e às lombas, como a correnteza do telhado mourisco [...]. No meio do nó uma barriga de terra, lajedo e pó, a venda, a igreja, o armazém de figo, o lagar de azeite, três casas de habitação. Desligadas, mas na sombra umas das outras, apenas pela distância de um suspiro de gente. [...] Nesse recinto se terá digladiado a cobra voadora. Vista de cima alguém chamaria a Vilamaninhos uma estrela. Vista de baixo, no meio das encruzilhadas, apenas se diria. É uma desmoronação de casas. (Jorge, 1980: 80-81).

Ainda que transfigurado, o real organiza-se pelo recurso ao concreto. A pormenorização do espaço, com recurso à enumeração sinestésica dos detalhes que compõem o desenho geográfico de Vilamaninhos, conferem à descrição, por um lado, um visualismo à maneira de Cesário Verde, por outro, catapultam o efeito cromático das palavras para um espaço mágico, que, talvez por isso, se assemelha a uma estrela vista de cima. Entre a *estrela* (vista de cima) e a *des-*

⁵³ Sobre esta voz poética que narra com uma modelização própria, deter-nos-emos mais adiante na segunda parte deste capítulo – até porque nos parece que este é um aspeto que se evidencia, com incursões particulares, em múltiplos dos seus romances. *O Dia dos Prodigios* é um exemplo expressivo disso.

⁵⁴ É interessante lembrar o que nos diz Maria Graciete Besse a este propósito, uma vez que a sua interpretação desta obra sublinha o que, aqui, evidenciamos: “Lúcia Jorge interroga, depois son premier roman, la violence patriarcale et les identités en crise dans la société hégémonique, de façon à reconfigurer une conscience critique à forte résonance éthique, faisant voyager le lecteur à travers les mutations en cours dans la société portugaise, en particulier celles qui concernent la vie des femmes” (Besse, 2015b: 90).

moronação de casas (vista de baixo), há a diferença da observação poética, da capacidade lírica que transfigura o concreto e lhe admite a metamorfose.

Com efeito, a narradora apresenta um olhar ativo sobre a realidade e uma sensibilidade para o pormenor, que revelam uma disponibilidade para o assombro sobre o que é novo e o que é antigo. A preocupação que a escritora evidencia com a palavra, cristalizando nela a sua forma de organizar o universo é uma evidência neste excerto. Ela escreve, para se entender e para se compreender, proporcionando-nos um olhar que se estende para além da superficialidade, naquele pressentimento profundo do mistério que habita os seres e as coisas⁵⁵.

Captar a essência daqueles que permanecem enraizados a um universo exige dar todas as camadas às vozes que dizem essa realidade na esteira do que defende Hannah Arendt quando refere que «aquele que diz o que é [...] conta sempre uma história, e nessa história os factos particulares perdem a sua contingência e adquirem um significado humanamente compreensível» (Arendt: 1995: 56).

Transcrevemos as palavras de Lúcia Jorge, onde evidenciando o sentimento de pertença a um lugar e a um tempo, ela esclarece a sua relação, enquanto romancista, com esse real concreto que absorve e de que foge, no subsequente trabalho da construção ficcional:

«Assim, a minha primeira ideia, antes de mais, é que acima de tudo pertença ao mundo, ao mundo contemporâneo que me é dado viver, sendo aí, no seu campo de metamorfose contínua, que encontro o território adequado para perguntar e responder, sustentar e transformar, acções que mais faço coincidir com a vida. Ela própria me diz que pertencer significa, como primeiro dado, fazer parte do devir imparável que é o presente, que cada dia amanhece mais adiante e a cada momento funda uma nova

⁵⁵ As palavras revelam um entendimento profundo e uma vibração que nasce de estas estarem em uníssono com as coisas. Encontramos, por isso uma analogia entre as descrições de Lúcia Jorge e o universo poético de Fíma Hasse Pais Brandão, em especial em *Cenas Vivas*, onde a poetisa se serve das palavras para se ligar ao mundo e inquirir o real, ou seja, para se compreender e para tocar o que corre paralelo ao nosso olhar, na suspeita que é aí que podemos tocar o insondável e, por isso, como diz a poetisa: «Abrem-se as gavetas, em escada,/ cheias de ecos» («Caixa Vazia», 2000: 63). Sem as palavras, e os nomes dados às coisas, não existiriam as coisas nem existiríamos nós, tal como somos. Atentaremos neste aspeto adiante, quando nos dedicarmos à dimensão poética do olhar de Lúcia sobre o real em *O Dia dos Prodígios*.

era, como disse Musil, e cuja delimitação em termos geográficos não tem significado, ou pelo menos parece não ter. O meu campo de pertença, existência e observação, coincide com um novo “admirável mundo novo” dele fazendo parte, e dele aproveitando os benefícios de comunicação e conhecimento nunca antes imaginados, mas também contra ele reagindo no seu excesso de desumanidades várias. O meu sentido de pertença e sentimento de ser palpável, antes de tudo, define-se em função dos obstáculos à utopia para que aponta o progresso do tempo, como são os objectos inúteis, os objectos de fogo, os detritos, os efluentes ou a imparável pavimentação da terra, sabendo que lhes pertencem, mas que os combato como a castelos inimigos inexpugnáveis e ocupo grande parte dos meus dias em contenda com isso» (Jorge, 2006: 5).

A justificação que sustenta a longa citação que aqui colocamos das palavras da autora remete para o seu contributo iluminador na discussão da sua relação com o tempo e o modo como este interfere com um universo ideológico de Lídia Jorge, sobretudo pelo seu significado dentro da sua ficção. Ao admitir que o seu campo de *pertença, existência e observação* coincide com o vertiginoso mundo onde inscreve os seus passos, com todo o seu virtuosismo tecnológico, que traz para a ribalta uma comunicação mais rápida e com uma capacidade de abrangência nunca antes imaginada, a escritora exprime a ideia de integração num tempo específico colhendo dele o que é admirável e definidor da sua própria identidade⁵⁶, porque neste lhe coube nascer. Por outro lado, esta aceitação vive dentro da exigência, na responsabilidade ética de lhe combater os excessos, de por este mesmo tempo a correr pelas suas páginas, de modo a assumir uma atitude interventiva e humanizadora nos rumos, por vezes, confusos e descomandados da História.

⁵⁶ Veja-se ainda o texto de Jane Tutikian, onde esta discute esclarece justamente estas questões de identidade, a partir do conceito de *Tempo Condicional*. Neste texto, ela analisa a forma como os se revisita a História pelo olhar da literatura. A questão do imaginário nacional é o campo de onde se parte, segundo esta investigadora, para do seu entendimento possam interpretar o passado e reconfigurar o presente apontando já os futuros em construção: «A busca da identidade, nesse início/ fim de século, passa, então, pela recuperação de certos valores de raízes específicas, seja para resgatar a tradição, seja para tentar construir uma nova tradição, no mundo novo, no multiculturalismo, no fascínio da magia das tecnologias científicas» (Tutikian, 2014: 89).

«Todos estavam sentados nos poiais ao cair da tarde, de espinha direita e mão na testa para ver melhor quem chegava cambado. A taberneira servia os copos de mais alto, e dava o troco sem querer tocar em moedas. Sentiam o pressentimento. O pressentimento que antecede os grandes acontecimentos. Mas porque se vivia agora depois dos factos inexplicáveis, era muito mais intenso. Solene, às vezes doloroso» (Jorge, 1980: 45).

É precisamente nestes quadros vivos da vivência da população de Vilaminhos, e nesse marasmo, que se integram os elementos da abertura interpretativa do texto, como algo que constantemente vem à superfície deste para exigir a nossa atenção. Ou seja, integrando na observação e descrição concreta da vivência comezinha do vilarejo, pontuam anúncios, *pressentimentos* que guardam em si o enigma do futuro, este que, para se revelar, exige do leitor atenção e rigor – uma leitura comprometida, «solene, às vezes dolorosa» (*Ibid.*).

Milan Kundera representa de forma excepcional a relação complexa entre a realidade e a sua transfiguração ou, se quisermos, entre o entendimento que a arte faz do tempo ao jogar com a pluralidade da transformação e a mutabilidade do sujeito que se atira na espiral do mistério em que se abisma. O autor de *Testamentos Traídos* transmuta o lugar da escrita para a matéria musical procurando construir uma analogia que permita aceder à interrogação essencial que podemos verter, de modo lapidar, para a literatura: «Quais são as possibilidades melódicas, rítmicas, harmónicas escondidas num tema? Até onde podemos ir na transformação sonora de um tema sem traírmos a sua essência? E, portanto, qual é então a sua essência?» (Kundera, 2018: 146).

Mergulhar na profundidade dos sons e recolher daí o seu mistério pode ser a fórmula para incorporar na própria melodia a sua incógnita. Assim, se analisarmos a música de Chopin, apercebemo-nos que este esquivou-se ao critério da grande criação dentro do seu tempo, «compondo quase exclusivamente trechos coligidos em recolhas (mazurcas, polcas, noturnos, etc.)» (Kundera, 2018: 146), tendo sido precisamente essa capacidade de esquivar-se ao seu tempo que lhe terá dado a imortalidade. A sua obra, tendo raiz na vida existente, nos sons so-

breviventes de outros lugares, arrasta consigo a pulsão da vida, tornando-se, por isso, um organismo vivo, «que em nada envelheceu» (*Ibid.*: 147).

Com efeito, recuperando a analogia da música, diz Milan Kundera, partindo do romance que nasceu com o princípio do século XIX, atingindo a sua época áurea enquanto género maior de *ilusão do real*:

«O romance vive então a sua muito grande época, afirmando-se pela primeira vez como uma força social imensa; dotado de um poder de sedução quase hipnótico, prefigura a arte cinematográfica: no ecrã da sua imaginação, o leitor vê as cenas do romance tão reais que está pronto a confundi-las com as da própria vida; para cativar o seu leitor, o romancista dispõe então de todo *um aparelho de fabricar a ilusão do real*; mas é este aparelho que produz ao mesmo tempo para a arte do romance uma dicotomia estrutural comparável à que conheceu a música do classicismo e do romantismo» (*Ibid.*: 147).

Entendemos, por fim, que a ficção de Lídia Jorge, apresentando-se como testemunha de um tempo, ela encontra, na paisagem desordenada, uma possibilidade de reordenação pela dinâmica promissora da fantasia e da memória⁵⁷. Aproveitando-nos, mais uma vez, das reflexões de Milan Kundera sobre o facto de como a História, a partir do final do século dezanove, acelera o passo, é inevitável concordarmos que «*tudo* está em mudança à volta dos homens durante as suas vidas, as ruas onde passeiam, os móveis das suas casas, as instituições de que dependem» (Kundera, 2018: 148). Neste sentido, a imobilidade que em outros tempos caracterizava o plano de fundo ou o cenário da vida da humanidade sofre uma permanente mobilidade, sendo fundamental cristaliza-la nas páginas do romance para que não se esqueça

⁵⁷ E acrescenta ainda Lídia Jorge a este propósito e no mesmo texto já citado: «Julgo mesmo que em parte escrevo sobre a ansiedade por uma espécie de harmonia imaginada, e integro esses elementos como partes de um território de incursão e contenda, perante o mundo que se constrói a uma velocidade incontrolável e com uma opacidade ameaçadora. Uma espécie de pertença contenciosa, gerida sob a iminência do futuro, em torno de uma globalidade genérica que contém homens lá dentro. Homens que não sei se vão ser livres. Então surge-me a ideia de que o território primeiro a que pertença é o dos homens, na abstracção do conceito maiúsculo de Humanidade e na generalidade do Tempo» (Jorge, 2006: 6). É, portanto, ao território dos homens que a escritora aporta, o que vem confirmar o compromisso ético desta como um aspeto aglutinador de todas as suas obras.

«Desde o ano passado que me partiram nesta venda cinco copos de três, três copos de quartilho e dez de meios. Só havi disso tudo, trinta mil réis. Mas quem deve, tem o nome escrito naquele papel da parede. E Macário disse. Oh gente. Ouçam aqui o dó» (Jorge, 1980: 206).

Servindo como fórmula de fechar a obra, parece-nos que a estas palavras de Matilde se pode agrafar o nome dos devedores da pátria, aqueles que se esqueceram de pagar o que devem aos que foram deixados para trás. Aqui, fica dito. Para que todos ouçam *o dó*.

Ora, é este clima de mutabilidade, este estado de fuga do tempo e, consequentemente, a complexidade da análise do acontecer que formula uma outra equação, onde há lugar para todas as variáveis e porventura para um reequilíbrio entre o que se salienta e o que fica num plano secundário, já que «o que é normal na vida nem por isso corresponde às exigências da forma na arte» (Kundera, 2018: 148).

Por este motivo, a narrativa cresce a partir da realidade, mas projeta-se no espaço amplo da literatura e *O Dia dos Prodígios* será, de um certo modo, um ato de fé na vida ancestral que, num dialeto profundamente poético transporta o fim para o limiar do tempo que as palavras testemunham num tom confessional e emocionado, o qual parece agregar a voz de Santo Agostinho – uma exigência de refinamento e escrúpulo «que são apenas a metáfora de uma exigência de plenitude e de perfeição que em si mesmos não tem limite» (Agostinho, 2008: XXIV).

Nesta perspetiva, *O Dia dos Prodígios* opera sobre o mundo arcaico de Vilamaninhos e as suas personagens teatrais e poéticas, absorvidas por essa «espécie de olhar de ninguém com que Lídia Jorge [as] descreve - um mundo real como se fosse fantástico e sem que a subtil ironia desse olhar lhe corrompa a fabulosa inocência» (Lourenço, 1994: 300).

Com efeito, será este espaço de perfil simbólico ou mítico que se descobre e implanta neste povo ainda sonâmbulo, mas, simbolicamente saindo do seu «casulo provincial» (Lourenço, 1994: 299) pelo voo da cobra que põe o quoti-

diano das gentes de Vilamaninhos em alvoroço, como uma promessa de transcendência da vivência de um real contingente, tanto a nível social como histórico. O processo de efabulação a partir de uma realidade quase no seu fim ou a sua transformação em história, torna-a significativa, reconcilia-a com a uma certa atmosfera fantástica, ou seja, permite transportar para outros lugares aquilo que era só material bruto de um quotidiano em vias de extinção.

Nesse sentido, e recuperando de novo Hannah Arendt que, citando Karen Blixen, diz que «todas as dores podem ser suportadas se as transformarmos em história ou se contarmos uma história sobre elas» (Arendt, 1995: 56), mergulhar num mundo que está condenado ao esquecimento pela urgência de outro, aparenta-se com a capacidade catártica do romancista que olha poeticamente o espaço: o real como o efabulatório, a rudeza como a celebração primitiva, transformando assim o fim em começo não pela eliminação do que foi, mas pela sua celebração, admitindo neste processo de transformação a realização de uma *catharsis* (purgação de todas as paixões que podem impedir o homem de agir).

A procura desinteressada da verdade está na génese da literatura – aceitar as coisas como elas são, elevando-as através das ondulações da alma, requer o sacrifício da transformação da dor em lamento, aceitando a reversibilidade dos tempos e da História na sua face por vezes luarenta, mas paradoxalmente prodigiosa, de modo a possibilitar a liberdade. Este ato de boa fé da literatura, tendo na sua base a História, estrutura-se num imaginário deslizante, onde uma dose de sonho se impõe ao real sem no entanto o dispensar.

É nesse sentido que desenvolveremos a segunda parte deste capítulo, onde a simbologia mítica, o milagre ocorrido através do enigma da cobra caída ou voando pelos céus, parece convocar a magia e o *contrato* com o fantástico que o livro enuncia para esse *dó* fique audível no lugar mais enigmático da palavra.

2. Tempo e transmutação lírica

Não sei se a vida vale um pouco mais que a vida
que a imperturbabilidade de quem olha o céu
e se encomenda aos deuses da loucura
e vã é a palavra do poeta
se não atenuar a dor da vida e preparar
a serenidade visual visível da iminência do futuro

Ruy Belo

A leitura de *O Dia dos Prodígios* obriga o seu leitor a um percurso através das múltiplas dobras da memória, uma leitura que quase sempre desagua na poesia, de que a escrita se faz caudal. Para reconstituirmos a sua matéria e não a traírmos, teremos que nos adentrar nas camadas que o tempo sobrepõe no de que de nós sai da órbita do comum e se faz órbita do mundo. E citamos a Lídia Jorge:

«atrás do homem está a História, mesmo quando reduzido ao papel fantasioso de personagem comum. Na verdade, mesmo quando julgo o contrário, descubro que jamais escrevi apenas sobre a fotografia da mãe antiga colocada sobre a aba da mesa moderna. Sem o desejar, o mundo de onde a mãe e a mesa procedem arrastam rios de tempo significativo e lugares habitados por gente histórica, fazendo confluír atrás de si todos os outros elementos de pertença. Em ficção, a espera de um laço salvador que una as metades do corpo, com a outra parte que o nomeie, toma a forma de personagens comuns que devem viver só por si, e em simultâneo entroncam no destino de personagens herdadas de há séculos, por estranho que pareça. Talvez porque dos mitos – aos quais de novo voltamos – sobejem partes móveis que caminham activas ao encontro do presente, desde que o presente ainda os continue a entender como traumas e coincidam consigo» (Jorge, 2000: 9, 10).

Tempo, História e Destino são conceitos aglutinadores da obra jorgiana. No seu texto, ela sublinha-os como pertencentes inescapáveis a tudo o que escreve. Nesta perspectiva, a escritora revela que, mesmo quando não é de uma forma directa, ou mesmo quando o texto se deixa transportar para a quotidiana vivência, atrás desse habitáculo comum dos humanos sempre estarão «rios de tempo significativo e lugares habitados por gente histórica» (cf. *Ibid.*), o que compagina com

as ideias que atravessam este capítulo, ou seja, que o tempo concreto é matéria de pertença, entroncando no destino das personagens dos seus livros.

No início deste Capítulo II, referimo-nos a Carlos Fuentes, quando este, citado por Lídia Jorge, se reporta à literatura como uma estrela de três pontas, sendo duas subjetivas e uma objetiva – as duas primeiras, onde confluem os espaços da nossa intimidade, marcados pela viagem pessoal de cada um na sua cela particular e à mercê das fragilidades da memória⁵⁸ – e é sobre estas duas pontas subjetivas que nos debruçaremos agora, pese embora, como refere a própria autora, seja «difícil falar do que aparece mas não se apresenta» (Jorge, 2009b: 41).

O já citado F. Kermode defende que há uma «fuga à cronicidade em toda a trama, e assim, em certa medida, um desvio dessa norma da “realidade” (Kermode, 1997: 61). Com efeito, um romance, mesmo quando se inscreve numa realidade específica da nossa História (tal como acontece com *O Dia dos Prodígios* e como vimos, este é um aspeto que a própria autora faz ressaltar), ele requer e promove um certo grau de alienação dessa “realidade”. Deste facto, resulta a relação entre o sujeito e o tempo.

Ressalve-se que a narrativa de *O Dia dos Prodígios* não apresenta uma ordem cronológica, não sendo, por isso, mencionado, pelo menos de forma óbvia, o momento sociopolítico em que a história se desenrola. Não há, portanto, referência direta à Revolução de Abril de 74. O único momento dentro da obra que admite essa ligação de forma mais explícita corresponde ao da chegada dos soldados, que aparecem para informar sobre o final do conflito e a vitória da liberdade, ainda que estes não sejam compreendidos pelos habitantes da vila.

Para chegar ao labirinto interior, a narrativa bebe o exterior efabulando-o, desdobrando os tempos, ziguezagueando entre memórias. E são estas que detêm a capacidade expurgadora da passagem normal do tempo, colocadas, como refe-

⁵⁸ Tal como já evidenciamos no Capítulo I do nosso trabalho, a *memória* compõe-se da complexidade de que já nos falava Milan Kundera: «Se estudamos, discutimos, analisamos uma realidade, analisamo-la tal como aparece no nosso espírito, na nossa memória. Só conhecemos a realidade no tempo passado. Não a conhecemos tal como ela é no momento presente, no momento em que ela se passa, em que ela é. Ora o momento presente não se assemelha à sua recordação. A recordação não é a negação do esquecimento. A negação é uma forma de esquecimento (Kundera, 2018: 122).

re F. Kermode à luz de Santo Agostinho, como «uma concordância do passado, presente e futuro [...] que, [...] se nos cruzam o espírito, como no presente de coisas passadas, no presente de coisas presentes e no presente de coisas futuras» (Kermode, 1997: 60). Reportando-se à relevância do Livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho, F. Kermode diz ter encontrado nele os pressupostos da especulação psicológica moderna acerca do modo como a memória atua:

«Há o caso de mera persistência fisiológica – que torna possível a televisão. Há a “memória imediata” ou “retenção primária”, o registo das impressões que não recebemos, mas que podemos recuperar mais tarde através da introspecção, e há, finalmente, uma espécie de memória avançada, conhecida dos que trocam as sílabas e erros dactilográficos causados pela antecipação, com a mente a funcionar num futuro imediato» (Kermode, 1995: 63).

As cenas representadas em *O Dia dos Prodígios* revelam-se como uma forma de aproximação a esse presente fugitivo que Milan Kundera expõe num capítulo luminoso de *Testamentos Traídos*, com o título “Em busca do presente perdido”⁵⁹. Daí o caráter iminente teatral e poético desta obra. E é assim que apreendemos a realidade das vidas das personagens de Vilamaninhos, cujas vozes exprimem para o mundo a atmosfera da vila assombrada pelo voo da cobra⁶⁰. Neste sentido, cada cena torna-se capaz de nos colocar na interioridade da personagem, num modelo dostoievskiano que confessadamente Lídia Jorge se diz constantemente próxima.

⁵⁹ Extraímos uma síntese dos pressupostos inscritos ao título deste capítulo da obra de Milan Kundera: «A busca do *presente perdido*; a busca da verdade melódica de um momento; o desejo de surpreender e de captar essa *verdade fugidia*; o desejo de penetrar desse modo o *mistério da realidade imediata* que constantemente deserta das nossas vidas, que se tornam assim a coisa menos conhecida do mundo. Tal é, ao que me parece, o sentido ontológico dos estudos da linguagem falada» (Kundera, 2018: 131, itálico nosso).

⁶⁰ É a própria autora que explica a inserção do episódio da cobra voadora dentro na diegese de *O Dia dos Prodígios*, referindo que tal imaginário convoca a sua infância e esses tempos antigos, quando as crianças acreditavam em cobras, descrevendo as suas fisionomias como próximas dos dragões. Por essa razão, elas seriam capazes de viver muitos anos, o que as levaria a desenvolver asas para voar (in Gomes, 1993: 151). Todo este imaginário transportava em si o medo gerado pelo que é estranho, misterioso e inexplicável, acrescentando a dose de “alucinação” e “fantasia”, que a autora assume como parte integrante do testemunho (Jorge, 2016: 114).

«O vulto parou a sua corrida inexorável contra a parede e disse. Tão lentamente como se estivesse a assistir à criação de um novo mundo. Inútil, meu pai, inútil. Felizmente que nos lugares onde moramos todos somos iguais, e o valor atribuído às coisas é igual ao seu verdadeiro merecimento. Aqui a fêmea e o macho já não se completam nem disputam. Vivem. (...) José Jorge Júnior fechou os olhos e continuou a ver. E pôde experimentar os terceiros sentimentos do céu. Dúvida e angústia» (Jorge, 1980: 85).

Nesta passagem da obra, interessa-nos sobretudo apreender uma certa alteridade da figura do narrador que, colocando-se entre vozes, para que se perceba e vinque um discurso perfeitamente autonomizado pela voz da personagem. Uma marca fragmentária do discurso que traz para o texto o tom melancólico e meditativo com reminiscências em Fiódor Dostoiévsky. Apresentando-se como o guardião da memória em Vilamaninhos, José Jorge Júnior experimenta capacidade de vislumbrar domínios vedados aos outros.

O Portugal salazarista que Lídia Jorge aqui reproduz é conseguido através de uma alegoria (próxima do *realismo mágico*) de que dão conta vários críticos da obra da autora, de que salientamos o ponto de vista de Maria Graciete Besse:

«Conçu comme une allégorie du Portugal salazariste, orgueilleusement seul, renfermé sur lui-même, ce récit, imprégné de réalisme magique, donne largement la parole aux paysans, pour montrer comment un village du sud accueille les échos de la Révolution des Oeillets qui, en 1974, met un terme presque un demi-siècle de dictature» (Besse, 2015b: 29).

Com o propósito de evidenciarmos o tom oralizante do discurso, por um lado, e a capacidade de este trazer para o palco da demonstração aquilo que é o *húmus* de um povo que não avançou com o tempo e permanece apegado a hábitos, valores e conceitos antigos, por outro, observe-se o exemplo lapidar da cobra voadora, onde Jesuína Palha faz o relato em formato emocional e superlativo, assegurando a verdade do que conta e implicando os outros por vias da emotividade das suas palavras. Tal facto, é portador de uma *identidade* tipicamente portuguesa de aldeias perdidas no tempo, onde vivem gentes iletradas, sendo a oralidade um modo único de contar as histórias e, como tal, uma fonte inesgotável de percepção do espírito das gentes que as conta:

«Eu. Jesuína Palha. Eu andava a dar fogo ao forno quando ouvi estes três desgraçados a pedirem acuda. Mas não deixei que pedissem duas vezes. Pus os tojos de lado, salti por cima da parede, pegui uma cana comprida que ali tinha à mão, e fui-me para onde estes três vai não vai tentavam matá-la. Sem conseguirem os pobrezinhos. Ah, meus amigos. Ah carago. Já a família desta terra estava chegando ao largo. Ali. Eles que digam. Estavam todos suadinhos de tanta pedrada sobre a magana. Ah meus amigos, vizinhos da minha alma. Quando vi a víbora ceguei os olhos. Alevanti a saia, brandi a cana, uma, duas, três, sete e vinte vezes sobre a cabeça da bicha. Ela era azul, castanha e delgada. Assim. Mas não tão comprida como uma cilha, e mexia como a água e como o fumo mexem. Parecia um pensamento. Ali no chão. Di-lhe bem umas trinta canadas sobre a espinha e a cabeça. Di ou não di? E a língua dela, que parece uma gancha de cabelo, andava dentro e fora a desafiar a cana. E ela à roda, à roda sem parar. [...]A cobra fez duas roscas à volta da cana, saiu dela, e voando por cima dos nossos chapéus e dos nossos lenços, desapareceu no ar. Voou no ar. No ar como se fosse uma avezinha de pena» (Jorge, 1980: 21-23).

Importa aqui esclarecer que a autonomia da voz de Jesuína Palha a coloca em posição de assumir a verdade da sua história, sem que a narradora a chegue a confirmar. Este facto remete para o destaque que a personagem tem na obra de Lídia Jorge, querendo-se, porventura, trazer à tona a inocência efabulatória desta, sublinhando a dramaticidade da sua voz no instantâneo daquele momento, para onde o fio da narrativa conflui. A eloquência do discurso direto de Jesuína Palha revela, com efeito, a densidade interior da personagem, que se comporta de acordo com o espaço onde se insere – determinando também a identidade deste.

Por outro lado, em termos de construção do discurso, não há uma mediação entre aquilo a que poderíamos chamar o discurso escrito e o falado⁶¹ – como se a personagem fosse deixada à solta no seu ato de demonstração do que se propõe fazer. Pelo modo como conta, pela agilidade do seu ritmo de narração (onde a frase curta e monossilábica abunda), pelo uso da interrogação retórica,

⁶¹ Sobre este aspeto, veja-se ainda o texto de Élide Jacomini Nunes, onde esta dilucida amplamente a questão da oralidade neste romance de Lídia Jorge: «um dos aspetos mais interessantes na obra é a forma como Lídia Jorge, pela oralidade, tece o fantasioso, ora estranho, ora idealista, envolvendo todas as personagens e o próprio ambiente físico descrito com poucas e fortes palavras, que mesmo não sendo, por vezes, entendidas em seu sentido lexical, pela sonoridade expressam a característica desejada» (Nunes, 2006: 80).

pelo recurso a deíticos espaciais e temporais reveladores da intensidade da cena descrita, pelos vocábulos oralizantes (sem correspondência com o código da escrita), pelas interjeições, pelas enumerações e, particularmente, pela pontuação inovadora, onde curiosamente não há pontos de exclamação, apesar da emotividade da narração – por tudo isto, somos colocados em face da existência na sua máxima realidade, sob a luz de um palco, onde uma figura extraída dos quadros de Paula Rego parece encontrar lugar. A sonoridade do texto é a sonoridade da sua voz. Esta voz que se superioriza na obra parte da perspectiva que antecipadamente referimos e de acordo com as palavras de Milan Kundera, ao valorizar a ligação da escrita romanesca à existência como “campo das possibilidades humanas”:

«o romance não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou, a *existência é o campo das possibilidades humanas*, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo que ele é capaz. Os romancistas elaboram o *mapa da existência* ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana. Mas, mais uma vez: existir significa “ser-no-mundo”. É preciso portanto compreender quer a personagem quer o seu mundo de possibilidades» (Kundera, 2017: 61, *italico nosso*).

A importância dada à substância densa da personagem envia-nos para o romance psicológico – que tem desenvolvimentos nos anos 20 e 30 do século XX, onde James Joyce, Virgínia Woolf e William Faulkner, entre outros, se erguem como criadores e exemplos máximos de uma forma de escrita que viria a revolucionar e a inaugurar uma narração naturalista dos movimentos psicológicos pré-deliberativos em que, segundo Lídia Jorge, «escrita e revelação vêm embrulhados no mesmo jacto de tinta» (Jorge, 2014c: 154).

Este rasgão na literatura, tendo ocorrido há um século atrás, continua a ser o céu por cima de todos nós, iluminando ainda a literatura de finais do século XX e início do século XXI. Retomamos aqui um aspeto já por nós explorados no Capítulo I do nosso trabalho, no sentido de sublinharmos que, sendo esta *paisagem interior* a nova linguagem do chamado romance da Pós-Modernidade, ele arrasta consigo uma nova abordagem da personagem, transformando-a em

um ser poderoso, que, por vezes, se ergue de dentro do romance, criando-se entre ele e o criador uma espécie de jogo que «traz consigo uma proposta de leitura da “vida lida” afastada da “vida vivida” (Jorge, 2014c: 155-156).

O discurso debruçado sobre si, a personagem reunida com o seu criador, um palco em nenhures da narração ou algures nos bastidores do palco da própria criação, colocam-nos face a uma nova fórmula de «entrada na subjetividade da personagem, e inclusive o seu artifício» (Jorge, 2014c: 159), tem uma visibilidade como nenhuma outra na epígrafe que antecede a narração de *O Dia dos Prodígios*:

«Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. O outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que se diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve tempo de uma demonstração» (Jorge, 1980: 9).

A assumida metanarratividade deste texto de abertura (*incipit*), é dominada pela abertura do discurso à possibilidade da auto-reflexão, trazendo para a tona da obra a complexidade que inverte a demarcação de fronteiras modais ou genéricas que, como avançamos já, separa o romance urdido e alicerçado na catedral protetora da verosimilhança do romance do século XIX e lhe instaura a fascinação pelo caos, tornando-o reflexo e voz do mesmo⁶².

Este modo de verter a história, desnudando não só a postura do autor que se expõe retirando o véu, outrora absoluto, que o separa da diegese, escava no-

⁶² Na sua “introdução” num ensaio sobre a obra vergiliana, *O Romance Lírico, o Percurso de Vergílio Ferreira*, Rosa Goulart esclarece: «Da narração propriamente dita à descrição e ao diálogo, que no século XIX constituíam os seus elementos estruturais dominantes, o romance passou a integrar cada vez em maior escala a *atitude lírica*, a *reflexão filosófica*, a *intrusão ensaística*, a *problematização da escrita*, a *questionação da própria literatura*. Assistiu-se assim à passagem de uma história bem contada, e com uma trama bem urdida, para a anotação aparentemente desconexa, para o relato factual estilizado de que uma *fragmentação ou caoticidade escritural* pretendem ser a imagem –, quando não para a instauração de mundos fantásticos ou absurdos que vinham por em causa aquilo que em tempos fora o sustentáculo de um bem consistente pacto romanesco – a verosimilhança» (Goulart, 1990: 15, itálico nosso).

vos lugares para pensar na voz da personagem, agora livre das peias que a amarravam à mera irreabilidade. Somos colocados perante aquilo a que Rosa Goulart (e a propósito da obra de Vergílio Ferreira) designa de um *Work in progress*, procedimento compositivo que aproxima a escrita de Vergílio Ferreira e de Lídia Jorge, salvaguardas as naturais diferenças⁶³.

Confirma-se, assim, e como afirma Dominique Maingueneau, que «a literatura mostra-nos que a obra age sobre o autor, que o ato de enunciação transforma seu enunciador» (Maingueneau, 1996: 183). Esta construção recupera de algum modo aquilo que nos diz Paul Ricoeur a propósito da atividade interpretativa e a forma como esta opera no leitor: «aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direção do pensamento aberta pelo texto» (Ricoeur, 2017: 129). O texto autonomiza-se, por assim dizer, sem que a noção de significado autoral se perca⁶⁴, sendo que «aquilo de que importa apropriar-se nada mais é do que o poder de desvelar um mundo» (*Ibid.*: 129), atemporalizando-o e alargando os horizontes do texto.

A liberdade que é conferida à personagem deixa cair sobre a história prestes a começar uma aura de imprevisibilidade que a aproxima do que atrás citamos de Milan Kundera – que no romance ressoa a existência, sendo esta caracterizada pela sua amplitude humana, trabalhando a sua incompletude e, portan-

⁶³ «A escrita como objecto da própria escrita – o que faz do romance de Vergílio Ferreira um *work in progress* – que encontrou a sua expressão mais acabada, e também a sua justificação, no facto de a personagem ser também narrador e muito especialmente um narrador em situação de produção textual. E, o que mais importa, assumindo-se na qualidade de escritor [...], preocupado, portanto, com o lado estético da mensagem, signo que tem na outra face um *olhar estético* sobre o mundo. Assume também os riscos que tal *predestinação* lhe acarreta, nomeadamente a da não linearidade do seu percurso existencial, que se faz segundo uma deambulação enredada e labiríntica» (Goulart, 1990: 63).

⁶⁴ Na *Teoria da Interpretação*, expõe Paul Ricoeur que «o conceito de autonomia semântica é de imensa importância para a hermenêutica. A exegese começa com ele, isto é, desdobra os seus procedimentos dentro da circunscrição de um conjunto de significações que destruíram a sua ancoragem na psicologia do autor. Mas a despsicologização da interpretação não implica que a noção de significado autoral tenha perdido a sua importância. [...] Se a falácia intencional passa por alto a autonomia semântica do texto, a falácia contrária esquece que num texto permanece um discurso dito por alguém, dito por alguém a mais alguém acerca de alguma coisa. É impossível eliminar de todo esta característica principal do discurso sem reduzir os textos a objetos naturais, isto é, a coisas que não são feitas pelo homem, mas que, como calhaus, se encontram na areia» (Ricoeur, 2017: 47- 48).

to, tudo o que o homem pode vir a conquistar⁶⁵. A relevância dada à personagem que se ergue e diz e a quem a voz autoral responde, parece-nos evidenciar a audácia de quem se coloca *aos ombros* da própria personagem e se permite viver *à deriva de águas descomandadas* que não é senão uma forma de combate entre o sujeito e o tempo onde lhe coube nascer.

A estrutura do discurso deste excerto de *O Dia dos Prodígios*, embora saibamos que estamos perante uma conversação, não se socorre das marcas fundamentais que introduzem o discurso direto. Tal como em José Saramago⁶⁶, colocar o discurso direto dentro do indireto tem uma intenção clara: pretende presentificar o momento, aproximando o leitor da cena reproduzida, ouvindo, por assim dizer aquilo que ali acontece – uma espécie de reunião entre criador e criaturas antes da história e para que a história se ouça sem o *ruído artificial* da *máquina de escrever*.

A pureza do instante indelével é conseguida de modo absoluto nesta supressão de toda e qualquer artificialidade exigida a uma página que reproduz a infabilidade dos instantes. É preciso que se perceba o desentendimento – diz a narradora-autora, por isso, o texto precisa de duas colunas onde uma voz principal se ouve, mas as outras também se fazem ouvir. Por outro lado, as personagens são colocadas de modo indistinto, sem nome para que seja a história a con-

⁶⁵ Parece-nos interessante salientar aqui, até pela importância que verificamos na construção da personagem, o facto de Lídia Jorge atribuir a certas personagens traços de figuras mitológicas perfeitamente identificáveis, aspeto que, de resto, Maria Graciete Besse salienta de forma clara: «Dans son première roman, Lídia Jorge attribue à certains personnages les traits de figures mythiques bien connues, mises en parallèle avec une situation moderne, comme c'est le cas de Branca et Pénélope, Macário et Orphée, Carminha Rosa et Edipe» (Besse, 2015b: 45).

⁶⁶ Embora a reprodução do discurso direto em Saramago contenha especificidades muito próprias, no que toca à anulação de convenções gráficas há efetivamente uma aproximação com a narrativa jorgiana. Vejamos o que diz António Barreiros: «José Saramago põe de parte o diálogo teatral e, sem parágrafos e travessões, insere os discursos diretos nos segmentos narrativos, o que confere à escrita uma despreocupada fluência oralizante» (Barreiros, 1992: 552). Se Lídia Jorge se socorre desta eliminação de regras de representação do discurso direto no sentido de uma aproximação à oralidade, por outro lado, ela não abdique de uma certa teatralidade no seu discurso -lhe até uma espécie de estatuto de ator.

ferir-lhes a sua singularidade e para que o leitor as descortine no lugar que lhes vai sendo dado⁶⁷.

A primazia da palavra é também aqui salientada, de modo a que se entenda os seus espaços implícitos, para que se chegue aos lugares que só elas desencadeiam, precisamente pelo que permitem quando colocadas em seus devidos lugares. Explica Paul Ricoeur que o «acesso à escrita implica a superação do processo histórico, a transferência do discurso para uma esfera de idealidade que permite um alargamento indefinido da esfera da comunicação» (Ricoeur, 2017: 128).

Todos agem, portanto, em função de um plano orquestrado pela narradora-autora, mas um plano que permite a voz de cada um e o desassossego que daí poderá nascer. Esta é, com efeito uma história, mas aquela que é capaz de fixar o que a excede, «a atmosfera que a envolve, o espírito subtil que de tudo emana, o indício das coisas, aquilo que se toca a dedos breves como numa brasa, o que aponta ao subentendido, a fina inteligência que assim anima tudo por dentro» (Ferreira, 1981: 156).

«Matilde disse. Vão lentos os dias nesta espera. E João Martins disse. Mas os anos sempre correm rápidos. Ainda ontem eu tinha buço e era moço. E Manuel Gertrudes disse. Quando me lembro da guerra, julgo que foi ontem. Tenho tudo aqui na memória. Desde as vistas aos pensamentos tidos. Ah, mas se quero lembrar-me do que vi e comi pela manhã, penso que se passou uma eternidade entre esse momento e o presente» (Jorge, 1980: 177).

Perpassa pelo texto – a par da teatralidade evidente no modo como em vez dos marcadores gráficos de discurso direto se dá visibilidade ao dizer contínuo das vozes em cascata cumulativa, à subtileza da metáfora evocativa que, aliada à interjeição e à repetição expressiva intensificada pelas oposições de

⁶⁷ Nesta perspetiva, parece oportuno lembrar que, segundo Paul Ricoeur, «a apropriação nada tem a ver com qualquer tipo de apelo de pessoa a pessoa. Aproxima-se antes do que Hans-Georg Gadamer chama a fusão de horizontes (Horizontverschmelzung): o horizonte do mundo do leitor funde-se com o horizonte do mundo do escritor. E a idealidade do texto é o vínculo mediador neste processo de fusão de horizontes» (Ricoeur, 2017: 130).

caráter simultaneamente simples e evanescente – um *indício das coisas* remanescentes que vivem além do tempo e instalam no presente a eternidade.

Ainda, conciliado no discurso inovador de um texto próximo do teatro que se desenvolve colocando estas cenas no centro do texto da autora, percorre-o, do mesmo modo, o pendor cinematográfico e o palco interior, com os seus labirintos metafísicos e peregrinadores do homem⁶⁸. Um destes palcos iluminará o outro? E poderemos, não sem alguma reserva responder que é esta a génese última da sua escrita – perseguir essa inexplicabilidade inerente ao homem, descer nesses alçapões interiores e complexos, de resto o que se percebe pelas palavras da própria Lídia Jorge:

«Escrevo por isso. Multiplico-me em objetos, espaços e tempos, personagens em contradição e em combate, para ver se, no seu conjunto, ao somar esses ensaios cinematográficos alcanço uma sabedoria que eu mesma, só a partir da minha cadeira limitada, não atinjo» (Jorge, 2015: 142).

Ora, parece-nos claro que estamos perante uma posição de defesa da componente ética da literatura, mormente o seu enfoque no homem confrontado com os valores do tempo e lugar onde joga o seu destino. O romance não é apenas, como evidencia Milan Kundera, «uma forma de discurso distinta dos versos mas uma face da realidade, a sua face quotidiana, concreta, momentânea» (Kundera, 2018: 126).

Dentro de *O Dia dos Prodígios*, a história de Vilamaninhos ressoa a uma prosa da vida, mas uma vida que se move na linha de um palco ou de uma película cinematográfica, onde as figuras se elevam na sua pequenez para representarem o último suspiro de uma certa forma de vida. Na verdade, sobre esta arte da composição romanesca, convocamos de novo Milan Kundera: «se o romance é uma arte e não apenas um “género literário”, é porque a descoberta da prosa é

⁶⁸ Maria Graciette Besse salienta também a composição cinematográfica do romance, onde o jogo de contrastes emerge: «Composé de dix fragments plus au moins longs, le roman est entièrement imprégné par la technique cinématographique et propose une succession de tableaux fondés sur l'intensité des contrastes, comme autant de scènes qui font alterner la joie et la tristesse, le mouvement et l'immobilité, le présent et le passé, l'ombre et la lumière» (Besse, 2015b: 55).

a sua *missão ontológica* que nenhuma arte a não ser ele é capaz de assumir por inteiro» (Kundera, 2018: 126)⁶⁹.

Em *A Potência do Pensamento*, G. Agamben lembra que o homem busca uma palavra livre, ou seja aquela que seja realmente a sua voz: «A liberdade só seria possível para o homem falante se ele pudesse pôr a claro a linguagem e, apreendendo-lhe a origem, encontrar uma palavra que fosse inteiramente sua, isto é, humana. Ou seja, uma palavra que fosse a sua voz» (Agamben, 2005: 82-83). Com efeito, a literatura poderá dar-nos esse lugar cimeiro ao conciliar dentro de si voz e palavra, através das linhas da interpretação, do reencontro com o passado e o entendimento do porvir, realizando aquilo que é próprio do texto literário, «pôr-se fora do tempo» (Agamben, 2005: 189)

«Quando a autora de *O Dia dos Prodígios* desliza para a linguagem poética, ela de algum modo ajusta esta busca labiríntica da voz pela via da palavra enquanto veículo de comunicação, um modo de quebrar a afonia do homem⁷⁰. Segundo Paul Ricoeur, «as metáforas são precisamente a superfície linguística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície semântica com a superfície pré-semântica nas profundidades da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo» (Ricoeur, 2017: 98)⁷¹.

De um modo incontornável, a dimensão poética da linguagem vem dar resposta à tensão subjetiva da narração, porquanto ela remete para o implícito, para o inenarrável, para o segredo e a fragilidade da memória ou mesmo para a

⁶⁹ Sobre a *dimensão ética* da obra de Lídia Jorge, a ensaísta Maria Graciete Besse sublinha: «à partir de la narration fragmentaire de la vie ordinaire, et de l'expression de la souffrance parfois voilée de ses personnages, la romancière adopte une perspective profondément éthique pour interroger les valeurs, les identités vacillantes, les vulnérabilités, ainsi que les contrastes entre deux mondes distincts, donnait à voir un univers mental confusément partagé entre tradition et modernité» (Besse, 2015: 55).

⁷⁰ «Pode a história tornar-se em natureza do homem? Ou não se limita ela antes a por o homem perante a sua ausência de voz, à sua afonia, colocando-o assim puramente de imediato perante a linguagem?» (Agamben, 2017: 83).

⁷¹ Convém aqui diferenciar símbolo e metáfora: a metáfora é o procedimento linguístico – forma bizarra de predicação – dentro do qual se deposita o poder simbólico. O símbolo permanece um fenómeno bidimensional na medida em que a face semântica se refere à não semântica. O símbolo está ligado de um modo não presente na metáfora. Os símbolos tem raízes. Os símbolos mergulham na experiência umbrosa do poder» (Ricoeur, 2017: 98).

emotividade que se instala no *breve tempo*⁷² das demonstrações» (Brandão, 2020: 47).⁷³

Na introdução ao seu estudo sobre o romance lírico de Vergílio Ferreira, Rosa Goulart salienta que, sendo o texto vergiliano aquele que permanentemente faz uma apelo «a um *mais além* do texto, irreduzível à linguagem» (Goulart, 1990: 17), ou seja, um discurso marcado pela inefabilidade, o mesmo convida a uma visão fluida das fronteiras que separam o modo lírico do modo narrativo. Por esta razão, as dificuldades em separar o que é parte do *corpus* lírico e o que diz respeito à dimensão narrativa, não devem ser ignoradas. Estamos conscientes disso. Parece-nos, porém, que é inevitável o pressentimento poético que se desprende frequentemente da prosa de Lídia Jorge, pela efabulação evocativa, pela premência da metáfora – que ora se associa ao mundo onírico ora se detém nos lugares do silêncio proporcionados pelas manchas brancas do texto e pelo jogo interpretativo gerado por elas –, e quase sempre por aquele ritmo próprio de quem ao narrar convoca a inefabilidade do tempo eterno.

Estas são algumas linhas de força que se interpenetram no romance de Lídia Jorge e que de modo particular empurram as linhas da história em construção⁷⁴. A miscigenação dos géneros literários, como bem se sabe, remonta à época romântica, quando Vítor Hugo condenou de modo contundente a unidade de tom e a pureza dos géneros em defesa vida: «a vida é uma amálgama de belo

⁷² Conforme o texto da autora – «O breve tempo de uma demonstração» (Jorge, 1995: 9). O sublinhado é nosso.

⁷³ O excerto que aqui referenciamos remete-se ao artigo da *Colóquio Letras*, número 205, que presta homenagem aos quarenta anos da publicação de *O Dia dos Prodígios* e para o qual contribuímos com o artigo «Diante da manta do soldado: tempo, memória e transmutação lírica no romance de Lídia Jorge» - artigo que muito deve a este capítulo do nosso trabalho, na altura ainda em construção. Nesta parte do nosso estudo há, assim, esta remissão à publicação referida.

⁷⁴ A miscigenação dos géneros literários, como bem se sabe, remonta à época romântica, onde Vítor Hugo condenou de modo contundente a unidade de tom e a pureza dos géneros em defesa vida – «a vida é uma amálgama de belo e de feio, de riso e de dor, de sublime e de grotesco (...). A comédia e a tragédia como géneros rigorosamente distintos, revelam-se incapazes de exprimir a diversidade e as antinomias da vida e do homem, motivo por que Vítor Hugo advogou uma forma teatral nova, o drama apta a representar as feições polimorfais da realidade. (...) O hibridismo e a indiferenciação dos géneros literários não se revelaram apenas no drama romântico – no qual se associaram a tragédia e a comédia, o lirismo e a farsa –, mas estenderam-se a outras formas literárias, como o romance, que participou ora da epopeia, ora da lírica, etc.» (Silva, 1986: 364).

e de feio, de riso e de dor, de sublime e de grotesco (...)» (*apud* Silva, 1986: 364). Para poderem mergulhar nos abismos e desordens humanas, também a comédia e a tragédia no sentido mais depurado carecem, segundo Vítor Hugo, de uma nova fórmula – aquela que capte essa complexidade do homem e da realidade.

Efetivamente, como esclarece Vítor Aguiar e Silva, «o hibridismo e a indiferenciação dos géneros literários não se revelaram apenas no drama romântico – no qual se associaram a tragédia e a comédia, o lirismo e a farsa – , mas estenderam-se a outras formas literárias, como o romance, que participou ora da epopeia, ora da lírica, etc.» (*Ibid.*). este procedimento de miscigenação modal e genérica foi agudizado pelas tendências pós-modernas e o novo romance, nascido sob a égide da relatividade, esbatendo cada vez mais as fronteiras entre os géneros literários.

«E a seu lado, esperança Teresa com o lenço desapertado da calma, o olhos azuis de água amornecida. Boca colada, lábio com lábio como um pospondo de tempo» (Jorge, 2008: 163).

«Atrás das casas as oliveiras estavam cinzentas como se fossem mariolão do mato. Mas sem flores. O rio em baixo tão seco como se fosse uma estrada de pó, o mar distante como se fosse uma fotografia. E do outro lado, a linha da terra esbatia-se cinzenta na luz como se fosse deserto (Jorge, 1980: 188).

O irromper da modulação lírica é perceptível, como verificamos nestes exemplos, na fluidez do discurso imagético, de que a comparação é a alavanca, um *como se* expressivamente composto de um fluído do que aparece e se anuncia dos lugares concretos: os lábios, as casas, o rio, o mar, a linha da terra. O olhar de Lídia Jorge aprisiona a surpresa do momento e transforma esse instante em representação visível. Há, claramente, uma intuição de algo impercetível a um olhar incauto, que vive na essência daquele pormenor cuja expansão se dá pela claridade da comparação.

Deste modo, as incursões do eu-narrador ao longo do texto de Lídia Jorge não são por si uma evidência desta efusão poética de algumas linhas estruturan-

tes da obra. Por outro lado, parece-nos que não será esta uma característica exclusiva desta obra em foco neste capítulo do nosso trabalho, antes um aspeto que vemos emergir ao longo das várias obras de Lídia Jorge – como de resto veremos nos capítulos seguintes deste estudo.

Questões como as que coloca Rosa Goulart a propósito da obra de Vergílio Ferreira, podem encontrar eco nesta nossa reflexão, mas só em certa medida as poderemos articular, já que o romance de Lídia Jorge vive sobretudo, no nosso entender, no modo como o sujeito se relaciona com o tempo⁷⁵ e do importante tema correlato da memória. Assumimos esta dimensão como aquilo que em Santo Agostinho se diz como «presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras» (Agostinho, 1984: 309).

O presente de irradiação do homem permite esse equilíbrio frágil entre o vivido e o enunciado a partir do qual o texto se sustenta. A medição do tempo ressoa na voz que se faz eco do que desapareceu na bruma, mas que ainda vibra, sendo isso uma reminiscência e não uma extensão do que já não tem existência.

«Um resto de zínias num vaso, desfolhadas, de tronco apodrecido e vergado, e ao lado, fetos verdes, pequeno báculo verde desenrugando em folhas. Na ponta da haste. A fita do mar ao fundo, como uma divisa de fumo atravessada entre a terra e as nuvens, que se levantam de trás, e se vão extinguir no sul dos ventos» (Jorge, 1980: 74).

«Porque muito afinal a eternidade tinha porta, fina como mortalha de papel, e as paredes eram feitas de céu muito alvo. Ou antes de pó, e pedra, desintegrando-se de luz e dando sobre o vazio do ser» (Jorge, 1980:83).

⁷⁵ No âmbito da antropologia filosófica, «o tempo humano é modalidade da presença, a maneira como o homem vive a sua presença-no-mundo-com-e-para-os-outros, presença que se “temporaliza”. O presente humano caracteriza-se pelo facto de estar dinamicamente em tensão entre passado e futuro. Como se vê, não se trata de um presente absoluto, mas de um presente temporal, presente que “escorrega” para o passado, ao qual porém se subtrai, porque não coincide nunca totalmente com o passado e porque “antecipa” um novo futuro a realizar. É no presente que retenho o passado, não o deixando perder, e que protendo para um futuro de possibilidades. O homem é uma presença cujo passado está constitutivamente aberto ao futuro» (Teixeira, 1992: 93-94).

Por conseguinte, a voz poética que adquire espessura em *O Dia dos Prodígios* realiza a medição da «impressão que as coisas gravam em [si] à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois delas terem passado» (Agostinho, 1984: 317)⁷⁶. Não há assim, parece-nos, uma intenção de o eu enunciador do discurso de ser um *eu lírico*, mas há a de ser um *eu narrativo*, como vimos e de forma contundente na epígrafe que antecede a narração da história: «Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. [...]» (Jorge, 1995: 9).

Ou seja, o *eu-narrador-autor*, em diálogo metanarrativo com as suas personagens, organiza a sequência dos eventos que irá narrar, criando um efeito estranheza que serve para modelar expressivamente a demonstração de que esta história vai ser o palco:

Com efeito, o eu enunciador diz-se na posse de uma história que vai contar. Ainda assim, é na pulsão desse contar no presente de que falávamos atrás que se opera a transmutação lírica. A história, ao ser transportada para a sua enunciação deixa-se modular pela enunciação lírica, criando um espaço de coabitação entre a dinâmica do contar e a implosão de ritmos poéticos que lhe conferem textura e que propiciam a fruição textual da leitura. A estabilidade narrativa não é, contudo, abalada, visto que, como referimos previamente, a interferência lírica modula o ato enunciativo, não o conduz» (Brandão, 2020: 50).

Para exemplificação desta modulação poética, extraímos três exemplos, retirados de momentos diversos da narrativa. Todos eles, têm como denominador comum uma certa supremacia da palavra poética, que fulgura do acontecer da história para esta ser depositária do que excede o olhar quotidiano e permite instalar o sujeito na circunstância do tempo, fixando o momento de forma emocionada:

⁷⁶ Diz ainda adiante Santo Agostinho à laia de conclusão: « Se alguém quisesse soltar uma palavra um pouco mais longa e regulasse com o pensamento a sua duração, esse delimitaria o espaço de tempo em silêncio. Confiando-o à memória, começaria a produzir aquela palavra que soa, até atingir o limite proposto. Mas essa voz ressoa e ressoará pois a parte que esmoreceu, sem dúvida já ressoou e, o que resta soará ainda. Vai assim emudecendo pouco a pouco, enquanto a presente atenção do espírito vai lançando o futuro para o passado. Com a diminuição do futuro, o passado cresce até ao momento em que seja tudo pretérito, pela consumação do futuro» (Agostinho, 1984: 318).

Cheirava a seiva e a poeira viva. Verdes e lisas as folhas. Dependuravam-se, por isso, quietas, caladas. Mansas e pegajosas.
(Jorge, 1980: 47)

E a lua a dar a dar, a rir como se tudo estivesse bem, e a magana fosse a dona das noites. Às vezes tem círculo sem estrelas dentro. É chuva que vem no ar. Às vezes dentro do círculo tem estrelas. É vento.
(Jorge, 1980: 122)

Há aqui um momento morto entre duas coisas. Dois mundos. Duas horas um compasso de mudez.
(Jorge, 1980: 125)

A sinestesia evidente na abertura do primeiro exemplo apresentado é ajudada, proporcionalmente, pela adjetivação dupla e expressiva que transferem para o corpo do texto a seiva da palavra, assim entumescida pelo contacto com a personificação. É esta que faz mover todos os elementos para o espaço fértil dos sentidos. A personificação no segundo excerto, conjugada com o discurso metafórico, onde o jogo das palavras círculo e estrelas, irradia um sentido que tanto é de luz como de sombra, anunciando a chuva ou o vento. No último trecho, a repetição do número dois convoca os opostos que se foram firmando entre os homens e a dualidade progressiva do mundo que avança em permanentes compassos de mudez, de morte e, finalmente, na adversativa entre duas coisas, dois mundos.

Diríamos, desta feita, que há, como refere Milan Kundera, em *A Arte do Romance*, uma capacidade única no romance que é essa

«faculdade de integração: enquanto nem a poesia nem a filosofia têm a capacidade de integrar o romance, o romance é capaz de integrar quer a poesia quer a filosofia sem todavia perder nada da sua identidade, precisamente caracterizada (basta lembrarmo-nos de Rabelais e de Cervantes) pela tendência a abarcar outros géneros, a absorver os conhecimentos filosóficos e científicos» (Kundera, 2017: 87).

Tudo isso confere à escrita romanesca uma capacidade ímpar de representar pluralmente a vida quotidiana, ora nos seus aspetos mais realistas, ora nos seus contornos de comoção poética:

«E repassado de tristeza, ali perante o ajuntamento, começou a compor uma canção de amor muito triste para que os vilamaninhenses pudessem chorar publicamente por uma coisa, dizendo que era por outra. Era uma história de afeição jurada, traída e mentida. E havia uma carta, um regresso e uma recusa. Depois era um desejo e um silêncio. Uma separação. Um suspiro, uma cantiga, uma morte. Mas antes um martírio e uma evasão. Pegando umas coplas na ponta das outras, de seguida, como se receasse Macário que a inspiração se quebrasse, ficando suspensa a história» (Jorge, 1980: 187).

O ritmo imprimido pelas frases curtas no centro desta transcrição permite a captação do sofrimento de Macário. A enumeração ajuda a perceber, quer pela eficácia do seu poder de síntese, quer pelo galope dos acontecimentos assim narrados, que a história de amor triste coagula em si estes elementos (carta, regresso, recusa, desejo, silêncio, separação, suspiro, cantiga, morte, martírio, evasão), cada um os ordenando depois dentro da sua singularidade e transferindo o indefinido dos termos para cada definição individual.

Afinal, importa frisar que a injunção de poesia na viagem íntima e sacrificial da memória em *O Dia dos Prodígios* possibilita o mergulho no terreno fértil da palavras polissémica que assim garante o equilíbrio entre o peso da vida e a sua leveza prodigiosa, no sentido correlato às palavras de Milan Kundera – «unir a extrema gravidade da pergunta e a extrema leveza da forma» (Kundera, 2017: 124) –, permitindo desse modo que se desvende a história, tanto no que diz respeito ao palco do mundo, como à sua quotidiana vivência.

Nesta perspetiva, *sacrifício e liberdade* coabitam no espaço do romance, arrastando narrador e leitor para as grandes fendas da existência, onde o homem (Carminha, Pássaro, Jesuína Palha, Branca, Macário...) inevitavelmente surge ancorado ao tempo – um tempo da memória ferida e amputada pelo processo da construção narrativa.

Capítulo III

A insuperabilidade e o ritual como performance em *O Jardim Sem Limites*

1. Do silêncio à palavra: à margem da revolução e da memória

Que pode o romance dizer que não se possa dizer
de nenhuma outra maneira?

(Hermann Broch)

Uma palavra não escrita ou não dita condena-nos
a morrermos mudos e infelizes.

(Carlos Fuentes)

Quando Carlos Fuentes, em um extraordinário capítulo dedicado ao romance, no seu livro *Aquilo em que Acredito*, colocava a questão de Hermann Broch, que serve de epígrafe a este capítulo, ele sabia que estaria, desta forma, a convocar um universo de escritores oriundos dos quatro cantos do mundo – escritores para quem imaginação e linguagem são indispensáveis para a construção romanesca. É neste grupo que encontramos também Lúcia Jorge, pelo modo como os seus romances espelham este «temor do autor de literatura: se não escrevo esta palavra, o mundo mergulhará no silêncio (ou no ruído e na fúria)» (Fuentes, 2002: 212).

O Jardim sem Limites (1995) encadeia-se com outros seus romances anteriores, como *O Dia dos Prodígios* (1980) ou *A Costa dos Murmúrios* (1988), bem como posteriores, como são exemplo *O Vale da Paixão* (1998), ou mesmo *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), ou, mais adiante ainda no tempo, *Os*

Memoráveis (2015) e mais recentemente *Estuário* (2018), para traçar uma trajetória da sua escrita enquanto projeto ancorado no panorama sociopolítico de Portugal (particularmente o pós 25 de Abril de 74).

Pese embora esta configuração ideológica e esta urgência de *fazer crónica do tempo que passa*, como evidenciámos no capítulo anterior, o seu romance adentra-se naquilo que é a dilatação de um espaço povoado pelo homem, ator de um tempo e voz de um mundo ainda por se escrever. Através da efabulação, evidencia Carlos Fuentes, torna-se «visível a parte invisível da realidade» (Fuentes, 2002: 212). É isso que Lídia Jorge persegue em *O Jardim sem Limites*: essa ânsia de insuperabilidade humana, essa palavra soterrada no silêncio. A palavra que substitui o silêncio é aquela que escava na realidade e faz dessa matéria desejo, dizendo «o que a história não disse, esqueceu ou deixou de imaginar» (*Ibid.*: 212). E ainda:

O que ambas as bibliotecas – uma na cabeça de um indígena de cultura puramente oral, a outra na memória de um supra-yuppie pós-moderno, pós-comunista, pós-capitalista, pós-tudo – possuem em comum é a possibilidade universal de escolher entre o silêncio e a voz, a memória e o esquecimento, o movimento e a imobilidade, a vida e a morte. *A ponte entre estes opostos é a palavra*, dita ou não dita, desditosa ou feliz, escrita ou para sempre em branco, visível ou invisível, decidindo, em cada sílaba, se a vida há-de continuar, ou se haverá de terminar para sempre (*Ibid.*: 153, itálico nosso).

A unir culturas bem diversas, sublinha-se a urgência da *palavra*⁷⁷. A realidade portuguesa dos tempos pós Revolução dos Cravos oferece um amplo campo de reflexão sobre os grandes dilemas que vivem no homem nascido em liberdade, mas inconsciente da luta que antecedeu essa conquista. O homem, reflexo

⁷⁷ Oportunamente, Luara Pinto Minuzzi, salienta as linhas de abertura do romance «Ou por outras palavras» (Jorge, 1995: 5) para precisamente atendermos no facto de que será a narrativa, pelo seu discurso em aberto a iluminar um aquilo que seria do domínio do obscuro e a precisar de outras palavras: «nada vem antes, a fim de sabermos quais são as primeiras palavras que serão substituídas que serão substituídas por essas outras trazidas pela narrativa – ou tudo vem antes: todo o discurso, a história e o conhecimento de e sobre Portugal que passou por uma revolução a fim de derrubar um regime ditatorial que ficou no poder por nada menos do que 48 anos e que acabara de entrar para a Comunidade Europeia e de abrir as suas portas para o mundo já em plena globalização» (Minuzzi, 2016: s59).

desta nova era, apresenta-se como um apóstolo do vazio, asfixiado e à margem da memória. Tornar presente um mundo complexo, esvaziado de sentido, deriva de conquistas de uma liberdade ainda em construção, será o objetivo crucial do romance da modernidade e de um mundo pós-moderno. Ou seja, como elucida Carlos Fuentes, «o autor torna presente – e apresentável – o passado, tornando-o, sobretudo legível» (*Ibid.*: 213). Os novos ritmos do romance mostram-nos que a humanidade caminha por trilhos porosos, onde a turbulência é maior que a tranquilidade e o sujeito que agora entra na história do romance é uma figura cada vez mais próxima do ser humano⁷⁸. Trata-se, no fundo de projetar a História em caminhos fora da história, incorporando nela, de forma central e não adjacente, o homem.

Em *O Jardim sem Limites*, de Lídia Jorge, a sua figura central, Static Man, não só transporta dentro de si a ânsia de um tempo, como se apresenta como a personagem labiríntica que somos todos nós em busca de um sentido sem fim para «humanidade inacabada que somos» (*Ibid.*: 217). Ao recuar no tempo, recua-se a qualquer coisa que se identifica com o não acontecido, ou pelo menos não reconhecido como tal. No fundo, trata-se de recuar, mais do que a um tempo datado, mas sim a um fundo enigmático do passado ainda sem resposta e alvo de indagação, para continuarmos a convocar o pensamento de Carlos Fuentes:

Tudo isto implica que o romance se formule a si mesmo como incessante conflito do que ainda não se revelou, recordação de tudo quanto foi esquecido, a voz do silêncio e as asas para o desejo de tudo quanto foi rebaixado pela injustiça, pela indiferença, pelo preconceito, pela ignorância, pelo ódio ou pelo medo» (*Ibid.*: 217).

Romance como a materialização da “voz do silêncio” que habita o ser humano. Assim como uma página em branco à espera da história por nascer, aberta à fulguração criativa, o romance preenche de palavras um vazio, uma au-

⁷⁸ Acrescenta ainda Carlos Fuentes que esta fórmula do romance que coloca o ser humano no centro não elimina a história, «mas o romance, introduzindo-nos na história, também nos permite procurar o caminho fora da história a fim de vermos claramente a história e sermos, autenticamente, históricos. Estarmos imersos na história, perdidos nos seus labirintos sem reconhecermos as saídas é, simplesmente, sermos vítimas da história (Fuentes, 2002: 216). É precisa uma posição de exterioridade em relação à História para melhor a ler em todos os seus complexos contornos.

sência, que convoca imediatamente não só o passado, mas o que dele é do presente e do futuro, criando uma inteligibilidade impossível de verter para qualquer outro lugar senão o da invenção romanesca. Será isso que encontramos no romance do mundo contemporâneo, o que nos aproxima do que lapidarmente assim se coloca: «Quero crer que esta maneira de ficcionar preenche uma urgente necessidade do mundo moderno ou pós-moderno, como vos aprouver. No fim de contas, a modernidade é um projeto sem fim, perpetuamente inacabado» (*Ibid.*: 213).

Esta percepção é ainda evidenciada pelo filósofo alemão, Walter Benjamin, quando este recorda «que as alegrias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no meio das coisas» (Benjamin, 1984: 200). Nesta perspectiva, interessa-nos, sobretudo, uma certa visão de que a melancolia, longe de nos enviar para a petrificação do olhar sobre o mundo, faz deste um olhar atravessado de movimentos pendulares, oblíquos e perscrutadores, já que essas ruínas guardam em si o acontecimento, a história do indivíduo e do povo, que carece desocultação. Assim, esse olhar melancólico recolhe os fragmentos, sem lhes negar a ambivalência, mas dispondo-os, de novo, às possibilidades de uma redescoberta inventiva do homem, observável na historiografia da obra de arte e na linguagem literária.

Cabe, por conseguinte, também ao leitor, aceitar tacitamente, como lembra Umberto Eco, «o pacto ficcional, a que Coleridge chamava “a suspensão da incredulidade”» (Eco, 2019: 91). Ficando assim todos comprometidos com o universo onde penetra, o ato de fé do leitor consiste em caminhar ao lado da personagem e acreditar que ela respira do mesmo ar e o mundo da nossa experiência é, de um modo único, aquele *bosque* maravilhoso da ficção por onde nos adentramos. Ora, os esfacelamento do indivíduo, o tédio da vida moderna, a catástrofe de valores, a degenerescência e alienação humanas são a imagem da continuada marcha da civilização moderna de que o romance de Lídia Jorge dá conta através de uma alegoria assente num campo vasto de dualismos, visíveis na disjunção do discurso, na emersão do *como se* na construção de comparações ex-

pressivas que arrancam das descrições uma atenção para o que, submerso no mundo vive num além dele, na adversativa, marca constitutiva de mundo narrável ainda que assumido como aquilo que é relativo e precário. Tal é também o contexto histórico convocado – um universo permeável a uma representação fragmentada e inacabada, onde será a partir do pormenor, do momento, que se torna possível encontrar o fio que reconstituirá uma totalidade⁷⁹. Note-se que é misturado nas águas do passado que o presente é uma evidência e uma porta aberta para o futuro, e é também na contemplação das *ruínas* identificadas por Walter Benjamin que se torna enunciável o progresso da civilização, perspectiva dual que aponta ainda para o espaço do mito de *Janus*, um olhar aberto em duas direções, integrador de ambivalências e portador de oscilações na gradação do olhar.

Desta forma, ao entrarmos na casa da Arara, onde vive Leonardo, o Static Man de *O Jardim sem Limites*, acreditamos na sua existência, por forma a ouvirmos os gritos de Paulina, como jorros de energia sobre a luz amarelada da sala por baixo onde Julieta Lanuit, a alugada de quartos, vivia na sua *cápsula* com a família. E as páginas submersas no silêncio abrem-se ao som da Remington para que daí nasçam as palavras e com elas a história do Static Man, concreto, vulgaríssimo e todavia tão estranho na sombra e no silêncio da sua performance:

Dos hóspedes depressa fiquei a saber mais. Não só ocupávamos o mesmo piso, como todos eles falavam alto das suas vidas, expondo-as e transmitindo-as de

⁷⁹ A discussão à volta do período de transição entre a década de 50 do século XX e o Pós 25 de Abril (início da década de 80), onde se integra a ficção de Lídia Jorge, traz para o centro da vida literária uma percepção de um mundo português com a sua realidade inscrita no marasmo alienante do Salazarismo e assim a necessitar de uma revisão e de um discurso claro de recusa dessa apatia. O rasgão nessa realidade dá-se também pelo processo inventivo de que Débora Leite David dá conta:

«Seria na autoria feminina da literatura portuguesa da segunda metade do século XX que veríamos a realidade desconstruída por um profundo onirismo que converteria silêncio em palavras ou desvendaria os enigmas do silêncio. Autoras como Maria Isabel Barreno (*De noite as árvores são negras*, 1968) ou Maria Velho da Costa (*Maina Mendes*, 1969) faziam eco ao nouveau roman, porém não respeitavam completamente ao antiobjetivismo e ao antilirismo que o caracterizava. Mesmo assim trabalhavam com a materialidade da escrita e com numerosas inovações formais e textuais, como também usavam em seus romances a imaginação e sua desconstrução para representar a realidade» (David, 2011: 169).

porta para porta com gritos desinibidos. O ímpeto desses gritos era contagiante e levava-me a bater com mais força nas teclas da Remington. Por vezes o ruído que me saía das mãos abafava o movimento que corria de porta em porta, mas assim que paravam a informação exterior expandia-se em cascata. De forma amalgamada, em breve soube seus nomes, suas ocupações, hábitos, entradas e saídas, projectos pessoais. Foi nessa mistura de vozes, que parecia ser parte integrante do galope desferido pela Remington sobre a tábua, que ouvi pela primeira vez mencionar o nome de Static Man como performer» (Jorge, 2002: 7).

Da cena sobressai especialmente o ruído simbólico das teclas da máquina de escrever, imagem da palavra que quer nascer – som e palavra. Não é a história multissecular da literatura, com infinitas modulações, uma continuada oscilação entre o *silêncio* e a busca de *sentido*? A personagem Static Man que assumirá o lugar de protagonista de *O Jardim sem Limites* ergue-se a partir do entrançado de uma certa sonoridade especial que caracteriza a casa de Arara, com particular relevo nos *gritos desinibidos* referidos pelo narrador de que se ressalta a capacidade de diálogo com a Remington, «que parecia ser parte integrante do galope desferido» pelas suas teclas, – um indício de uma espécie de meta narrativa que parece insurgir-se subtilmente nas palavras deste narrador, também ele personagem integrada na mistura de vozes dos hóspedes da mesma casa onde habita o Static Man.

Se atentarmos neste excerto da obra, captamos também de imediato uma repetição de palavras de carácter sensorial, nomeadamente a primazia da sensação auditiva que domina todo o discurso: «falavam alto», «gritos desinibidos», «ímpeto desses gritos», «o bater com mais força nas teclas», o ruído que me saía das mãos», «mistura de vozes», «galope desferido pela Remington». A obsessão discursiva pelo som, permite imediatamente o contraponto com o silêncio criando um efeito de equilíbrio entre o tumulto e o estatismo do homem que se recolhe dentro de si e do silêncio. Com efeito, o Static Man é aquele que, ao longo do romance tem menos *voz*, embora seja dele, paradoxalmente, o papel principal. A sua *voz* é precisamente a do silêncio como veremos, quer nas descrições das suas longas performances, quer como figura escorregadia das mãos de Paulina.

A leitura atenta da introdução que Isabel Cristina Rodrigues faz no seu ensaio *A palavra submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, permite-nos perceber a complexidade inerente a este tema – o silêncio⁸⁰ – que, ainda que não se afigure como a trave mestra da nossa análise de *O Jardim Sem Limites*, em muito contribui para a exploração de uma certa acepção de vazio e de desvario comunicacional dominante na geração pós Revolução de abril, que identificamos como a coincidente com os habitantes do segundo piso da casa de Arara. Retomamos⁸¹, por isso, como referência, algumas das luminosas considerações que Isabel Cristina Rodrigues expõe ensaisticamente a propósito da obra de Vergílio Ferreira. Não há um só tipo de silêncio, nem uma só disciplina capaz de estudá-lo e essa inevitável multidisciplinaridade na abordagem do *silêncio* é uma questão incontornável para a própria génese da escrita literária:

Para além de podermos questionar a própria validade do silêncio como questão teoricamente sustentável, a verdade é que esta é uma questão que surge na confluência de várias disciplinas ou áreas do saber, o que de certo modo agudiza a dificuldade que sentimos em problematizá-la em função de parâmetros teóricos estáveis e uniformes; aliás, o assunto tem sido objecto de múltiplas

⁸⁰ A este propósito, não podemos deixar de referir as palavras de António Lobo Antunes numa entrevista, referida em nota de rodapé, por Isabel Cristina Rodrigues:

«Numa entrevista concedida propósito dos seus vinte e cinco anos de carreira e da publicação de *Eu hei-de amar uma pedra* (Lisboa, Dom Quixote, 2004), António Lobo Antunes refere-se à necessidade do silêncio não só como garante da perceptibilidade da arte, mas ainda como um elemento potencialmente gerador de mais-valia estética: “Quando a gente ouve o Sinatra a cantar, o que o torna ainda mais extraordinário é o silêncio. Como aquele homem gere as pausas! Outro dia estava a ouvir (tanto quanto consigo ouvir) os «Impromptus» de Schubert, pelo (Alfred) Brendel, salvo erro. Aquilo está cheio de silêncio, meu Deus! Se calhar toda a arte devia tender para o silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é. Porque nos permite escrever o livro melhor, como leitor. (...) Isto às vezes é tremendo porque a gente quer exprimir sentimentos em relação a pessoas e as palavras são gastas e poucas. E depois aquilo que a gente sente é tão mais forte que as palavras... Dizem que o Pushkin, quando usa a palavra «carne», a gente sente-lhe o gosto na boca. A palavra carne é sempre a mesma, depende das palavras que se põem antes e das palavras que se põem depois. Para que as pessoas sintam o gosto na boca eu tenho que trabalhar como um cão, até encontrar as palavras exactas antes e depois. Mas quando eu estava a corrigir o livro senti que ele estava cheio de silêncio. E estava contente com isso. Se trabalhar muito no osso, despindo da gordura – adjectivos, advérbios de modo, preposições – acabo por chegar lá (in *Público*, 9.11.2004)”» (Rodrigues, 2006: 30).

⁸¹ Sobre a tematização do silêncio muito devem estas considerações ao trabalho que desenvolvemos em mestrado: *As Formas do Silêncio em Combateremos a sombra de Lídia Jorge*, (Brandão, 2014).

abordagens no contexto de disciplinas aparentemente tão díspares como a Antropologia, a Linguística do texto, a Psicolinguística, a Estética ou a Fenomenologia da Religião (Rodrigues, 2006: 32).

Estamos, portanto, conscientes da complexidade e multidisciplinaridade da análise de um tema como o *silêncio* e, neste Capítulo III do nosso trabalho, parece-nos oportuno analisar e entender o silêncio dentro de uma perspectiva funcional (posição metodológica e filosófica de natureza não essencialista)⁸², perfilhando da sustentada e fecunda posição adotada por Isabel Cristina Rodrigues (2006) que, recorrendo ao livro de Adam Jaworsky *The power of silence*, refere:

À obra *The Power of Silence*, de Adam Jaworski, preside efectivamente uma posição metodológica e filosófica de natureza não essencialista (que partilhámos no nosso trabalho), posição esta que prevê sobretudo um estudo funcional do silêncio, desvalorizando assim um tipo de análise de carácter tendencialmente ontológico-estrutural, por considerar o autor que é na aplicabilidade dos fenómenos que radica a essência dos mesmos e que fora do seu desempenho funcional as definições pecam pela sua inevitável precariedade (...) (Rodrigues, 2006: 34).

O silêncio, assim entendido, admite o resgate dos sons perdidos no ruidoso desabamento da capacidade de comunicação, resultante da estridência ou do carácter tirânico da palavra. O silêncio em si contém uma plurissignificação que remete para adjetivos positivos ou negativos e as situações ou comportamentos que acompanham o ato de fazer silêncio é que transportam depois esse sentido para a palavra em si.

Na perspectiva de Gudrun Grabher e Ulrike Jessner (Grabher, 1996: XI-XII), o silêncio assume-se não como mera ausência de discurso, mas como produtor de significado e como um contributo concreto para o ato de comunicação.

⁸² Janicki rejeita a possibilidade de chegar a uma definição final ou essencial das coisas, objetos, palavras e conceitos: «If one's aim is to define concepts he or she will never be able to complete this task because terminological disputes are in principle insoluble (we can endlessly argue about the meaning of words) and because they lead to infinite regress of definitions. For example, when a concept, such as *speech community* or *communicative competence* is defined we can further ask questions about the meanings/definitions of words (concepts) used in the first definition, and then about the meanings of words used to define the latter, and so on *ad infinitum*» (apud Jaworski, 1993: 29).

O título da sua obra, *Semantics of silences in Linguistic and Literature*, apontando para o plural da palavra silêncio, evidencia já as variadas possibilidades sugeridas pela mesma. Do mesmo modo, em Adam Jaworski, coloca-se a questão: «Can I say something without speaking? Can I remain silent when talking?» (Jaworski, 1993: 28).

Ora, as questões colocadas – entre muitas outras possíveis – propõem uma focalização no valor comunicativo do silêncio, o que contrastará evidentemente com o exercício da fala, questionando-se assim o estatuto desta última como categoria essencial da comunicação, mesmo sendo ela frequentemente definida como a verdadeira semente criadora do Homem.⁸³ Na verdade, como se conclui no livro *The power of silence* (Jaworski, 1993), o silêncio é uma componente essencial e significativa da comunicação, sendo crucial encontrar uma espécie de simbiose entre o silêncio e a fala⁸⁴.

Por conseguinte, é nesta perspectiva – na interpretação do silêncio ou silêncios e das falas das personagens da obra que pretendemos analisar nesta etapa do trabalho – que *O Jardim sem Limites* de Lídia Jorge convoca, em certa medida, uma reflexão acerca do silêncio e da sua capacidade comunicativa⁸⁵, não só através das suas múltiplas personagens (muito especialmente a narradora, a partir da qual somos levados, de forma privilegiada, a observar a vida na casa da Arara);

⁸³ Ainda segundo Ione Marisa Menegolla, «no princípio é o VERBO, no começo é a semente-letra. Tanto o Verbo Divino gerador quanto a lettrinha humana gerada são, ambos, gerações de silêncio. A linguagem silenciosa de ambos tem o poder de ser base do micro e do macrocosmo. O dizer de ambos ecoa sem palavras» (Menegolla, 2003: 34).

⁸⁴ Segundo Adam Jaworski, torna-se essencial encontrar aliança entre silêncio e fala: «The two most important aims [...] are to account for the mechanisms responsible for the perception of silence as a meaningful component of a communicative situation and to find a pragmatic theory that will accommodate silence together with speech» (Jaworski, 1993: 63).

⁸⁵ A este propósito leia-se o que refere Ione Menegolla, quando defende que o silêncio é um «jogo de dados» (sendo esta expressão título de uma parte da sua obra *A Linguagem do silêncio*): «Lendo Homero, vemos Ulisses como o gerador de uma terceira margem, centrada na linguagem do silêncio. O discurso de Ulisses não é o eco de um herói, de um feito guerreiro, mas é, isto sim, um outro, questiona o seu próprio ato de ler (...) Ulisses é um enigma, buscando interpretar outro, eis a *performance* do labor do seu discurso, eis o eco do seu silêncio. Daí que o olhar de Ulisses conseguiu transpor a fortificação troiana. (...) Procurar romper uma passagem, no sentido ulissiano, é supor que ela não seja alcançada pelas vias normais, oferecidas pelo cotidiano» (Menegolla, 2003: 4).

mas ainda, e singularmente, através da questão fundamental e eruptiva da obra: a desmemória e o confronto com o vazio⁸⁶, resultante de um momento pós Revolução de abril de 1974, onde mergulham as personagens deste romance:

A casa apresentava um certo apaziguamento durante as horas em que o performer descia à Baixa, arrastando atrás de si o maior rumor dos quartos. Com as janelas da rua fechadas e as madeiras corridas, a imitação do silêncio parecia espalhar sobre os móveis uma limpeza que não havia. Mas no dia da sexta jornada, alguém começou a subir as escadas, e pelo andamento picado, como se caminhasse apenas sobre uma unha, percebia-se que era a alugada de quartos (Jorge, 2002: 52-53).

Na percepção fenomenológica da casa, destaca o sentido da audição, entre outros aspetos. É, com efeito, o poder desta observação por parte da narradora que organiza para o leitor a tumultuosa vivência quotidiana da casa da Arara: «Como já disse, apenas me interessa o espetáculo do mundo, e a partir da casa de Arara, eu tinha a ideia que o via na totalidade, espelhado numa gota de água» (*Ibid.*: 52). O silêncio, como se comprova no primeiro excerto aqui citado, aponta mais para uma aspiração ao reequilíbrio, tornando-se evidente a sua natureza imperfeita, na perspetiva de mergulho inteiro na paz ou plenitude de que se enforma.

Na introdução ao livro *As Formas do Silêncio*, Eni Puccinelli Orlandi explicita que «há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio» (Orlandi, 2002: 11). Por conseguinte, clarifica-se ainda aí que o silêncio contém um sentido, apresentando-se como a condição essencial da significação. Era, em certa medida, esta outra forma de silêncio que faltava na casa da Arara, mesmo

⁸⁶ Em entrevista a Paula Moura Pinheiro no programa “Câmara Clara”, da RTP2, de 20 de março de 2011, Lúcia Jorge refere que «há uma falha na humanidade. Somos um bicho falhado, nascemos para uma dimensão grande e somos só um desejo disso» (Pinheiro, 2011). Podemos ver, nesta observação da autora, uma preocupação em conferir ao homem essa grandeza que intrinsecamente lhe pertence e encontrar um reflexo disso mesmo, em especial em *Static Man* de *O Jardim Sem limites*.

quando o ruído diminuía. O silêncio não se reduz ao mero vazio, à ausência de sonoridade⁸⁷.

Assim, o *espetáculo do mundo* a partir da casa da Arara para que nos remete as palavras da narradora formulam *per si* uma clara alegoria ao Portugal de então, de 1995 (tempo da escrita da obra), um país desarrumado a viver um clima pós Revolução dos Cravos, um povo incapaz de se voltar sobre a sua própria História, esquecido dela até, naufrago de uma certa ideia do mundo lá de fora e movido por uma rapidez incapaz de fixar o homem em lugares mais profundos, como a memória. Algum eco se faz aqui das reflexões do já citado Carlos Fuentes sobre este tempo onde moramos: «a variedade e não a monotonia, a diversidade mais do que a unidade, o conflito mais do que a tranquilidade definirão a cultura do nosso século» (Fuentes, 2002: 215).

Com efeito, as personagens de *O Jardim Sem Limites* movem-se neste lugar-tempo experimental, por um lado, agonicamente global e vazio, mas, por outro, ruidoso e vivendo a sua liberdade congénita: «o romance é uma reintrodução do ser humano na história. Num grande romance, o sujeito é apresentado de novo ao seu destino e o seu destino é o somatório da sua experiência fatal e livre» (Fuentes, 2002: 255).

Parece-nos, como consequência, evidenciar aqui este vaivém do nosso mundo atual entre o silêncio e o ruído, nesta quietude que tem muito de esquecimento, nesta ânsia que procura ainda através da linguagem e da imaginação, a memória como matéria viva do romance. Este é, conseqüentemente, um tempo de contradições cujas implicações no *Nouveau Roman*⁸⁸ se formulam nas palavras

⁸⁷ Num estudo funcional do silêncio em *Combateremos a Sombra*, de Lídia Jorge, ao interpretar o silêncio em Osvaldo Campos, Conceição Brandão explicita: «Osvaldo sabe que, ao socorrermos das palavras, estamos a dar visibilidade a uma parcela mais superficial do ser e que a zona mais funda deste mesmo ser permanece sem se mostrar. Por esse motivo, ele sabe também que as palavras não se podem sobrepor ao silêncio – caso tal suceda, tornar-nos-emos recipientes de signos e não das coisas em si mesmas: «todo aquele que sabe contar, é suposto que saiba ser» (Jorge, 2007: 104) (Brandão, 2014:54-55).

⁸⁸ *Nouveau Roman* é um conceito que serviu para designar um conjunto de romances franceses publicados pela editora Éditions de Minuit após a Segunda Guerra Mundial. Essas obras, da autoria de Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras e Claude Simon, repre-

do mesmo Carlos Fuentes deste modo: «ver-nos e ver o mundo como projetos inacabados, personalidades permanentemente incompletas e vozes que não disseram a sua última palavra»⁸⁹ (*Ibid.*: 217).

Em forma de justificado e breve parêntesis, convém esclarecer alguns dos fundamentos da Pós Modernidade, tempo de derivas e de injunções várias, vividas em Portugal desde logo sob a sombra de quarenta anos de Salazarismo. Localizada temporalmente nos anos sessenta, o início da Pós-Modernidade remonta a uma lógica cultural do capitalismo tardio. O efeito da desilusão dos sonhos promovidos pela Modernidade faz-se sentir nas três esferas axiológicas: estética, ética e ciência. É, portanto, visível nos campos de produção cultural, tal como a literatura, a arte, a filosofia, a economia, a arquitetura, entre outras.

Na verdade, a capacidade de dominar o mundo pelo conhecimento e pela explicação científica surge como a grande esperança ou a ambicionada segurança que afastaria a humanidade das catástrofes imprevisíveis do mundo natural. A libertação humana pelo projeto do Iluminismo tomba numa espécie de opressão universal sob a égide da emancipação do homem. É disso exemplo a Segunda Guerra Mundial. No fundo, a ansiedade pós-moderna pela liberdade acaba por ser portadora de uma perda profunda do otimismo e um descrédito alargado à ideia de se caminhar, pela racionalização intelectualista, para a felicidade. O audacioso projeto moderno ligado ao progresso científico deriva ou desemboca num desencantamento do mundo. O incomensurável desconforto pós-moderno

sentaram uma renovação da forma romanesca, cujo aspeto determinante incide na rejeição de características do romance tradicional. *Tropismes* (1938), de Nathalie Sarraute, é considerado o primeiro romance desse movimento.

⁸⁹ Como explicitado por Débora Leite David: «a subversão total do cânone tradicional, no entanto, vem no início da década de 1960, quando conhecemos os autores que consolidam essas mudanças na narrativa contemporânea e se aproximam mais dos postulados do *nouveau roman*. O experimentalismo e a inclinação para radicalizar a desconstrução dos elementos narrativos permeiam obras como *Os pregos na erva* (1962), de Maria Gabriela Llansol, *A paixão* (1965), de Almeida Faria, *O mestre* (1963), de Ana Hartely, *Os passos em volta* (1963), de Herberto Helder, ou *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa. A partir de então, a narrativa contemporânea portuguesa apresentará como traço generalizado propostas como: o uso da metalinguagem; a fragmentação do texto; a utilização simultânea de variados géneros; a redução da pontuação; o entrelaçamento proposital entre autor, narrador e personagem; o uso de múltiplas vozes narrativas; entre outras (David, 211: 169-170).

mostra-se nas reticências trémulas onde o homem passa a baloiçar, suspenso nas constantes incertezas onde pairam as cores sombrias do irracionalismo.

A marca indelével da Pós-Modernidade parece ser essa aceitação inteira do ilimitado, da fragilidade intensa de que somos feitos, da incompletude que nos caracteriza, ou até mesmo o impulso para a relativização de tudo e, consequentemente, a interrogação dos sistemas fixos. Tal é visível na descontinuidade dos textos, na irreverência de um texto que se auto-desconstrói, na aceitação da crise das grandes narrativas.

Com a “morte” ou metamorfose das ciências sociais, o único caminho para se pensar o futuro implanta-se nas possibilidades imaginativas do homem – na utopia. Esta, segundo Vitangelo Plantamura, «recusa a subjetividade do conformismo e cria a vontade de lutar por alternativas» (Plantamura, 2003: 152). É esta proposta de descida nos alçapões onde até então nada se construiu ainda – acendendo porventura aí às tantas e tantas questões que ainda se terão de erguer. Explicar-se-á também aí o silenciamento das alternativas nunca até aí levadas a cabo.

Por outro lado, poderemos olhar para a Pós-Modernidade como um alargamento, um trabalhar num trapézio sem rede, dos “descaminhos” da modernidade e uma forma mais funda de desnudar os conceitos e pressupostos de onde parte a Modernidade. Ninguém escolhe o tempo em que nasce, mas acaba por ser seu esse mesmo tempo e as suas coordenadas o que significará trilhar-se dentro dele. O agora da Pós-Modernidade exige desbravar caminhos debaixo da sombra do irracionalismo dominante. Para muitos, diz Lídia Jorge a este propósito, «a pós-modernidade será até isso mesmo, a mistura sem preconceito de todas as ineficácias e de todas as derivas» (*apud* Brandão, 2014: 157).

Findo o parêntesis que havíamos aberto no sentido de desnudar, aprofundar e contextualizar de modo mais iluminador o tempo ou atmosfera deste romance de Lídia Jorge, assim reconfigurado num âmbito mais alargado e não meramente no tempo pós revolução de abril em Portugal, urge interligá-lo a este tempo de reticências trémulas para melhor compreendermos as personagens de *O*

Jardim Sem Limites, de Lídia Jorge. Não será por acaso que estas personagens, particularmente, as do segundo piso da casa da Arara apresentam uma associação com alguma forma de arte, pois como assevera Eduardo Lourenço «agora todo o sentido da aventura humana é em termos de cultura e na arena da cultura que se joga» (Lourenço, 2004: 106)⁹⁰.

Devido à globalização, todos eles, Paulina, Leonardo, Falcão, César, Osvaldo e Gamito, sonham em viver na *Big Apple*, identificando-se, de algum modo mais com a cultura americana ou com outros países estrangeiros do que com a cultura portuguesa. Não esqueçamos que Portugal parecia ter perdido o comboio do progresso, refém então do Estado Novo, que sufocou o país culturalmente, durante quatro décadas. Nesses outros países, *lá longe*, já todos vivem a uma outra escala e a outra velocidade, felizes nas suas conquistas velozes. A nova geração portuguesa representada pelas personagens do segundo piso da casa da Arara aspiram também a essa intensidade e, por isso, fogem das suas memórias,

⁹⁰ Sobre esta questão, é interessante a reflexão colocada por José Gama ao questionar no seu conjunto o amplo retorno da filosofia no panorama da *pós-modernidade*: «Certamente que são múltiplos os factores que explicam o interesse pela cultura em geral. A grande proliferação de estudos sobre a cultura no âmbito da antropologia e da sociologia, a partir de meados do século, contribuiu para a afirmação da cultura como elemento decisivo do modelo de sociedade a construir, na sequência da devastação geral provocada pelas guerras mundiais, particularmente da segunda. A desilusão e o pessimismo que essa situação provocou só podiam ser vencidos pela força da razão empreendedora e geradora de novas soluções produtivas no campo científico e tecnológico, e nas suas aplicações de reorganização da economia. A cultura foi o horizonte de compreensão da nova realidade. As incríveis conquistas alcançadas pelas novas tecnologias, em todos os níveis do saber e das actividades humanas são vistas como o resultado normal do poder de uma cultura natural ao ser humano. A civilização ocidental é a que melhor traduz a força e a consciência desse poder. O seu modelo civilizacional adquire uma nova capacidade expansiva que invade todos os continentes e exerce uma irresistível influência unificadora entre as diferentes culturas, penetrando até aos recessos mais insuspeitados dos mundos das civilizações milenárias do oriente. O chamado fenómeno da globalização traduz, em muitas das suas facetas, esta situação. Não pode ser dissociado, no entanto, do fenómeno simultâneo da manifestação do movimento da pós-modernidade, que critica e contesta fundamentalmente esse mesmo progresso da sociedade globalizada e uniformizada. A relação com a consciência cultural, paradoxalmente presente em todas as expressões da globalização e da pós-modernidade, pode ser avaliada pela expressão “fascinação e desprezo”, título de conferência e análise de Claude Julien, em 1988. De modo idêntico, Eduardo Lourenço, ao utilizar a expressão “século da cultura” como a mais adequada para a caracterização global do séc. XX, acentua o significado da cultura no contraste entre a apoteose das grandes realizações e oportunidades, que é acompanhada pela banalização e pela desconfiança por elas provocada» (Gama, 2008: 283-293).

das suas raízes, do seu passado – querem a fatal liberdade de que nos falava Carlos Fuentes, citado atrás. Esta liberdade assim designada encontra eco, como já explicamos, no conceito de Pós Modernidade e nas reflexões que este conceito despoleta e que põem em evidência o esfacelamento de valores, o vazio e a perda da memória no ponto de vista histórico, pessoal e da vivência quotidiana:

A valorização da dimensão simbólica nas interpretações actuais da cultura no âmbito das ciências sociais, oferece uma outra perspectiva de explicitação ontológica e metafísica, no mesmo movimento de transcendência para o sentido oculto, o não-revelado mas pressentido e vivido no próprio símbolo, através do qual a cultura “fala” para além de si mesma. Cabe à filosofia ser o interlocutor e intérprete capaz de estabelecer a ligação entre este sentido da cultura e a resposta às inquietações e interrogações mais fundamentais da sociedade de hoje (Gama, 2008: 893).

Para melhor compreendermos os fluxos de pensamento e comportamentos deambulatórios das personagens do segundo piso da casa da Arara que, reféns do excesso de passado, se tornam mutantes à deriva da mundialização do nosso século, onde, nas palavras de Eduardo Lourenço, «não se cumpre nem se fala em termos onde ainda seja possível distinguir aquela voz que é só nossa e que mais ninguém ouve, se nós a não ouvimos e a não fazemos ouvir» (Lourenço, 2004: 107).

Este *anonimato* em que recaímos, seguindo a linha de pensamento de Eduardo Lourenço, coloca-nos frente a frente com o vazio, vivendo «uma passividade e um mimetismo sem precedentes» (*Ibid.*: 107), daquilo que é essa onda da globalização, de aparência universal, em que tombámos e nos encerrámos «para que um futuro onde nos não vemos como nos sonhámos se esqueça de nós e nos deixe à glosa interminável da nossa felicidade onírica» (cf. *Ibid.*: 107). Segundo este pensador, depois do longo *reino de Salazar*, Portugal vive a normalidade democrática demitido dos desafios do seu tempo presente, adormecido na sua *carruagem-cama*⁹¹ a caminho do futuro ou da pura *imprevisibilidade* do tempo.

⁹¹ Expressão retirada do texto de Eduardo Lourenço: «Vamos para o século XXI em carruagem-cama, indiferentes às tragédias do mundo e às nossas próprias. Os problemas caem-nos já resolvidos. É o mundo que tem problemas, não nós» (Lourenço, 2004: 108).

Para estes jovens, o passado do seu país, particularmente o passado ainda próximo aquele que se reporta à revolução de abril de 74 (Revolução da qual são herdeiros, mas sem nela terem participado, ao contrário os habitantes do primeiro piso da casa da Arara), não lhes interessa, apresenta-se-lhes silenciosamente obscurecida na sua memória. A diegese de *O Jardim sem Limites* decorre catorze anos após a Revolução dos Cravos, em 1988, e eles vivem agora dentro da sua bolha individual e claramente desligados de uma ideia sociológica de coletividade. Caminha-se a passos largos para aquilo que Boaventura de Sousa Santos designa de «a revolta da subjetividade contra a cidadania, da subjetividade pessoal e solidária contra a cidadania atomizante e estatizante» (Santos, 2013: 201).

Verifica-se, por conseguinte, uma quase que asfixia da criatividade, de uma certa expressão de aprisionamento que o outrora representa, o que se traduz no corte que as jovens personagens do romance de Lídia Jorge estabelecem com o seu passado histórico e pessoal – um grito de emancipação que as desobriga à obediência a valores familiares que consideram ultrapassados e a responsabilidades laborais que lhes limitam a liberdade criativa e os sentenciam às rotinas coercivas do quotidiano⁹². Boaventura de Sousa Santos sintetiza esta realidade da seguinte forma:

«O compromisso social-democrático amarrou de tal modo os trabalhadores e a população em geral obsessão e às rotinas da produção do consumo que não deixou nenhum espaço para o exercício da autonomia e da criatividade, com as manifestações daí decorrentes, desde o absentismo laboral à psiquiatrização do quotidiano» (Santos, 2013: 201).

Neste contexto, os jovens residentes do segundo piso da casa da Arara são a eloquente expressão desta fuga ao passado, contudo, parece-nos que o que melhor se identifica com esta necessidade de ruptura com um passado, não só o his-

⁹² Para descrever este contexto cultural, refere precisamente Jane Tutikian: «Culturalmente, a década de 80 traz consigo uma geração distanciada dos temas e paixões do 25 de Abril, desconfiada do social e das ideologias, colocando em seu lugar a confiança nas instituições, no mercado e no indivíduo. É a emergência do individualismo e do narcisismo contemporâneos, do hedonismo e da permissividade. A comunidade como vivência coletiva perde seu lugar, mas não se perde um certo consenso de “portugalidade” e de “identidade nacional” (Tutikian, 1999: 94).

tórico que nada lhe diz, mas essencialmente, um passado pessoal e profundamente asfixiante, é o jovem Static Man, que quer bater o record da imobilidade voluntária, desejando fazê-lo meramente para sua própria satisfação individual:

«A corrente tinha cor e som, como uma imagem animada, e imerso nela, ele ali estava, organizando a sua proeza, resistindo, concentrado sobre si mesmo, como uma confluência do mundo, diluindo-se no meio desse X que era a sua encruzilhada, sem se importar com a integridade dos seres, coisa que não existia senão na aparência. Se por si conseguisse resistir e alcançasse o que desejava alcançar, que era atingir aquele ponto em que se ficava diluído em tudo como se fosse nada, todos os outros seres se levariam, automaticamente, sem mérito, nem demérito, apenas por natureza. Pois haver ou não haver, sob as estrelas, uma pessoa dispersa dessa forma não era indiferente ao cosmos. Mas mais nada, absolutamente mais nada, a não ser a vontade de mostrar isso mesmo, através do espectáculo em si» (Jorge, 2002: 275).

Longe de qualquer outra ideologia senão a sua, arredado dos outros, e usando o corpo como veículo transgressor da norma, Static Man, como abordaremos no próximo Capítulo 4 em relação a *O Vale da Paixão*, assume-se como personagem transgressor, sendo o seu corpo a manifestação da sua insurreição.

Deste modo, o seu espectáculo de performance representa, como bem notou Lígia Silva, «um corpo estrategicamente criado para resistir à sua herança opressiva» (Silva, 2009: 143)⁹³, ou seja, o avesso de tudo o que o submete. Nesta perspectiva, ao entregar-se à dramatização ou encenação da imobilidade voluntária, colocando-se num ponto de fuga da realidade, ele parece aproximar-se simbolicamente de uma certa ideia de um país que Eduardo Lourenço sugere ter-se consumido em ficção e nela se ter voluntariamente tornado: «Navegando no mar de uma memória, tornada conto de fadas, sairemos sem nos ferirmos de um século implacável para os que julgam contornar a realidade sonhando-se, por conta do passado, os seus senhores» (Lourenço, 2004: 109).

⁹³ Ao explorar a relação corpo-escrita-memória, diz Lígia Silva, reportando-se ao romance *O Vale da Paixão* «que no universo diegético do romance, corpo e texto tornam-se uma vez mais, lembrando o corpo do Static Man em *O Jardim Sem Limites*, manifestações indistintas da mesma energia subversiva» (Silva, 2009: 143).

Ainda que aparentemente abstraído do passado, esvaziado dele, é dele que vive ao usufruir da liberdade que esses outros do passado conquistaram para si.⁹⁴ Esse alheamento do papel daqueles que lhe abriram as portas da sua própria liberdade é visível no afastamento da família Santos, por todos referida como Lanuit, particularmente de Eduardo Lanuit, assim conhecido devido às torturas que passou na prisão durante o Salazarismo. Como durante o dia não o incomodavam, a noite ficou gravada no seu nome sublimando a memória do sofrimento a que foi submetido pela PIDE sempre no período da noite:

– «Porque lhe fizeram muito mal, durante várias noites e vários dias. Ah! Sim, de dia abandonavam-no na cela, mas de noite, voltavam à carga, sacrificavam-no, sacrificavam-no sempre de noite! Durante trinta noites o sacrificaram...» – disse ela, junto ao cilindro da máquina parada, com os grandes olhos espantados. Depois, subitamente, cerrou-os. «Ah! Mas tudo isso aconteceu há muitos anos, há tantos anos que lembrá-lo nem faz bem, só vem atrapalhar a memória da pessoa. Naturalmente que tudo isso morreu, não concorda? Morreu, o tempo levou essas noites em que sacrificaram Lanuit. Deve-se pedir às pessoas que ainda se lembram, precisamente, que não se lembrem mais, para não nos atrapalharem a vida» (Jorge, 2002: 56).

Ao lermos atentamente o excerto anterior, torna-se incontornável a importância de algumas palavras que, ao repetirem-se no texto, afirmam aquilo que nos parece uma ideia lapidar deste romance de Lídia Jorge: a importância do *sacrifício* e da *memória*, conceitos já antes objeto de reflexão; mas também agora do *silêncio* e da *palavra*. Se o sacrifício está na base da construção da nossa liberdade enquanto povo, este corre o risco de sucumbir ao tempo, arrastando a mesma gente para a desmemória.

⁹⁴ Luara Pinto Minuzzi sintetiza assim este cenário sociopolítico de *O Jardim Sem Limites*: «Temos, assim, o seguinte cenário no Portugal pós-25 de abril: alguns, no passado, lutaram para que os do presente pudessem agir da forma como quisessem, porque tudo no mundo passaria a ser permitido, desde que estivesse conforme o gosto, o anseio e o prazer de quem age; alguns lutaram para que outros vivessem em um mundo simples onde tudo é natural e sem mistérios; lutaram para que aqueles que viessem a seguir não precisassem se preocupar em apenas se preocupar em construir um mundo livre, pois, como o mundo já seria livre, eles igualmente estariam libertos para desejarem, sentirem, fazerem, preocuparem-se com apenas aquilo que quisessem» (Minuzzi, 2016: s67).

Neste âmbito, a ironia das observações de Julieta Lanuit referindo-se aos empecilhos que o ato de lembrar o que as noites do tempo levaram representa precisamente o perigo desta perda de laços e a outra escuridão em se recai quando tal acontece. Por conseguinte, recordar pode trazer o incómodo da discussão, da recuperação de uma verdade submersa nas noites salazarentas do obscurantismo de que a ignorância é irmã.

Como vamos confirmando, a ficção tem aqui um lugar inimitável, irrevogável: a de iluminar, mostrar, revisitar, desnudar aquilo que o tempo pode corroer. A noção de *verdade*, amplamente discutida por Umberto Eco quando aplicada ao campo da ficção, retoma ideias já por nós evidenciadas no precedente Capítulo 2 deste nosso trabalho:

«para além de outras razões estéticas, importantíssimas, penso que lemos romances porque eles nos dão a confortável sensação de viver em mundos onde a noção de verdade não pode ser objeto de discussão, enquanto o mundo real parece ser um lugar mais traiçoeiro» (Eco, 2019: 110).

É convicção deste escritor, precisamente, que «o autor não apenas deve fazer do mundo real o fundo da sua história, como deve intervir constantemente com informações sobre os vários aspectos do mundo real que os leitores talvez não conheçam» (*apud* Eco, 2019: 113). Nesse pressuposto, e seguindo-o, Lídia Jorge traz para a ribalta em *O Jardim Sem Limites* a discussão e o desnudamento do contraste existente na sociedade entre os que do passado trazem os inevitáveis escombros e os que nas suas antípodas se alienam num vazio desapegado de responsabilidades dos sacrifícios do passado.

Num estudo significativamente intitulado «A ‘verdade da memória’ e o ‘frágil poder da memória’: a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória», Ansgar Nunning sublinha que «as memórias têm de ser ajudadas pela invenção, ou não podem, de todo, ser formuladas» (Nunning, 2016: 219). Esta argumentação propõe, logo à partida uma reflexão sobre o campo complexo da memória, sobre a sua génese, os seus limites e a sua fiabili-

dade. O facto de as memórias serem, como defende Daniel Schacher «construções complexas – e não registos literais da realidade» (*apud* Nunning, 2016: 224), é de importância crucial para avaliar os limites da memória. Com efeito, o «poder frágil da memória», a que se reporta este autor, assenta no seu dinamismo indissociável do próprio ser que, segundo Paul John Eaking, é ainda «mutante e plural» (*Ibid.*).

Ora, estas características da memória, inerentes ao ser humano, têm inevitáveis consequências no ato de recordar e de esquecer, e, genericamente, na aceção plural de verdade e de memória. Assim, importa salientar que são múltiplas as relações a estabelecer entre memória e realidade e entre memória e verdade – o que obviamente abre um campo mais vasto à palavra memória, obrigando a rever e a reequacionar o conceito de «memórias falsas» (*Apud* Nunning: 225) sugerido por Daniel Schachter e amplamente debatido nos anos noventa.

É tendo em mente esta complexidade que olhamos para a literatura e para as várias relações que esta estabelece com o processo multimodo da memória. Com efeito, a literatura não pode preservar ou aprisionar o passado, mas pode recuperar, de forma ativa, versões do passado e do seu sentido. Não entraremos nas complexas redes de ligação entre conceitos como memória e recordação que nos levariam a muitos outros lugares e abordagens.

Justamente no romance de Lídia Jorge, *O Jardim Sem Limites*, romance pós-revolução de abril, o corpo arqueológico da memória de Lídia Jorge é uma evidência, ou seja, há como que, por um lado, «uma (re)construção imaginativa do passado em resposta a necessidades» (*Ibid.*: 268) de um presente e, por outro, é visível a capacidade de as suas narrativas explorarem os modos de funcionamento da memória, editando elementos de um determinado discurso cultural, para, desta forma, oferecerem um novo olhar sobre o passado⁹⁵.

⁹⁵ Como esclarece Ansgar Nunning – sobre a plural confluência de géneros non que respeita à construção e expressão da memória –, «ao lidar com a relação entre memória, narração, género e formação de identidade de forma auto-reflexiva, tais géneros literários funcionam como um instrumento importante de auto-reflexão cultural, capaz de salientar novos aspectos dos limites multifacetados da recordação individual e de esclarecer a relação entre memória e esquecimento

Quando Julieta Lanuit propõe a Eduardo Lanuit que morra o tempo passado em que sacrificaram trinta noites seguidas, ela põe a nu essa dimensão frágil do tempo que destrói, corrói, ou constrói um outro modo de sofrer. E assim, no seu contraponto, ela dá voz ao que a narradora quer que não se esqueça, ainda que possa estar fraturado ou mesmo envelhecido – as catacumbas de uma era ditatorial sobre a qual nos erguemos com o *sacrifício* de muitos que, ao serem ignorados, apagam a identidade de toda uma sociedade, de toda uma História coletiva.

Por conseguinte, o único silêncio aqui admitido é o capaz de tornar audível a palavra, aquele que se identifica em Eni Puccinelli Orlandi como o «silêncio fundador, pois é ele que torna toda a significação possível» (Orlandi, 2002: 93). O esquecimento a que esta nova geração Pós Abril parece votada remete a um silenciamento, visível também no romance de 2007, *Combateremos a Sombra*. O Portugal desse início de milénio que encontramos nesse livro de Lídia Jorge é o de um país ou sociedade em escombros, atravessados pela desilusão e pela incapacidade de fuga à sua própria contingência.⁹⁶

Porém, é por esse mesmo motivo um país ou sociedade à procura de uma fórmula nova para sonhar – e a literatura propõe-se oferecer o espaço para essa realização. Posicionando o leitor num lugar único de observação da realidade recriada pela voz da ficção, a obra literária proporciona ainda um tempo possível. *Combateremos a Sombra* é, por isso mesmo, também um «romance de memória» – o narrador conta para impedir que o caso de Osvaldo se afunde na ignomínia do esquecimento. A palavra do romance liberta a personagem central da morte

pelo menos até um ponto semelhante, se bem que de forma diferente, que as “ciências da vida”» (Nunning, 2016: 239).

⁹⁶ Sobre este aspeto, saliente-se o que escreve Isabel Cristina Rodrigues: «Tal como Rossiana, também Lídia Jorge realiza com este seu romance um extraordinário “TUDO O QUE VOA”, utilizando palavras em vez de imagens, mas ainda assim permanecendo fiel aos ensinamentos da sua personagem: “para que se perceba que voa, tem de mostrar o local de onde parte” [...]. E o romance de Lídia Jorge deixa bem explícito o lugar de onde parte para o voo da ficção – parte de um país doente do seu próprio veneno, puído como o cortinado da vizinha e onde pontua, no aqui e ali de certas almas (Osvaldo e Rossiana), a dança colorida de uma azálea» (Rodrigues, 2008).

irredutível, transportando o herói para um limbo a revisitar. As suas ações e, consequentemente, a sua morte não correspondem a uma paralisia movida para o sem fim, mas o início da viagem a que nós, leitores, daremos continuidade, o que é bem visível no simbólico futuro da palavra «combateremos».

Do mesmo modo, e nesta perspetiva, a carga semântica da palavra *silêncio* remete para o vazio, o sem sentido, já que desmemória é uma espécie de morte da História e da identidade pátria. Neste aspeto particular, silêncio será aquilo que é apontado por Gudrun Grabher e Ulrike Jessner como «signifying the lack or absence of something, be it sound or language, it is mainly qualified in its deficiency. It is the word that carries meaning and the holder of the word that enacts power» (Grabher e Jessner, 1996: XI).

Ao mesmo tempo, em derivação oposta, como vimos atrás, o silêncio está carregado de palavras. Referindo-se à «essência da linguagem como um amparo» (Esquirol, 2020: 119), este filósofo dedica-lhe assim um capítulo, onde evidencia as diferentes formulações do silêncio eloquente: «uma delas é, sem dúvida, a melhor cura para as doenças degenerativas da palavra. Afastar-se do pernicioso e aceder ao essencial» (*Ibid.*: 130). Deste modo, a arte, a literatura em particular, recupera essa efervescência única na base da própria vida e da sua significação última, no sentido em que «a literatura e os saberes humanísticos, a cultura e a instrução, constituem o líquido amniótico ideal em que as ideias de democracia, de liberdade, de justiça, de laicidade, de igualdade, de direito à crítica, de tolerância, de solidariedade, de bem comum, podem conhecer um desenvolvimento vigoroso» (Ordine, 2013: 32).

Por conseguinte, cabe à literatura revolver a História, dar-lhe o espaço dinâmico da palavra, trazendo para a luz feridas por cicatrizar, aquilo a que porventura se reporta Hermann Broch, que citámos em epígrafe a este Capítulo, ou seja, «Que pode o romance dizer que não se possa dizer de nenhuma outra maneira?» (*apud* Fuentes, 2002: 211).

Quando as personagens do romance servem como demonstração da realidade do país saído da ditadura e no rescaldo da Revolução dos Cravos, e, ao

mesmo tempo, representando a falta de objetivos dessa sociedade, bem como o silenciamento congénito de toda uma História, a escrita do romance está a lembrar-nos aquilo que «a história não disse, esqueceu ou deixou de imaginar» (Fuentes, 2002: 212). Em conformidade com estas reflexões, clarifica lapidarmente Lídia Jorge:

Escrever, criar romance, talvez se tenha tomado para alguns de nós a forma de sair da prisão da impotência em que o mundo ilegível nos aperta o entendimento, criando um cerco de obscuridade inultrapassável. No entanto, a minha ideia é de que a escrita permite imaginar em vez de um cerco, um intervalo. Um intervalo ultrapassável entre o que somos e o que desejamos conhecer, entre a nossa solidão e o aceno duma Providência, entre o "*Coração, solitário caçador*" que temos dentro de nós – e que Carson McCullers tão bem definiu, ao inventar esse título – e o objecto que o amor procura, enfim, a ideia de que no plano da escrita é possível abolir esse intervalo (Jorge, 2014c: 162).⁹⁷

Escrever para revisitado, o mesmo é dizer, para tornar a “obscuridade” do mundo mais legível. Os jovens do segundo piso da casa da Arara são essencialmente a visão de um país que, desmemoriado da História, mergulha no vazio ou em uma certa forma de silêncio, a que Lídia Jorge dá voz, sugerindo auspiciosamente em concordância com o sugerido por Carlos Fuentes, quando afirma «que o passado tem de ser inventado a cada hora para que o presente não se nos morra entre as mãos» (Fuentes, 2002: 212). Numa palavra, recuperar o passado para viver mais plenamente o presente.

⁹⁷ Este excerto remete para o texto de Lídia Jorge colocado em anexo («Dissidência») ao livro *Formas de Silêncio em 'Combateremos a Sombra' de Lídia Jorge*, Conceição Brandão, Editorial Novembro, Santo Tirso, 2014, p.162.

2. O sacrifício catártico: aproximações com a cinema de Tarkovsky

O mais importante é o que move as acções, o vento interior que impele ao acto (...). (Lídia Jorge)

Essa é a tarefa que cabe à arte e ao artista: dar esperança e fé. (Tarkovsky)

No seu livro mais recente, *Em Todos os Sentidos* (2020), Lídia Jorge, na primeira crónica com o título “A Caminho do Bosque”, maravilhada perante o movimento das árvores que rodeiam a sua casa do bosque, interroga-se sobre o tempo inapreensível, a olho nu, ao homem:

«A folha desabrochou, a flor abriu, o ramo ficou mais espesso. Porque não se manifestam diante de mim? Porque se escondem os movimentos das árvores? E por que razão não agimos nós pelo mesmo ritmo e não aprendemos com elas a ser lentas, a ter vagar, a viver tranquilas, se é o que parece?» (Jorge, 2020a: 15).

Estas reflexões, submersas nesta crónica, dilatam-se para além destas páginas e traduzem, de forma meditativa e poética, a sua forma de olhar o tempo e o seu fluir através dos seres e das coisas.

Ora, os planos longos que tão bem caracterizam o cinema de Tarkovsky sugerem precisamente o reencontro com esta lentidão das matérias, contrariando a fratura e conseqüente aceleração do tempo que a montagem artificializa. Assim, «ao definir um ritmo lento aos planos, Tarkovsky aproxima o cinema da vida, no tempo real da existência, fazendo da câmara uma iniciadora do espectador ao “inconsciente ótico”» (Brás, 2016: 112).

Em *O Sacrifício*, por exemplo, filme em que nos deteremos de modo particular aqui pela empatia temática e discursiva com o nosso trabalho, a relação com a cadência da própria vida é uma evidência, servindo os planos longos para essa aproximação à realidade. A duração dos planos, neste como em todos os

seus filmes, arrasta o espectador para a apreensão de uma certa lentidão do tempo real, algo inerente à vida. No seu livro, *Esculpiendo o Tempo*, Tarkovsky esclarece a relação cinematográfica com o tempo:

A imagem do cinema é, então, basicamente a observação dos factos da vida no tempo, organizados de acordo com padrões da própria vida e observando as suas leis no tempo. As observações são seletivas: deixamos na película apenas o que é justificado como pertencendo à imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra a sua natureza-tempo; o tempo atual não pode ser removido dessa imagem. A imagem torna-se autenticamente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive o tempo, mas o tempo vive nela, em cada fotograma (Tarkovsky, 1987: 68).

A importância do tempo é clara neste realizador justamente associado ao chamado cinema poético, que tem na sua base identificativa uma opção contemplativa e afetiva, a qual obriga a um «respeito pelas leis do tempo, em conjunto com a observância dos padrões da vida, que não são lineares» (Brás, 2016: 101).

Na «conclusão» do seu estudo sobre o silêncio em *Combateremos a Sombra, de Lídia Jorge*, Conceição Brandão recorda a entrevista que Lídia Jorge deu ao programa oportunamente «Câmara Clara» e que nos parece oportuno relembrar aqui:

«citando Virginia Woolf⁹⁸, Lídia Jorge afirma, reportando-se aos novos trilhos do romance contemporâneo, que «temos de escrever o impulso que leva à passada e não a passada»⁹⁹. O mais forte, nessa pulsão da escrita, será então a procura, por parte do autor, da paisagem interior e é por isso que, defende a escrito-

⁹⁸ Na entrevista de Lídia Jorge ao programa ao programa «Câmara Clara» [entrevista conduzida por Paula Moura Pinheiro], Virginia Woolf é referida por Lídia Jorge como uma das suas escritoras de referência, a par com William Faulkner, Milan Kundera e James Joyce (Jorge, 2011).

⁹⁹ Em entrevista ao “Portal da Literatura” explicita como constrói as suas personagens. Afirma a autora que estas são figuras que aparecendo-lhe na rua ganham forma no seu imaginário: «difícilmente consigo relatar com verdade a forma como chego às figuras. Em parte elas provêm da observação, do encontro na rua e na casa com pessoas reais que nunca ficam assim, mas estão sempre a servir para vestir pessoas de fantasia que já existem e contudo ainda procuram forma (...). Todo o escritor que se entrega à escrita ficcional transporta uma multidão de gente na cabeça. Neste caso, cavei as personagens, para usar o seu termo, escutando com tempo interioridades adivinhadas» (Jorge, 2007c).

ra, há um grande futuro para o romance psicológico. «Nós temos o ritmo do silêncio, da lentidão» (*Ibid.*), diz ainda Lídia Jorge, pelo que os seus romances buscam essa música interna do pensamento, alimentando-se da necessidade intrínseca do ser humano – a de ficar em silêncio, criando, nesse movimento para dentro, a sua interioridade, a sua intimidade, a sua voz (Jorge, 2014c: 141).

Esta mesma interioridade emerge no cinema do realizador russo, ainda que ajustada à realidade cinematográfica, sendo que os planos longos e o ritmo lento serão o que espelha de forma mais rigorosa a inquietação interior e os abismos humanos. Vejamos um exemplo em *O Sacrifício*, assim dilucidado por Rui Brás:

O efeito dado, tanto na sequência centrada nos rostos das personagens que veem e ouvem o comunicado televisionado em *O Sacrifício*, como naquela outra em que Gortchakov sonha com a família que parece procura-lo, para apenas dar dois exemplos, é intensificado pelo recurso ao travelling lento que dá tempo a que os sentimentos expressos, de medo, angustia ou ansiedade, se desenvolvam e adquiram um peso próprio nas imagens e na mente do espectador» (Brás, 2016: 113).

O olhar que se lança sobre as personagens de *O Jardim sem Limites*, de Lídia Jorge, em particular sobre Static Man, adquire esta profundidade e a câmara que se lança sobre o seu corpo magro aquando as suas performances, ajusta-se aos pormenores interiores, ao fazer do mesmo o plano de fundo e ao esbater os contornos do exterior. Desta forma, o realizador emudece os ruídos banais do mundo e recentra toda a energia possível no tumulto ou inquietação interiores.

Poderíamos falar aqui de uma fotografia a preto e branco, onde o tempo é condensado até à essência ou até ao seu âmago – aquilo que também podemos designar por voz interior. Apresentando-se como uma romancista marcada pela experiência incontornável da fórmula *modernista*, Lídia Jorge diz-se sua herdeira sobretudo na forma como persegue a substância das personagens, e como as faz agir através do pensamento antes da ação, como as envolve em si mesmas dando-lhes uma voz (Jorge, 2014c 158).

Transcrevemos, para melhor clarificação desta ideia, um excerto do texto que a autora leu em Lyon, Villa Gillet, em 2009, já que este traduz, em certa medida, a forma como a interioridade de Static Man foi criada:

«Entrar para dentro da personagem, e falar a partir da sua suposta realidade mental, transformou-se num modo que será difícil ultrapassar. A subjetividade como paisagem onde personagens, concebidas à semelhança da pessoa, agem, transformou-se na minha matéria. Ser outro e mostrá-lo como outro, através da sua suposta linguagem, permitindo-me criar filmes de palavras alheias, transformou-se num modo» (*Ibid.*: 158).

Em perfeita consonância com as opções de Lídia Jorge, quando esta se remete ao ritmo vagaroso do nosso interior, em *O Elogio da Lentidão*, Lamberto Maffei refere-se assim ao tempo, em um promissor capítulo com o título “Tartarugas à Vela”:

«Esquecemo-nos de que o cérebro é uma máquina lenta e este desejo de imitar as máquinas velozes criadas por nós torna-se fonte de angústia e de frustração, uma vez que, como escrevia Goethe, a felicidade suprema do pensador é sondar o sondável e venerar em paz o insondável» (Maffei, 2018: 17).

O convite deste autor para a recuperação das potencialidades do chamado *pensamento lento*, propicia a aproximação do ser humano à sabedoria e a um aprofundamento para além da realidade imediata, algo que se aproxima, segundo Lamberto Maffei, «do pai Dante, pois a ele é-lhe permitido dizer: “Quando os seus pés afrouxaram a pressa,/ que retira o decoro a todo o gesto,/ a minha mente, antes restringida,/ alargou os seus horizontes” [*Purgatório*, III, 10-12]» (*Ibid.*: 130).

Como vamos percebendo, a perseguição da voz interior da personagem propõe a inevitabilidade da lentidão e conseqüente abrandamento narrativo, como, de resto, é visível no excerto seguinte de *O Jardim Sem Limites*:

Encontrava-se parado de esguelha, para a corrente passar sem o zurzir. A corrente tinha cor e som, como uma imagem animada, e imerso nela, ele ali estava, organizando a sua proeza, resistindo, concentrado sobre si mesmo, como uma confluência do mundo, diluindo-se no meio desse X que era a sua encruzilhada, sem se importar com a integridade dos seres, coisa que não existia senão na aparência. Se por si conseguisse resistir e alcançasse o que desejava alcançar, que era atingir aquele ponto em que se ficava diluído em tudo como se fosse nada, todos os outros seres se elevariam, automaticamente, sem mérito nem

demérito, apenas por natureza. Pois haver ou não haver, sob as estrelas, uma pessoa dispersa dessa forma não era indiferente ao cosmos. Mas mais nada, absolutamente mais nada, a não ser a vontade de mostrar isso mesmo, através do espectáculo em si (Jorge, 2002: 275).

De dentro da sua bolha incomensurável, Static Man parece à parte do mundo real, ainda que seja nesse mesmo mundo que se ergue, mais um entre outros, ainda assim, único. A plasticidade da imagem soberba desta personagem obriga ao mergulho na sua interioridade. É esse o desafio, que nos é colocado pela narradora, que, através de um posicionamento privilegiado, ou seja, no lugar mais recôndito da personagem, da sua subjetividade, fica com esta parada na sua própria encruzilhada.

O nada para que apontam as reflexões de Static Man explica-se numa espécie de jogo de opostos, uma fórmula de contrariar a irreversibilidade da morte, como explicita Georges Bataille, em *A Literatura e o Mal*. Esclarece este autor, a propósito de Michelet, que em todos os seres humanos há um desejo de se elevarem e que este é «apenas um sintoma, entre centenas, dessa força que nos dirige para as antípodas da morte» (Bataille, 2016: 62). O *sacrifício* a que o homem Estátua se propõe é uma forma de resistência à própria morte, deixando-se envolver nas suas sombras, permitindo-se crescer nelas «nos limites da derrocada, no fim da própria morte» (*Ibid.*).

De uma certa forma, esta personagem dos bosques da irreabilidade apresenta uma porosidade capaz de a colocar nas fronteiras entre ficção e transcendência, possibilitando que a mesma seja catapultada para o horizonte cinematográfico.

Trata-se, no fundo, de quebrar a barreira da ficção e libertar a personagem do seu estatuto de *pessoa de livro*¹⁰⁰ de que nos fala Carlos Reis a propósito do

¹⁰⁰ Esclarece Carlos Reis, recorrendo à personagem Maria Sara de *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, que «“as pessoas de livro” [expressão de Maria Sara, portanto] surgem, àquele autor de circunstância, “diferentemente livres”, projetadas para um destino transficcional e transliterário que o autor não domina. A tal *sobrevida* de que falei, essa mesma a que aludiu Miguel de Unamuno, quando um dia, falando na *lógica íntima* das personagens ficcionais, declarou que se sentia mais quixotista do que cervantista e que pretendia mesmo “libertar al quijote del mismo Cervantes” [Unamuno, 1914: 7]» (Reis, 2018: 121).

seu estudo sobre a personagem. Parece-nos que, de tal forma se manifesta a personagem de Lídia Jorge, que também ela poderia escapar das linhas da ficção para um outro universo onde sobreviverá e se autonomizará, como explica Carlos Reis:

«Por outro lado, a correlação entre figuração e ficcionalidade diz respeito ao vasto problema que é o das tensões entre imanência e transcendência das obras artísticas. Explico-me: sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele “aprisionado”, a personagem tende a romper com aquele seu estatuto, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção. Um tal ímpeto de autonomização estimula uma visão fenomenológica da personagem; é pela concretização, no ato de leitura, que a autonomização se decide, contribuindo para incutir sentidos renovados ao texto e atualizando-o, na esfera das preocupações, dos anseios e das experiências de vida do leitor» (Reis, 2018: 126-127).

O conteúdo destas reflexões apresentam-se úteis para a questão da passagem da *personagem de livro* a uma outra dimensão, que, entendemos, dialoga de modo expressivo com a cinematografia e o teatro. Lídia Jorge refere-se à sobrevida da personagem «como sendo planos adjacentes mas não sobrepostos» (Jorge, 2018b: 79). No artigo publicado na *Colóquio Letras*, com o título sugestivo “Personagens e sobrevida”, a escritora mostra como se dá a passagem das personagens a uma outra forma de vida além das folhas de papel de onde nascem, «avatars de nenhuma divindade externa, [que] só têm existência quando os leitores abrem as páginas e levantam de entre as linhas impressas os ossos e a carne dos seus corpos, e a aura dos seus espíritos» (*Ibid.*: 78). Refere-se, mais concretamente a autora, por conseguinte, à passagem de *O Dia dos Prodígios* ao teatro (com a encenação de Cucha Carvalheiro) e *A Costa dos Murmúrios* ao cinema (através da realização de Margarida Cardoso).

A esta capacidade de escapar dos livros sob a forma de fantasmas pacíficos – segundo expressão da autora –, e a propósito da adaptação ao teatro de *O Dia dos Prodígios*, aponta esta: «Pode ser uma figura a dar esse salto, e pode ser uma população inteira. Aconteceu com *O Dia dos Prodígios* quando passou ao teatro. Com a encenação de Cucha Carvalheiro, um outro mundo se ergueu, com

outra poética e outra mensagem, e as personagens, sobretudo a figura de Carminha, na pessoa da actriz Filomena Cautela, ganharam uma dimensão carnal que por momentos fizeram sucumbir as personagens do livro. De súbito, pelo efeito do palco, passava a existir naquele momento, um corpo concreto, um rosto definido, uma voz real, enquanto a figura imprecisa de Carminho do livro resistia em contramão como uma sugestão disposta a ser completada, dia após dia (Jorge, 2018b: 78).

Esta possibilidade, ou este salto, de que nos lembra Lúcia Jorge – embora circunscrito a estes outros suportes (teatro e cinema) – não deixa de sublinhar a fluidez existente entre a ficção e a figuração da personagem apontada, como vimos anteriormente, por Carlos Reis. Não é nossa intenção adentrarmo-nos em considerações neste campo particular, pois como exposto no estudo que desta matéria fez este investigador, se percebe a sua ampla dimensão e complexidade. O desenvolvimento da figuração, como bem explicou Carlos Reis na referida investigação, «envolve conjuntamente personagem e ação, tempo e eventos singulares que na dita ação localizamos» (Reis, 2018: 133); já a sobrevida, supõe que «a personagem trata de “migrar” do mundo ficcional para o mundo real» (*Ibid.*: 134)¹⁰¹.

Ora, estas reflexões, permitem abrir janelas ao nosso trabalho que ajudam a compreender a dinâmica da personagem, quando procuramos interpretá-la, iluminando-a, por forma a que, nesse diálogo entre diferentes planos, acedamos a sentidos desconhecidos.

É nesta perspetiva, precisamente, que parece-nos inevitável o diálogo das

¹⁰¹ Consideramos, neste contexto, oportuno como, para concluir sobre a questão da sobrevida da personagem, Carlos Reis exemplifica: «E assim, podemos dizer: Tomás de Alencar e o conselheiro Acácio e Dâmaso Salcede e o Palma Cavalão e Teodorico Raposo e o cónego Dias e os condes – três condes: Abranhos, Ribamar e Gouvarinho – sobreviveram a Eça de Queirós, e “andam por aí”. Foi isso que, há tempos, declarou um dos sucedâneos de algum daqueles, sem perceber o verdadeiro alcance do que estava a dizer. Infelizmente é verdade: “eles andam por aí” como “pessoas de livros” que bem dispensaríamos. Não acontece assim com o remoto Bulhão Pato, porque, como escritor, já o esquecemos e quando pontualmente o lembramos é por causa da polémica com Eça – ou das amêijoas, evidentemente (Reis, 2018: 141).

obras de Lídia Jorge e, particularmente aqui, *O Jardim Sem Limites*, com o cinema de Tarkovsky. Se é verdade que o abrandamento do ritmo ou primazia da narrativa interna definem o cinema deste realizador, algo que se espelha no recurso ao *travelling* lento, tal facto torna também inevitável pensarmos de imediato no romance de Lídia Jorge, onde a detenção na interioridade ajusta a marcha da escrita, criando nesta uma respiração mais próxima da paisagem interior da personagem, como a própria escritora defende e vimos atrás.

Efetivamente, a fragmentação da história e o ritmo descontínuo não apagam as funções cardeais do romance desta autora, admitindo, outrossim, uma outra ordenação, ajustando o fôlego da narrativa a um tempo de detenção, de alargamento do instante e de aprofundamento da personagem e da sua voz, capaz de nos ligar à espessura das suas emoções. O Static Man de *O Jardim sem Limites* é uma possível figura síntese do que capta o olhar da autora e que arrasta para o palco da sua escrita as vozes geradas pelo processo de criação:

«Uma imagem inicial que se impõe, contendo duas ou mais figuras no seu interior que dialogam entre si. São elas que dialogam, e dizem muito mais do que eu sozinha posso dizer. Por isso lhes dou voz completa. Às vezes, chego mesmo a criar um teatro sem didascália» (Jorge, 2015: 142).

Este propósito de gerar a partir do texto um espaço para a reflexão e autoconhecimento é essencial na escrita de Lídia Jorge e é reproduzido quer em obras ficcionais, como *Estuário*, quer em textos teórico-críticos. Referindo-se, por exemplo, ao romance *As Noites de Flores*, de César Aira, na «Oração de Sapiência» que proferiu, em 2013, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a escritora elucida:

«Este é apenas o exemplo de mais uma história com personagens, toda uma batalha que alegra, parodia, diverte, brinca, mas sobretudo inscreve-nos numa ordem e num tempo, e ajuda-nos a pensar sobre o significado dos nossos passos na terra» (Jorge, 2013a: 14).

Em *Esculpindo o Tempo*, Tarkovsky interliga tempo, memória, realidade e imaginação, sendo que as imagens poéticas dos seus filmes equilibram a recor-

dação, o sonho e o desejo. Isso mesmo é reconhecido pela crítica deste realizador, como esclarece o mencionado Rui Manuel Brás:

«Tarkovsky dá prioridade ao ritmo sobre a montagem e salienta que o tempo flui nas imagens apesar, e não por causa, da sua edição. O trabalho do realizador na mesa de montagem é o de descobrir esse fluxo de tempo que está nos planos até então aparentemente desconexos» (Brás, 2016: 109).

O romance de Lídia Jorge vive sobretudo, no nosso entender, do modo como o sujeito se relaciona com o *tempo* e sua percepção¹⁰²; e do importante tema correlato da memória. E a este propósito parece-nos também exemplar o caso de *O Vale da Paixão*, onde o episódio fundador da manta textual se constitui a partir da evocação obsessiva da noite chuvosa de 1963, quando Walter sobe as escadas da casa de Valmares, na escuridão da noite, e o ritmo dos seus passos adquire uma dimensão absoluta, permanecendo audível em todas as páginas do romance:

Como na noite em que Walter Dias visitou a filha, de novo os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade duma sombra, prepara-se para subir a escada, e eu não posso dissuadi-lo nem detê-lo, pela simples razão de que desejo que atinja rapidamente o último degrau, abra a porta sem bater e entre pelo limiar apertado, sem dizer uma palavra. E foi assim que aconteceu (Jorge, 2009: 9).

A poetização emocionada deste episódio vive sobretudo do modo como o tempo aqui se presentifica pela evocação. Assim, o tempo que aqui se instaura permite fixar o que é só instante, eternizando-o depois no lugar da memória onde vibra. Com efeito, o texto não só conta, mas adquire a vibração que o anima. E o que é da matéria da sua pertença é igualmente do lugar da sua imaginação como-

¹⁰² No âmbito da antropologia filosófica, «o tempo humano é modalidade da presença, a maneira como o homem vive a sua presença-no-mundo-com-e-para-os-outros, presença que se “temporaliza”. O presente humano caracteriza-se pelo facto de estar dinamicamente em tensão entre passado e futuro. Como se vê, não se trata de um presente absoluto, mas de um presente temporal, presente que “escorrega” para o passado, ao qual porém se subtrai, porque não coincide nunca totalmente com o passado e porque “antecipa” um novo futuro a realizar. É no presente que retenho o passado, não o deixando perder, e que protendo para um futuro de possibilidades. O homem é uma presença cujo passado está constitutivamente aberto ao futuro» (Teixeira, 1992: 93-94).

vida, ainda que ziguezagueando entre espaços de névoa e apelos de luz. A deambulação faz-se entre a imaginação e a memória, que a narradora sabe precária — «E por isso, mesmo que não tivesse havido a noite da visita, aquela seria a parte fundamental da sua herança» (*Ibid.*: 55).

A singularidade deste instante fundador é retomada ao longo da obra, propondo uma nova configuração do tempo, incorporando as possibilidades da memória e arrastando para o solo da escrita a declaração íntima da experiência filial, atravessada de silêncios, capaz de pôr o tempo do ato enunciativo entre parênteses. Maria Graciete Besse configura, por isso, deste modo, o tempo de *O Vale da Paixão*: «a invenção de um modo de narração não-linear que longe de abolir o tempo, nele condensa a dimensão de uma poética» (Besse, 2009: 78).

Ainda que fique a carecer de um maior aprofundamento, julgamos poder associar esta articulação entre memória e imaginário à expressão que tão bem caracteriza a toda a obra de Tarkovsky (encontrando particular relevo em *O Sacrifício*), a *imagem-cristal*¹⁰³. Por conseguinte, a memória trabalha as suas próprias fragilidades ao desaguar no contínuo da história e ao estruturar, através do apelo do desejo, as imagens que o leitor/espectador colhe, quando vê/ lê aquilo que é relatado.

A *imagem-cristal* do pai que sobe as escadas de Valmares tem essa mesma capacidade de indiscernibilidade entre o real e a fantasia. Lembremos que a escrita romanesca de Lídia Jorge vive frequentemente da descontinuidade temporal, da preferência pelo espaço-tempo – de que nos fala Agripina Carriço Vieira a propósito de *Estuário* – «que faz do isocronismo a pedra angular da arquitetura efabulativa» (Vieira, 2020: 235-237) e a perseguição do tempo interior, fugaz, evocativo que, através da palavra, se cristaliza. A memória convoca para um cer-

¹⁰³ Para melhor entendermos a expressão *imagem-cristal* socorremo-nos de Rui Manuel Brás, que assim elucida, citando também Gilles Deleuze, de quem o conceito é originário: «O conceito de imagem-cristal é uma das formas assumidas pela imagem-tempo e faz parte das ferramentas conceptuais com que Gilles Deleuze analisa o cinema. Esta imagem caracteriza-se por ter duas faces, o real e o virtual, que são reversíveis, isto é, o atual torna-se virtual e este torna-se atual. A condição de indiscernibilidade do real e do virtual corresponde ao imaginário e não ao real, pelo que “o imaginário é a imagem-cristal” [Deleuze, 2003: 96]» (Brás, 2016: 110).

to presente aquilo que se destaca e é essencial, alargando o questionamento da personagem, do leitor que, de lugares privilegiados do texto (por exemplo os espaços deixados em branco), reflete e se emociona.

A memória atravessa a obra da autora de *Os Memoráveis* (aspeto que dilucidamos no primeiro capítulo deste nosso trabalho), bem como a do realizador russo, que filtra os acontecimentos, encontrando na montagem poética do filme o espaço intervalar para o imaginário e para o desejo. A forma como a memória elabora os acontecimentos coloca não só em confronto a sua dimensão frágil, seletiva e complexa amplamente discutida por Ansgar Nunning, Schacher ou mesmo Paul John Eaking.

De facto, ao darem corpo a memórias corroídas pelo tempo ou até mesmo silenciadas, os textos ficcionais de Lídia Jorge apresentam-se, muito próximos daquilo que expõe Birgit Neumann, ou seja, «constituem uma contramemória imaginativa, desafiando, dessa forma, a cultura da memória hegemónica e questionando a fronteira socialmente estabelecida entre recordar e esquecer» (Neumann, 2016: 273).

A silhueta do rapaz que faz uma corrida de imobilidade no meio da cidade é a *metáfora exaltante*, para recorrermos a uma expressão de Lídia Jorge, que faz fulgurar no romance um tempo que é o tempo histórico próximo de nós, no rescaldo da liberdade, conseguida com a Revolução dos Cravos. A contradição de «um parado correndo» (Jorge, 2015: 142) espelha a contemporaneidade entre o vazio e a desorientação e verte para a ficção um olhar fecundo sobre a realidade, no sentido em que «a escrita gera, por si só, um processo de conhecimento e sabedoria» (*Ibid.*: 152).

Em observação contígua a este posicionamento, Umberto Eco lembra ainda que «certas operações da arte, que parecem muito distantes do nosso mundo concreto, trabalham definitivamente para nos fornecer categorias imaginativas nas quais possamos mover-nos neste mundo»¹⁰⁴ (Eco, 2016: 256-257). Nesta pers-

¹⁰⁴ Colaborando para um melhor entendimento deste papel da arte, lembramos ainda que, para o referido Umberto Eco, «a operação prática que terá início no ato de consciência desencade-

pectiva se perceba genericamente como a Arte tem o poder de iluminar o presente que nos rodeia, ajudando-nos a ler o mundo.

Esta fórmula é análoga à intencionalidade de Tarkovsky, pelo modo como este transpõe a memória para o ecrã, envolvendo-a de uma espessura emocional, consciente de que a realidade nunca é literalmente passada para a tela, uma vez que o cinema – seguindo uma ideia de Deleuze – é «produtor de realidade» (Deleuze, 2003: 87).

Esta carga poética que torna o cinema de Tarkovsky um trabalho em construção, o qual se alimenta em muito do encadeamento emocional com o espectador, encontra eco em Lídia Jorge, na transmutação lírica que se desprende das páginas das suas obras¹⁰⁵, lembrando as palavras iluminadoras de Vergílio Ferreira, de que «a um olhar humilde e profundo, a vida inteira pode aceder à transfiguração» (Ferreira, 2011: 193).

Como vamos vendo, somos, conseqüentemente, colocados perante uma certa autonomização do texto, na perspectiva de Paul Ricoeur, quando este defende que «aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direção do pensamento aberta pelo texto» (Ricoeur, 2017: 129).

Repare-se que a referida identificação de Tarkovsky com o cinema poético revela uma necessidade do realizador encontrar no feedback emocional do

ado pela arte, estimulada pela arte na procura de uma nova maneira de apreender as coisas e de as coordenar em relações, terá adquirido quase sob a forma de reflexo condicionado, a ideia de que ordenar uma situação não quer dizer sobrepor-lhe uma ordem unívoca que esteja intimamente ligada a uma conceção historicamente determinada, mas elaborar modelos operativos com várias soluções complementares, tal como a ciência já conseguiu propor; modelos que, por si, parecem permitir um domínio da realidade tal como a nossa cultura nos vai mostrando» (Eco, 2016: 256).

¹⁰⁵ Em *Invocação ao meu Corpo*, num extraordinário capítulo dedicado à Arte, Vergílio Ferreira sublinha que «a obra de arte é a corporização desse abalo original, a encarnação dele em realidade sensível. Quando a obra surge o frémido condensa-se nela própria e ela funciona assim como o ponto de partida para a sua recuperação. Mas a emoção que está nela e nela se concentrou é uma possibilidade realizada para um outro arranque possível, porque a emoção é do próprio apelo do homem, do calor do seu sangue. Ao olhar divino do homem, uma simples pedra fala a voz da divindade» (Ferreira, 2011: 193).

espectador o complemento essencial que, de alguma forma, completa a mensagem que atravessa o filme. A vitalidade da sua obra advém, incontornavelmente, também do modo como este recupera memórias que, embora associadas à problemática do *exílio*¹⁰⁶, não deixam de trabalhar a mesma fragilidade, a mesma complexidade da *memória* inerente à obra de Lídia Jorge.

De facto, a memória que atravessa toda a obra da escritora, como temos vindo a explicitar ao longo deste trabalho, toca a sua escrita, aproximando-a dessa manta poética, da qual vibra¹⁰⁷. Desde a estreia da escritora com *O Dia dos Prodígios* (1980) que o discurso poético dentro do seu romance é uma evidência¹⁰⁸ e se identifica com ideias há muito explicitadas por Umberto Eco quando se refere, por exemplo, às «poéticas do espanto, do génio, da metáfora» (Eco,

¹⁰⁶ Particularmente, os filmes *O Sacrifício* e *Nostalgia* são marcados pela problemática do exílio, aspeto de tal forma crucial para o entendimento da obra deste realizador que proporcionou estudos dentro deste campo. O livro *Tarkovsky, A Memória das origens em Nostalgia e o Sacrifício*, resulta precisamente disso e serve de ponto de partida aqui para o nosso trabalho, até pela relação estreita com a nossa reflexão, ou seja, pela proposta de diálogo que entendemos ser possível entre a obra do realizador russo e a obra de Lídia Jorge.

Assim, reportando-se à questão do exílio e ao modo como este é transferido para a obra do realizador, esclarece Rui Brás: «O caso de Tarkovsky é exemplar desta forte ligação à terra ancestral. Seja nos Diários, nas entrevistas ou nos filmes realizados no exílio, essa relação está presente de forma evidente. Durante os períodos em que se deslocava a Itália (país de que gostava particularmente) para preparar a produção do que viria a ser o seu penúltimo filme, mesmo antes de decidir permanecer fora da Rússia, Tarkovsky manifestava a impossibilidade de viver longe da sua pátria, vítima da nostalgia que caracteriza o povo russo, conforme reconhece em junho de 1980 [Tarkovsky, 1994: 259]. Ao decidir-se pelo exílio, enfrentando as consequências que essa decisão implicava para si e sua família, o realizador sabia que a possibilidade de voltar à Rússia era remota e aquela nostalgia manifestar-se-ia de várias formas» (Brás, 2016: 24).

¹⁰⁷ Também viktor Chklovsky explicita que «ao examinar a língua poética tanto nos seus constituintes fonéticos e lexicais como na disposição das palavras e das construções semânticas constituídas por essas palavras, apercebemo-nos de que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; a sua visão representa a finalidade do criador e é construída artificialmente, de modo que a percepção se concentre nela e chegue ao máximo da sua força e da sua duração. O objeto é percebido não como arte do espaço, mas, por assim dizer, na sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições (Chklovsky, 2018: 97-98). O contributo deste entendimento do que é a língua poética ajuda a compreender a urgência que dela vemos na obra de Lídia Jorge.

¹⁰⁸ Defendemos, precisamente, esta percepção no artigo publicado na Colóquio Letras, número 205, pp. 44-54, o qual, tal como já referido em rodapé do capítulo II, muito deve ao desenvolvimento do estudo que aqui fazemos.

2016: 67), que mostram os caminhos inventivos do homem novo, para quem a obra de arte não é «um objeto fundado em relações evidentes para fruir como belo» (*Ibid.*), mas um desafio mais complexo e vivo, que se implica com a emotividade e o mundo pessoal do leitor de cada tempo, por forma a criar campos mais profundos, profícuos e reveladores – mais ricos de sugestões.

De forma lapidar, sintetiza-se ainda, através da voz do narrador em *O Estuário* (2018), seu último romance:

«Mas ao mal não se opunha o bem, e sim a beleza, e era essa quota-parte de si mesmo que deveria dar ao mundo, depois da vida em Dadaab. A beleza. Sabia que teria de conquistar a beleza para que o seu livro resultasse enquanto lição» (Jorge, 2018a: 55).

Este fascínio pela beleza, ou estremecimento íntimo perante o mundo, tem, na obra desta autora, uma ressonância particular na preferência pelo ritmo sincopado da narração, quase sempre disponível para a revelação do que é fugaz, oblíquo, mas que ao interrogar se desvela. O discurso narrativo é por vezes, então, um corpo musical, capaz de recolher na concha da palavra o enigma do mundo:

«a música copiada dez vezes, agora sua. Se assim não fosse, Edmundo iria pensar que não seria o autor daquele livro. Ah! Mas era, sim, e a sua execução iria ser tão breve no tempo, quão longa seria a espessura e o alcance do seu empreendimento» (*Ibid.*).

Como meio singular de transportar a dor, a angústia, o medo, para a imagem do ecrã, Tarkovsky faz a câmara parar no rosto das personagens, fazendo um grande plano que agencia as emoções que assaltam aquele *rosto*¹⁰⁹ assim ex-

¹⁰⁹ Em *Ética e Infinito*, Emmanuel Levinas salienta que o acesso ao *rosto* é, logo inicialmente, ético e esclarece ainda que «a relação com o rosto pode, sem dúvida ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua posição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um

posto e desnudado. Esta aproximação perturbadora ao rosto das personagens invalida, desde logo, a indiferença do olhar do espectador posicionando-o no lugar desconfortável de uma dor que pode também ser a sua, vivendo-a através do mergulho naquele olhar.

Ilustradamente, vemos essa imagem, ou plano longo, em momentos específicos de *O Sacrifício*¹¹⁰, mas podemos também ver essa aproximação a Static Man (ainda que a sua pele estivesse coberta de tinta branca, que fazia parte da dramaturgia da sua performance), quando a narradora se foca na sua interrogação, no seu mundo interior e aí se fixa por longos instantes:

Depois deixou-se ficar, e ainda se deixou ficar, e ainda e ainda. As horas começaram a passar e passavam rápidas, muito mais rápidas do que a sombra que corria a seu lado. Aliás, naquele dia, talvez sob a acção do calor, concentrava-se de tal modo que ouvia a sombra caminhar pela rua como se fosse o dorso dum animal alado que gatinhasse apoiado nas asas. Ouvia as telhas dos prédios partirem-se, ouvia-as esfarelarem-se e os seus cacos reunirem-se e reencontrarem-se. E via as cores dos sons, as cores violetas dos carros, via a luz amarelada das vozes. O mundo aparecia-lhe na sua forma interna, de tal modo veloz e ruidosa, que a ele só lhe cabia parar e resistir» (Jorge, 2002: 142-143).

A interferência poética neste excerto é incontornável, quer pelo recurso à linguagem metafórica, visível em expressões como «a sombra que corria a seu lado» (*Ibid.*) que, pela força cumulativa da comparação («ouvia a sombra caminhar pela rua como se fosse o dorso dum animal alado que gatinhasse nas asas» (*Ibid.*)), e da sinestesia – «e via as cores dos sons, as cores violetas dos carros, via a luz amarelada das vozes» (*Ibid.*) –, arrastam o leitor para um quadro pictórico e sonoro, que lhe torna possível envolver-se na imagem criada e mergulhar com a personagem no mundo, mas «na sua forma interna» (*Ibid.*); quer no efeito de ampliação do olhar do Static Man, que traz para a cena descrita uma espessu-

ato de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar» (Levinas, 2018: 69-70).

¹¹⁰ Ao vermos as imagens finais de *O Sacrifício*, sentimos a eloquência expressiva refletida nos rostos e «com isso, a representação do pathos torna-se ainda mais profunda pelo prolongamento da emoção, pela aproximação do tempo das imagens ao tempo real sem a intervenção da montagem e que tem na longa cena final de *O Sacrifício* a sua epítome» (Brás, 2016: 117).

ra emocional similar a algumas cenas de *O Sacrifício* de Tarkovsky.

Esta perspectiva é claramente evidenciada por Rui Manuel Brás, quando explicita o modo como em *O Sacrifício* «os planos de Alexander e Otto debatendo a *Adoração dos Magos* são filmados de modo a que as personagens falem com o olhar para fora do ecrã, colocando o espectador no lugar da pintura de Leonardo, integrando-o assim no filme. (...) Os olhos marejados de lágrimas de Alexander fixam o espectador na fase final da sua súplica a Deus, o que reforça os laços de afeto entre ambos, ao mesmo tempo que a emotividade da cena é potenciada» (Brás, 2016: 122).

A interseção do mundo interior com o exterior, visível no excerto de *O Jardim Sem Limites* citado atrás, lembra a «Chuva Oblíqua» de Fernando Pessoa, e parece também encontrar eco nas palavras de Tarkovsky, quando este explica o sentido de *ressonância*¹¹¹ nos seus filmes. Assim, a descrição de Static Man, por um lado, sublinha a omnipresença da banalidade quotidiana (a rua, os prédios, os carros), mas, simultaneamente, transfere-a para uma transcendência, pela sublimação de uma categoria invisível, mas latente, submersa nesse mesmo mundo.

Ora, esta constatação «do mistério pressentido na transrealidade do real condensa-se [...] mostra-se particularmente à superfície» (Ferreira, 2011: 194). Assistimos aqui, em larga medida, àquilo que Vergílio Ferreira entende ser do domínio da obra de arte, ou seja, a capacidade do pressentimento do que vibra além do imediato, porque ela «arranca à realidade a luminosidade que esconde, força toda a contingência até à zona da essencialidade (*Ibid.*).

Esta relação que se cria entre o mundo diegético e o mundo do leitor (ou espectador no caso de Tarkovsky) admite um olhar sobre a arte como uma forma

¹¹¹ O tratamento dado por Tarkovsky aos sons nos seus filmes requer um entendimento estético, que advém, sobretudo, na relação que este estabelece entre aquilo que é do mundo natural e que se torna de algum modo música através da sua conceptualização e consequente interpretação: «logo que os sons do mundo visível refletido no ecrã dele são removidos, ou que esse mundo seja preenchido, em nome da imagem, com sons alheios que literalmente não existem, ou se os sons reais são distorcidos ao ponto de não corresponderem à imagem – então o filme adquire uma ressonância (Tarkovsky, 1987: 162).

extraordinária de catarse, facultando a quem lê (visiona) a possibilidade de uma purificação e libertação espiritual. Nas palavras de Tarkovsky, colocadas em epígrafe a este momento do nosso trabalho («Essa é a tarefa que cabe à arte e ao artista: dar esperança e fé» (Tarkovsky, 1987: 192), apercebemo-nos que os seus filmes carregam dentro de si uma esperança inabalável na humanidade, levando a que o espectador se aproxime da harmonia universal e, embora, não lhe conceda o final feliz dos filmes americanos, fá-lo sentir que há uma saída.

Também na escrita de Lídia Jorge podemos vislumbrar esta energia vital, esta crença na humanidade e na sua fatal capacidade de regeneração, algo que se espelha nas suas palavras: «Sinto esperança no coletivo, que nunca me é abstracto. Nesse aspecto, pertenço ao grupo dos prostitutas da esperança. Aqueles que nunca se cansam de acreditar nas benfeitorias da mudança e nas boas intenções dos grupos que lideram. A uma decepção política, por exemplo, eu imagino de imediato uma nova solução» (Jorge, 2015: 150).

Em *O Jardim Sem Limites*, através da performance da personagem Static Man, assistimos a uma linguagem metafórica extraordinária sobre a capacidade do ser humano se confrontar com a dor, trabalhando nos limites da insuperabilidade e, nesta exaltação da indecifrável matéria humana, somos colocados, enquanto humanidade, no lugar de uma outra sabedoria.

Ora, parece-nos que esta consciência e o olhar ético sobre a humanidade inacabada ajuda a uma certa libertação do vazio onde o homem se enredou na era ruidosa e desmemoriada do mundo contemporâneo onde vive. Embora movido, inicialmente, pelo desejo de repartir com o acrobata Paolo Buggiani uma performance, nos Estados Unidos da América (entre as Torres Gémeas dos anos noventa), Leonardo foi alargando ilimitadamente a sua ambição até ao estreme-cimento interior e «a partir do seu poiso fixo fazia rodar o mundo ao sabor do seu desmedido desejo de triunfo» (Jorge, 2009b: 46).

Assim, o mundo diegético de *O Jardim Sem Limites*, que surge ancorado no vazio do materialismo dominante (aspeto que abordamos na primeira parte deste capítulo), exprime nos seus movimentos internos a perturbação, visíveis de

forma expressiva no mergulho no mundo interior de Leonardo, sobretudo aquando as suas performances. Este abrandamento à lentidão do pensamento, que dá espaço à interrogação e à reflexão a par com o sentido metafórico do ritual da personagem pode, na nossa perspetiva, ser entendido como uma possibilidade de escapar à frivolidade, por forma a recuperar a pureza do indivíduo, até porque «a arte é a forma radical de reconhecermos o que somos, de evidenciarmos para nós a pessoa que somos, a absoluta radicalidade de nós» (Ferreira, 2011: 200).

O *sacrifício* catártico e o ritual como performance associado à personagem Static Man serve, portanto, como trampolim para a apreensão da arte como contendo essa matéria única do conhecimento capaz de transportar o homem para lugares só habitados pelos deuses. Os momentos de descrição do ritual de Static Man na cidade de Lisboa, embora integrados no exterior, vivem sobretudo da dilucidação do interior da personagem, como pudemos ver, a título de exemplo, o excerto da obra citado anteriormente.

Ao longo da obra, a dimensão e espaço dado à construção destes momentos refletem o conflito interior (e, porventura, a tensão entre os outros – a sociedade – e o indivíduo), por forma a criar um efeito de catarse, libertando tensões, abrindo espaço ao questionamento e possível exorcização dos medos e dores humanas. A pormenorização dos gestos, a superlativização dos movimentos internos, a exigência de que tudo se execute sem falhas, a dimensão coreográfica da encenação de Static Man transformam o espaço num lugar estruturante que permite a produção do corpo ritualizado, espiritualizando-o:

«Quando atingiram a Voga, Leonardo contou os cento e vinte e sete passos, e quando alcançou o centro do primeiro cruzamento, preparou-se para pousar o caixote. Nem era preciso fazer qualquer esforço para tomar o lugar. (...)

Agora os gestos repetiam-se como se fosse máquina. Leonardo pousou a caixa, puxou a corda, desatou a manta, beijou o punho e começou a estender os vários elementos do espectáculo. Naquele dia, antes de envidraçar os olhos sob as pálpebras falsas, existia mais um. O atleta estendeu o pano e sobre ele amarrou a nova faixa. Só depois se concentrou» (Jorge, 2002: 105-106).

Assistimos aqui, em certa medida, àquilo que Abi Warburg¹¹² identifica com a *incorporação* e que Rui Brás associa inevitavelmente à obra de Tarkovsky pela sua natureza alienante, o que se assemelha ao ritual performativo de Static Man, o qual integra também, inegavelmente, «fenómenos de natureza mimética como o sacrifício, a dança, o uso de máscaras ou de imagens em geral» (Brás, 2016: 211).

A ritualização que marca subliminarmente *O Jardim Sem Limites*, com enfoque na personagem do Static Man encontra um eco no modo como Tarkovsky, por exemplo, em *O Sacrifício* opta por criar verdadeiras coreografias no movimento das personagens, com o intuito de as religar à profundidade das emoções expressas, bem como aproximar o gesto individual de conceitos universais, imbuindo o ato sacrificial, nas suas múltiplas etapas, de uma plasticidade capaz de atingir o âmago do espectador. Atentemos em um exemplo, a partir da clarificação de Rui Manuel Brás:

«Protegendo a vela com a mão para evitar que se apague, começa a andar mas, verificando que não parte exatamente junto do muro, volta atrás para lhe tocar com a ponta dos dedos. Este é um pormenor de grande significado por dois motivos: primeiro, por representar o desejo real de Gortchakov em concretizar o pedido de Domenico; depois, em direta relação com o anterior, porque revela que o ritual só pode ser efetivo se for realizado de acordo com aquilo que é suposto fazer» (*Ibid.*: 209).

No sentido de compreendermos melhor de que modo se dá esta interligação entre o ritual no cinema do realizador russo e a obra de Lídia Jorge, importa desde logo realçar a mudez do ritual, onde o silêncio se eleva ao estatuto de uma linguagem – aspeto que destrinchamos já na primeira parte deste capítulo. A predominância do silêncio, necessário ao mergulho interior e ao espaço dado à ritualização, acentuam um modo peculiar de olhar o mundo, que, na nossa perspeti-

¹¹² Sobre o fenómeno da *incorporação*, explica Rui Manuel Brás: «(...) trata-se daquilo que Didi Huberman considerou um “facto psíquico total”, um processo tão poderoso ao ponto de, pela apropriação da coisa, construir a identidade e, ao mesmo tempo, de a destruir fazendo o sujeito perder-se no objeto» (Brás, 2016: 211).

va tem uma componente ética incontornável.

Como se vê, o sacrifício apresenta-se, de certa forma, como uma invalidação do vazio e da correria em busca do prazer material afastado de qualquer componente espiritual, que potencie uma felicidade mais funda e verdadeira. Nesta perspectiva, o sacrifício, enquanto despojamento de si e recuperação que é essencialidade, propõe uma fuga ao que é oco e reafirma o humano, apontando-lhe esse infinito jardim que o liberta e o excede.

Esta responsabilidade ética no romance de Lídia Jorge consubstancia-se em todos os seus livros no modo como esta articula a sua efabulação com a reflexão sobre os valores que enformam a sociedade contemporânea, captada quase sempre através de uma fina ironia complementada por um modo de dizer poético que não desestabiliza a narração (aspeto sobre o qual discorremos já no segundo capítulo deste trabalho).

Sobre esta componente ética de que vive o romance de Lídia Jorge elucida Maria Graciete Besse, no seu longo ensaio *Lídia Jorge et le sol du monde: une écriture de l'éthique au féminin*, onde esta questão é amplamente dilucida em páginas iluminadoras: «par l'articulation de l'esthétique et des savoirs moraux, son oeuvre se caractérise, comme nous le verrons, par une extrême cohérence à forte dimension éthique qui mérite d'être mise en lumière, permettant d'examiner les relations étroites entre la littérature et expérience morale» (Besse, 2015b: 23)¹¹³.

O engajamento dos romances com a sociedade em constante mutação de valores, a par do questionamento ontológico, dota a sua escrita de uma ressonância profundamente ética, porquanto esta se apresenta permanentemente interligada com uma preocupação humana que, no limite, se configura e identifica com a

¹¹³ Sintetiza ainda de forma lapidar Maria Graciete Besse: «Depuis *La Journée des prodiges* – qui a aussitôt passionné la critique en 1980 –, jusqu'à son dernier roman, *Os Memoráveis* (*Les Mémorables*, 2014), l'oeuvre de Lídia Jorge regarde sans cesse li sol du monde, révélant un intérêt soutenu pour les questions éthiques. Son écriture mobilise une expérience de la temporalité, dont la configuration éclatée dessine l'invention d'un mode de narration non linéaire, fait d'épaisseur lumineuse qui, loin d'abolir le temps, en condense toute la poésie» (Besse, 2015b: 25).

manta poética textual, verdadeiramente capaz de chegar à ilegibilidade do mundo. De uma forma muito particular, cada obra de Lídia Jorge coloca narrador e leitor diante da *manta do soldado*¹¹⁴, procurando no terreno da escrita uma espécie de centro ordenador da vida, onde o cântico do homem restaura a beleza ferida, assim amputada por essa outra ordem remetida à literatura, a que poderemos chamar de criação.

Em Tarkovsky a ética estabelece na poética dos seus filmes um lugar para a reflexão e o posicionamento crítico da sociedade moderna, onde o homem aparece como refém da sua arrogância ao contemplar-se como o que conquistou o conhecimento com o Iluminismo e o Positivismo, mas, e simultaneamente, como aquele que se esqueceu de si, enveredando pelo caminho da mera materialidade, incapaz de humildade e sacrifício. O sacrifício aparece, nos seus filmes, com a força purgadora e da expiação do pecado humano e, por isso, catártica, que afirma ainda a capacidade se regenerar. Defendia este realizador, por conseguinte, que a arte é um espaço para a esperança e é a sua afirmação inequívoca: «digo isto porque quero sublinhar a minha crença de que a arte tem de prolongar o desejo de ideal do homem, tem de ser uma expressão da sua busca desse ideal, que a arte tem de dar ao homem esperança e fé» (Tarkovsky, 1987: 192).

Assim, o sacrifício inerente ao comportamento de personagens como Gortchakov, que dá a vida para salvar a humanidade, afirma a plenitude que se opõe ao vazio. Ou seja, o ato deste, pelo seu altruísmo e despojamento individual, «é uma exortação ao retorno à capacidade de *sacrifício*, enfim, ao esvaziamento de si que, à semelhança de Cristo, o homem deveria fazer a fim de contrariar o caminho de destruição que ele mesmo criou pela sua soberba» (Brás, 2016: 230).

Entendemos, assim, que esta mesma mística parece envolver a persona-

¹¹⁴ A manta do soldado é o objeto real que dá origem à escrita de *O Vale da Paixão*, mas ela é sobretudo a metáfora perene que estrutura e suporta as traves deste como de outros livros de Lídia Jorge, que guardam, abrigam e transportam para a luz aquilo que permanece na treva ou à deriva dos esquecimentos. Este é, por isso, também, como a autora defende em diversas entrevistas, o título originalmente pensado para o livro.

gem Static Man de *O Jardim Sem Limites*, já que nas descrições da sua performance, que servem de momentos intervalares e modeladores no livro, enviam o leitor para a visão de uma ética¹¹⁵, um ideal. Explicamos: a imobilidade associada ao sacrifício contraste com a passividade. A metáfora subliminar de um «parado correndo», a partir da qual se constrói o livro, ajudada pela mundividência da personagem, não será uma forma única de mostrar que só o sacrifício o poderá salvar, libertando-o do materialismo feroz? A persistência, o caminho sinuoso e irreduzível para dentro de si, assente na capacidade reflexiva do homem e no reencontro promissor com os seus silêncios, poderão ser as fórmulas capazes de recolocar o ser humano na orla do seu destino, regenerando-o e fazendo-o regressar a uma espiritualidade perdida.

A resistência inerente ao que entendemos perceber na atitude da personagem central de *O Jardim Sem Limites*, mantém a obra no limiar da esperança. Por um lado, apresenta-se um mundo onde o niilismo domina como fórmula de existir da sociedade pós moderna – uma fórmula reveladora da desagregação do ser que, exilado de si e desmemoriado da sua História, tateia engolido pelos desvarios da globalização que consome mas não entende.

Por outro lado, e de forma diametralmente oposta, a autora ergue «a esperança como uma frágil candeia acesa na noite» (*apud* Esquirol, 2020: 9), consubstanciando o que entende José Tolentino de Mendonça ser necessário para que um livro nos inquiete e *não nos dê sossego às costas*. Refere este autor, num clarificador prefácio a um livro de Josep Maria Esquirol, que devemos amar os «livros que mordem» (*Ibid.*). Este livro de Lídia Jorge comunga deste olhar, uma vez que as teclas da Remington que batem ao longo da obra vibram dos desencontros e desconfortos entre o ruído e o silêncio da casa da Arara, mas apreendem também o frémito interior que se repercute a partir da cela interior das per-

¹¹⁵ Para Hegel, « a vida ética é, por conseguinte, determinada de um modo tal que o indivíduo vivo enquanto vida seja igual ao conceito absoluto, que a sua consciência empírica seja uma só coisa com a consciência absoluta e que a própria consciência absoluta seja consciência empírica, uma intuição que pode distinguir-se de si, mas de maneira tal que essa distinção é inteiramente algo de superficial e de ideal, e ao ser-sujeito nada é na realidade e na distinção» (Hegel, 2008: 499).

sonagens, de um modo especial de Leonardo que, através do seu ritual, traz um sentido regenerador à existência. O sacrifício reintroduz o homem na esfera da espiritualidade substituindo a aridez do lá fora pelo silêncio interior.

Também no cinema de Tarkovsky, pelas razões que fomos sublinhando neste capítulo, podemos perceber uma opção pelo caminho da interrogação, uma certa perseguição do que nos perturba, de confronto com os nossos abismos, sem deixar, todavia, de exaltar a comunhão com o humano e o vislumbre da difícil esperança de restabelecimento da humanidade. O diálogo que este estabelece com a obra de Lídia Jorge é incontornável, quer pelas opções estéticas e técnicas da sua cinematografia, quer sobretudo pelo modo como interroga o mundo e o sujeito do seu tempo, mergulhado nas suas desavenças, desordens e degradações.

O confronto com a angústia mais densa é uma forma de luta com as trevas; é uma demonstração da nossa capacidade de nos elevarmos e «um sintoma, entre centenas, dessa força que nos dirige para as antípodas da morte» (Bataille, 2016: 63). Em certa medida, as palavras de Lídia Jorge em entrevista a Ana Paula Ferreira e Amélia Hutchinson parecem confirmar ser esta a «força amalgamada» (Ferreira, 2009: 342), que origina a criação de *O Jardim Sem Limites*, já que nele, como sintetiza a autora, as «personagens se unem para fazer face ao anjo da destruição» (*Ibid.*).

O sacrifício anuncia-se, pois, ao longo deste capítulo como uma dominante axial polarizadora de todos os sentidos do romance *O Jardim Sem Limites*, estabelecendo relações dinâmicas com o espaço e com o tempo do romance. A casa da Arara funciona como uma alegoria das dicotomias definidoras do contexto sociocultural do Portugal Pós 25 de Abril: um passado que ainda se move nos lugares do trauma por que Eduardo Lanuit passou durante o Estado Novo – *sacrifícios* que desembocaram na Liberdade; e um presente, onde o sofrimento escapa à compreensão, visto que tem a sua matriz no esfacelamento moral do indivíduo, vítima de si mesmo e da sua alienação.

Static Man, ao mergulhar no interior da sua bolha, ele assume a imobilidade sacrificial de *um parado correndo*. A história encarna intensamente no seu

corpo juvenil, transfigurando-o, por forma a que a paisagem do corpo se torne um verdadeiro elemento histórico. Como afirmávamos atrás, seguindo ensinamentos de Walter Benjamim, o *Anjo da destruição* oferece-se às ruínas do tempo, mas ensaia já um reverso catártico. A possibilidade inaugural de um diálogo com o cinema de Tarkovsky é portadora de uma outra capacidade de visualizar a história, delineando-a como um corpo, um rosto marcadamente exaltante e simbólico. A proposta levada a cabo pelo narrador, a de uma aproximação lenta do seu rosto, estabelece um paralelo irrecusável com a lente poética de Tarkovsky. E é a descoberta do campo de possibilidades adveniente deste exercício *interartístico*, que aponta para espaços únicos de interpretação a que acreditamos ter aportado, embora o tema esteja longe de se ter esgotado.

Por fim e na sequência do afirmado, a capacidade de superação, ainda que no contexto complexo do desvario e da fragmentação da pós-modernidade são um sinal inequívoco de que, tal como propõe Vergílio Ferreira: «à desorientação de um olhar atento ao mistério da vida, a obra de arte oferece os sinais de uma orientação» (Ferreira, 2011: 194).

Capítulo IV

Sacrifício, herança e diáspora em *O Vale da Paixão*

1. Em torno da manta do soldado: o tecido ficcional da memória

A memória absoluta não tem pontos de referência, tem apenas às vezes indistintos pretextos que a despertam, a abrem à infinitude

Vergílio Ferreira

Em *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault identifica o sentido da linguagem como a inscrição no mundo «entre as plantas, as ervas, as pedras e os animais» (Foucault, 2005: 90). Nessa perspectiva, sublinha o autor que «a linguagem deve ser estudada, ela própria, como coisa da natureza. Os seus elementos têm, como os animais, as plantas ou as estrelas, as suas leis de afinidade e de “conveniência”, as suas analogias obrigatórias» (*Ibid.*).

Ao desocultar os sentidos originários da sua escrita, Lídia Jorge, no belíssimo texto com o título «Para um leitor ignorado», revela a importância da vitalidade da natureza rural e do ser humano que nela habita – uma esplendorosa concentração de paixões «vista em desenho aumentado, à transparência crua da luz, e ao alcance do olhar perfurante do outro, expectante no meio da paisagem» (Jorge, 2009b: 37).

Com efeito, o espetáculo da natureza associa-se a «essa dramaturgia da revelação do outro» (Jorge, 2009b: 37), fazendo da linguagem literária a fórmula providencial de nomeação da dor, do desejo, do medo, da memória, do amor. A força indomável da natureza, de uma certa forma, nomeia essa outra natureza, a humana, enunciando ritmos e radiografando a sua matéria mais obscura. Não

será por acaso que o episódio fundador do romance *O Vale da Paixão*, a noite de 1963 em que Walter visita sua filha, tem como pano de fundo a descrição de uma noite de tempestade:

«E foi assim que aconteceu. Ainda o tempo de reconstituir esses gestos não tinha decorrido, e já ele se encontrava a meio do soalho segurando os sapatos com uma das mãos. Chovia nessa noite distante de Inverno sobre a planície de areia, e o ruído da água nas telhas protegia-nos dos outros e do mundo como uma cortina cerrada que nenhuma força humana poderia rasgar. De outro modo, Walter não teria subido nem teria entrado no interior do quarto» (Jorge, 1998: 9).

Esta comparticipação da natureza da convulsão interior da menina de Valmares, parece hospedar na palavra a capacidade de exprimir esse subsolo denso do mundo íntimo do ser humano. Esta sobrevivência da estética romântica¹¹⁶ na percepção bravia da natureza, a par de uma incursão pela psicanálise freudiana, lembrada por George Steiner como «uma tentativa intensamente metaforizada de a própria linguagem sair da sua própria pele» (Steiner, 2017: 34), transportam a metáfora da paisagem lá fora para os interstícios da revelação do eu.

Este mergulho no corpo mais enigmático do significante, por via do fôlego e urgência de significação, dão acesso à expressão pura, à camada essencial do sentido para que tende a linguagem humana. A natureza lá fora, assim transformada em *voz*, faculta a audição daquilo que reside nos confins da *alma* da linguagem. Em certa medida, faz-se eco, aqui, daquilo que Jacques Derrida identifica como «a unidade do som e da voz, o que permite a esta produzir-se no mundo como auto-afeção pura» (Derrida, 2012: 86)¹¹⁷.

¹¹⁶ A tematização da natureza romântica é evidenciada no *Dicionário da Literatura*, de Jacinto do Prado Coelho, precisamente com a referência a *Folhas Caídas* de Garrett, onde se observa a integração do homem na natureza e a cumplicidade entre Homem e a paisagem. Portanto, «se no Classicismo a Natureza foi tema muito mais moral do que físico, no Romantismo, e mais tarde no Naturalismo, ela surge em minuciosas descrições diferenciadoras – e nela se insere o Homem como sua criatura ou parte integrante» (L.F.T.,1990: 705).

¹¹⁷ Explicita Jacques Derrida que «esta auto-afeção é decerto a possibilidade daquilo que se chama a *subjetividade* ou o *para-si*; mas sem ela, nenhum mundo apareceria *como tal*, pois supõe na sua profundidade a unidade do som (que existe no mundo) e a *phoné* (no sentido fenomenológico» (Derrida, 2012: 86).

Esta anamnese, ou ainda, como entende, Maria Graciete Besse, «a longa evocação em que o passado se cruza com o presente, revestindo-se de uma notável capacidade de estender, cruzar, multiplicar e confundir os fios narrativos» (*apud* Ferreira, 2009: 77), convoca não só os passos de Walter como se de um batimento do coração se tratasse, mas também, e parece-nos não menos importante sublinhar, o som da chuva – que contribui aqui para a intensificação de um substrato fantasmático daquela noite extraordinária. E, de um modo único, a correnteza do texto, ainda que urdida de «fragmentos heterogêneos da memória que se sucedem uns aos outros sem ordem aparente» (*Ibid.*: 78), como bem notou Maria Graciete Besse, adquire, em nossa perspectiva, uma cadência e um ritmo próprios sugeridos pela audição da chuva entrelaçada com os passos, o que, ao ser incorporado no tecido diegético, mantém a estabilidade narrativa, sem abdicar do assombramento e da atmosfera nebulosa que melhor se ajusta à inquietação interior da narradora.

Esta adição significativa da voz da chuva¹¹⁸ à dos passos de Walter confere ao episódio a impressão de um vestígio da constituição de uma linguagem absoluta cuja verbalização se dava pelos sentidos pré-expressivos de que se compunha. A geografia dos passos na casa de Valmares remete, tanto para a sua capacidade de inscrição no espaço dramático da ação, como para a volúpia interpretativa da força dos elementos naturais que a rodeavam e que pré-experimentam sentidos ocultos, assim expandidos pelo movimento da metáfora, capaz de abranger uma outra ordem de significação do mundo – o que o excerto seguinte reproduz:

«Porque havia o som dos passos de Maria Ema, a mulher de Custódio, passos de borracha pela manhã e sola pela tarde, mas agora que seu cunhado tinha vol-

¹¹⁸ Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a chuva evoca as influências dos céus recebidas pela terra, apresentando, assim, um valor de «semente celeste» (Chevalier et ali, 2009: 236) associada à fertilidade e à revivificação, podendo ainda ser interligada com «a graça e também a sabedoria» (*Ibid.*) provenientes do céu. Todo este simbolismo constrói na obra, como vimos, um ambiente de densidades significativas, amparando e reestruturando a dignidade da figura fugidia de Walter dentro da memória da narradora.

tado, ela usava saltos altos. Ouviam-se pela casa, a pisar os ladrilhos, a roçar as capachas e a bater nas madeiras. Adivinhava-se o vestido rodado por cima dos sapatos, as suas pernas brancas, a cintura estrita, andando. Eram os passos dela, na casa grande de Valmares, uma casa suficientemente distante do Atlântico para não se ouvir a rebentação durante uma tempestade, mas não tão longe que o salitre da poeira das ondas não lhe atingisse a fachada. Eram os passos dela, diferentes dos outros. Mas também os dele, os de Walter se distinguem» (Jorge, 1998: 11).

A mesma força da natureza, que se abate sobre a casa de Valmares, apresenta-se sob a forma de um mundo tétrico e invernososo, à maneira de Shelley, mas nessa força obscura não há sinais de medo, outrossim, de proteção contra a ignomínia do mundo, como se percebe no excerto anterior: «o ruído da água nas telhas protegia-nos dos outros e do mundo como uma cortina cerrada que nenhuma força humana poderia rasgar» (Jorge, 1998: 9).

Num texto publicado recentemente, refletindo sobre o contexto atual em que o mundo vive ao arrepio do absurdo de uma pandemia quase inexplicável, Lídia Jorge posiciona-se precisamente no meio do seu bosque na casa do Algarve para, de um certo modo, inquirir a natureza sibilante das árvores sobre os destinos da humanidade, sublinhando, assim, o caráter quase profético e, sobretudo, cúmplice das árvores antigas: «O que vai acontecer? O que dizem os sons do bosque deslizante, que não consigo vislumbrar para além das árvores que estão próximas? Mas que tento adivinhar pelo rumorejar das folhas que tenho ao alcance da mão?» (Jorge, 2020b: 162).

Nesta interdependência do discurso da autora com aquilo que a natureza (através das árvores) tem para dizer ao ser humano, colhemos a singularidade desse rumor obscuro dos ramos, que, testemunhando o tempo, oferece a sua sabedoria para interpretar as desordens do mundo humano¹¹⁹.

¹¹⁹ Já quase no final do texto, o tom da autora adquire a expressão premonitória da natureza que, em certa medida, nos responde ainda que de nós exija a contemplação e a interpretação dos sinais intermediadores do seu silêncio rumorejante: «Isto digo eu, agarrada aos ramos da árvore mais próxima, a que tem a casca rugosa, uma alfarrobeira que deve ter trezentos anos, que viu passar gerações e gerações pelos caminhos, quando eram de terra, depois de pedra, agora de asfalto. Os seus ramos verde-escuros, que foram sacudidos por gerações de camponeses para lhe retirarem os frutos,

Recorde-se que o reencontro, recuperação, revisitação do acontecido da história de que a narradora nos conta em *O Vale da Paixão* tem na sua célula original a necessidade de redimir uma memória maltratada – a de Walter –, o “expulso” da família Dias, em consequência da sua força turbulenta e desestabilizadora dentro de um mundo fechado e estruturado segundo um modelo conservador e encostado a um tempo que se identifica com o Antigo Regime. Ora, *o mundo lá fora*, mais claramente, os outros, para que remetem os dois excertos anteriormente citados de *O Vale da Paixão*, aquele universo exterior à casa, e que a ela se afigura adverso, rasurando a possibilidade de um outro microcosmos familiar (assente em outra ordem que não a tradicionalmente instituída), esse mundo exterior é, incontornavelmente, o que se abate sobre o domínio do privado, vampirizando a vida e devassando os afetos interligados a uma lógica primitiva, fora da socialmente aceite, mais perto da natureza e do mundo original.

Assim, paroxisticamente, a natureza na sua força indomável, recupera essa outra linguagem, essa outra fórmula, ou modo de comunicação puro, que permite à narradora recuar ao fundo da memória de Walter e transformá-la na narrativa de inscrição da *Verdade*, a qual nasce do testemunho a partir de um presente modelizador do ato de lembrar.

Este dado parece-nos particularmente revelador de todo o processo de lembrar para que nos arrasta a narradora do romance. Por conseguinte, a estratégia discursiva de *O Vale da Paixão* passa pela transmutação dos sons evasivos, deslizantes, obscuros do passado em matéria verbal ou comunicante, o que entronca nas palavras de Foucault, quando refere o movimento da linguagem «como palavra disseminada, [que] se torna objeto de conhecimento» (Foucault, 2005: 342), apresentando-se ela própria caudal e cintilação «no fulgor do seu próprio ser» (*Ibid.*).

Como oportunamente evocou Helena Carvalhão Buescu, «não se trata apenas de recordar o passado. Trata-se sobretudo de o transformar de fenómeno vi-

dizem-me que a escala humana existe e condiciona o nosso instinto de sobrevivência.» (Jorge, 2020b: 164).

vido em evento da linguagem» (Buescu, 2009: 60). O ato de trazer o passado testemunhado para o presente pressupõe, em última análise, a capacidade de o prolongar, de o interpretar e de o interpelar a partir da escrita, que se apresenta, ela mesma, como um processo de estremecimento, uma vez que o texto e a palavra literária abrem por si (*e pour cause*) um caminho, cuja sedimentação se apresenta como a própria descoberta e vibração do que antes não estava visível.

Em certa perspectiva, coloca-se aqui a questão embrionária de Foucault: «que relação há entre a linguagem e o ser, e é, realmente, ao ser que se dirige sempre a linguagem, aquela, pelo menos, que fala verdadeiramente?» (Foucault, 2005: 346). É possível que a linguagem, último reduto do pensamento, retenha em si as malhas enredadas do ser e as arraste para o derradeiro estádio de onde a existência provém. Será no amplo jogo da linguagem que se dá o salto decisivo até ao lugar extremo do significante, lugar onde cintila já o mais secreto dos sentidos, das palavras e das coisas.

Este transbordar do ser para o próprio ser da linguagem, faz ecoar as palavras de Foucault, quando este lembra que

«a procura das designações primeiras da linguagem fazia brotar, no cerne mais silencioso das palavras, das sílabas, dos próprios sons, uma representação latente que formava como que a sua alma olvidada (e que cumpria fazer vir à luz, fazer falar e cantar de novo, para uma maior justeza de pensamento...)» (Foucault, 2005: 374).

Neste movimento que anima a linguagem, uma busca incessante da sua essência radical, a representação literária tem um lugar insuperável, colocando o ser do homem na fronteira máxima da sua perceção.

Nesta perspectiva, ao lançar um olhar para o passado, a narradora de *O Vale da Paixão* mergulha na dimensão indefinida do relato, admitindo a sua fragilidade e porosidade, uma vez que a memória convocada ativa uma narrativa e, portanto, transporta o passado para o presente, mas «como acto da linguagem» (Buescu, 2009: 61).

«Maria Ema não era mais a pessoa que tinha existido, e era um bem que assim fosse, pois naturalmente que ninguém poderia permanecer parado nem no mal nem no bem. Quanto à filha de Walter, ela apenas tinha sido herdeira duma narrativa de amor de que conhecia os prolegómenos, o auge e o fim, e o nó havia-se desatado, diante dos seus pés, sem que ninguém tivesse morrido. A sabedoria daí adquirida era um ter, um haver, um depósito, uma sólida segurança que ela detinha. Uma herança. Eu possuía entre mãos uma inestimável herança» (Jorge, 1998: 160).

Ser testemunha daquilo que a erosão do tempo foi esburacando é a origem e o motor que move a mão da narradora que se apresenta ora na primeira, ora na terceira pessoa (repare-se neste movimento pendular no excerto – «apenas tinha sido», «ela detinha» transformados expressivamente e de forma declarativa em «eu possuía entre mãos uma inestimável herança»), ser testemunha em relato escrito exige, depois, a deslocação do *ser* da narradora para o ritmo do tempo, radicando-se a memória nesta imperfeição que o constitui¹²⁰.

Assim, se a construção textual supõe o recurso à linguagem, assumindo uma dose de reconstituição interpretativa, aspeto que coloca imediatamente o que testemunha no lugar precário da recuperação imprecisa e indecisa do que poderá ter ocorrido, no outro extremo, a narradora coloca-se no lugar da inexatidão da própria memória que traz para a narração o seu estatuto fragmentário, escorregadio e inexato. A *sabedoria daí adquirida* com a herança dos pontos cardeais de uma história de amor transmuta-se na inexcedível possibilidade de a narrar. Essa procura e constante regresso a uma caverna poderosa revivificada pela memória e pelos espaços em branco deixados nas derivas do tempo revelam-se como os lugares a desvendar, sendo este cerzir polarizador da energia inventiva e promessa de revelação do enigma que sempre fundou as relações humanas.

¹²⁰ Convocamos aqui, para o centro do nosso trabalho, as reflexões de Foucault sobre as palavras e as coisas: «nesta analítica nova do ser humano, para manifestar a relação com as coisas; mas, desta feita, a modificação é oposta à precedente: já não se trata de os colocar num espaço inerente à linguagem, mas de os libertar do domínio da representação no interior do qual se encontravam e de os pôr em jogo nessa dimensão da exterioridade onde o homem aparece como finito, determinado, embrenhado na espessura de algo que ele não pensa e submetido, no seu próprio ser, à dispersão do tempo» (Foucault, 2005: 376).

Relembremos, a este propósito, que historiadores literários como Aleida Assmann, Astrid Erll, Birgit Neumann e Thomas Wägenbauer, que têm explorado as redes complexas da memória, mostraram em diversos estudos que as *ficções da memória* potenciam uma dinâmica entre recordação e esquecimento, bem como são capazes de abrir novos processos de conhecimento sobre a relação entre memória e esquecimento.

Particularmente Ansgar Nunning lembra que ao analisarmos os limites da memória (espaço onde é possível também colocar o romance de carácter autobiográfico), levanta-se, de imediato «a questão sobre o tipo de verdade produzida pelos actos de recordação» (Nunning, 2016: 219). Desde logo, estes estudos, refletem uma marca profundamente imaginária na reabsorção do passado pelo filtro da memória, algo que liga inequivocamente *ser e identidade*, pressupondo que a ligação a esse tempo deixado lá atrás sofre uma leitura, a partir de necessidades individuais sediadas num outro tempo que é o presente a partir do qual se recua ao passado.

Nesta perspetiva, como tínhamos já evidenciado a propósito de *Os Memórias*, é necessário ter em conta que a presença memorial do passado implica intenções diversas, que vão desde «a rememoração consciente à re-emergência não refletida, desde o desejo nostálgico do que está perdido ao uso polémico do passado para moldar o presente» (Nunning, 2016: 222). Estas interferências ou subtilezas sublinhadas por Ansgar Nunning são esclarecedoras do fenómeno dinâmico de que se enforma a memória.

Assim, segundo a psicologia narrativa, a memória pode, no entendimento de Nunning, ser ela mesma considerada uma ficção¹²¹. Consideramos aqui ficção

¹²¹ Ao usarmos o termo ficção, convém não esquecermos a sua ambivalência e, nesse sentido, parece-nos oportuno recuperar a explicação proposta por Ansgar Nunning: «Por um lado, o termo pode descrever “aquilo que, ou qualquer coisa que é inventada com imaginação”, ou, mais precisamente, “a espécie de literatura que se ocupa da narração de eventos imaginários e da caracterização de personagens imaginárias”, ou seja, “uma obra de ficção; um romance ou conto” (1989, 872). Por outro lado, o termo “ficção” é definido como uma suposição que se considera uma variante do facto, mas aceite convencionalmente por uma razão de conveniência prática, de conformidade com o uso tradicional, o decoro, ou afins” (1989, 872)» (Nunning, 2016: 223-224).

no sentido de invenção, ou jogo entre o que é matéria do imaginário, ainda que gerada pela procura do acontecido no passado individual de quem ativa o processo da memória. Por conseguinte, e em torno destas considerações e ponderações, pairam as cores inevitáveis da invenção, ou seja, de uma certa ideia de que as relações entre literatura e memória não subtraem o acesso ao passado, outrossim, admitem a imaginação como possibilidade única de o ativar num continuum dinâmico gerado pelo potencial literário que implicam nesse processo.

A narração de *O Vale da Paixão*, embora alterne da primeira para a terceira pessoa do singular e, desse modo, apresente e intercepte ângulos diferentes dos acontecimentos lembrados, parece, nessa alternância, representar uma fórmula nova da narrativa individual do acontecimento, como se alicerçasse a experiência do vivido na experiência do narrado¹²².

Ora, os mundos interiores em *O Vale da Paixão* emergem como representações literárias da memória, que, em virtude do uso de meios específicos, como a metáfora, certas imagens verbais ou ritmos semânticos, possibilitam a ilustração pendular do tempo, assim constituído de versões possíveis, quer do passado situado entre o mundo extratextual, quer da sua configuração textual, que depois é reconfigurada também pelo leitor¹²³.

Este ciclo de influências e de dinâmicas da memória no contexto literário acolhe uma ideia sintetizadora que parece ser evidente nesta obra de Lídia Jorge

¹²² Sobre esta matéria especificam Astrid Erll e Ansgar Nunning que «Investigações recentes sobre “a mimese da memória” (Basselar e Birke 2005); Neumann 2005) demonstram, por exemplo que a distinção entre “memória do observador” e a “memória de campo” que se estabelece na psicologia cognitiva (cf. Schacter 1996) pode ser aplicada de forma útil para descrever as formas e as funções específicas do “eu que narra” (*narrating I*) e do “eu que vivencia” (*experiencing I*) em romances de primeira pessoa» (Erll, Nunning, 2016: 258).

¹²³ Num capítulo com o título “A memória da literatura ou a mimese da memória”, Astrid Erll e Ansgar Nunning exploram os modelos miméticos da relação entre a memória e a literatura, convocando conceitos já apontados por Ricoeur para melhor se perceber a relação de mútua transformação entre a realidade extraliterária e os universos criados dentro da ficção: «Ricoeur torna claro que a criação de versões da realidade através das obras literárias depende de processos dinâmicos de transformação, numa interacção entre a “prefiguração” do texto, isto é, a sua referência ao mundo extratextual preexistente (*mimesis I*), “a configuração” textual que cria um objeto ficcional (*mimesis II*), a “refiguração” por parte do leitor (*mimesis III*) (*Ibid.*: 257).

– a de que o mundo ficcional aberto pela palavra literária encontra no universo extraliterário uma correspondência, um reflexo disponível para a transfiguração.

A memória, omnipresente neste romance de Lídia Jorge, gravita em torno de múltiplos objetos que mantêm entre si uma rede de significados. Sobretudo, são estes objetos que viabilizam uma viagem simbólica ao lugar mais longínquo da *memória absoluta*, assim conceptualizada por Vergílio Ferreira, quando este se reporta à «memória que vai além do passado mais remoto e se estende ao indizível e ao insondável» (Ferreira, 2011: 101).

Retomamos, aqui, a epígrafe a este capítulo, que sugere precisamente este aceno de uma voz inaudível, este anúncio de um rumor anterior a tudo, que entendemos também perceber em Lídia Jorge. Ainda que esse apelo se instale a partir de um referente temporal e se rodeie de objetos concretos, é no *fazer* literário que ele se torna audível, trazendo para a evocação esse «eco imemorial» (*Ibid.*: 102).

Por este motivo, *O Vale da Paixão* tem a luz própria da evocação, da partilha filial de um segredo, mas, na irradiação do texto, essa evocação torna-se o facho de luz que orienta e a porta que abrimos para ir mais além. Ou seja, na vibração da palavra e na errância da memória, encontramos a suspensão pura e a «emoção que a transcende e é já memória absoluta» (*Ibid.*: 102). Neste sentido, se fala aqui de *evocação* e não de *recordação*, a última imediata, com uma finalidade que, por norma, se realiza na circunstância concreta. Já a *evocação* abre-se aos sentidos não dominados, levanta-se e atravessa o tempo, sem estrito domínio prático. Ou seja, como sugestivamente refere Vergílio Ferreira, «o passado não vem até ao nosso presente apenas para o utilizarmos, mas para nos emocionar» (*Ibid.*: 98)¹²⁴.

¹²⁴ A expressão do indizível parece-nos também viver na vibração da evocação da noite da chuva em que Walter visita a sobrinha, episódio evocativo e fundamental de *O Vale da Paixão* e nela encontramos eco das palavras luminosas de Vergílio Ferreira: «Mágica luminosidade, dourada luz que vem dentro das coisas, ela trespassa o mundo real, esvazia-o do seu peso, transcende-o à transparência da intocável beleza. Assim o procuramos a esse passado em tudo aquilo em que o realizámos, o fomos, com a ilusão ingénua de novamente o encontrarmos» (Ferreira, 2011: 98).

É, por conseguinte, em torno de certos objetos que a rede de sentidos de *O Vale da Paixão* se urde, sendo em torno da *manta* que todo um mundo (ativado pela *poesis*¹²⁵) se ergue:

«Durante os anos que se seguiram, eles tinham permitido que o tempo fosse desbotando, usando, transformando todos esses **objectos** em pedaços de coisas espalhadas pelo solo, assimiladas a ele, da mesma cor e substância. Mas ela queria dizer que havia **objectos** que não desapareciam, que apenas deixavam de ser matéria e de ter peso para passarem a ser lembrança. Passavam a ser fluido imaterial, a entrar e a sair do corpo imaterial da pessoa, a incorporar-se na circulação do sangue e nas cavernas da memória, para aí ficarem alojados no fundo da vida, persistindo ao lado dela, e naquela noite, bastaria aproximar o candeeiro a petróleo do corpo da filha, em camisa, e agasalhada pela colcha, para confirmar como esses **objectos** se encontravam morando dentro da sua cabeça. Em silêncio, sem palavras disponíveis para o dizer, ela tinha arrecadado os **objectos** que haviam sido a sua herança, conservando-os inteiros e intactos como escaravelhos no interior duma pirâmide» (Jorge, 1998: 39-40, negrito nosso).

O excerto aqui transcrito é corpo e *per si* a consubstanciação, não só do carácter evocativo de ressonância vergiliana, visível na carga emotiva e poética que institui o ato de lembrar («fluido imaterial, a entrar e a sair do corpo imaterial da pessoa, a incorporar-se na circulação do sangue e nas cavernas da memória» (*Ibid.*), mas ainda do reconhecimento do carácter transcendente dos objetos que povoam e promovem a expansão do indizível da memória, alojando-a simbolicamente aí no lugar fixo das coisas, fazendo desses objetos pontos de irradiação de uma luz perene, persistente que atravessa o tempo e resgata uma herança que outros queriam que se enterrasse.

A repetição quase obsessiva da palavra (*objectos*), sublinha o seu lugar diferenciado no texto, erguendo o seu significado até ao limite da transfiguração e, desse modo, estes «deixavam de ser matéria e de ter peso para passarem a ser

¹²⁵ Nos estudos sobre a representação literária da memória destaca-se a relação entre literatura e os discursos extraliterários, que se baseiam em modelos miméticos da relação entre a memória e a literatura, ainda que, como sublinham Astrid Erll e Ansgar Nunning, o conceito de “mimese” não se refira «a um conceito ingénuo de mera reflexão mas sim a conceitos teóricos sobre a criação activa de realidades (*poesis*) através dos textos literários, sendo estes no entanto ao mesmo tempo caracterizados pela referência a uma realidade extraliterária, tal como é unanimemente reconhecido, embora com base em conceitos diferentes, por Ricoeur, Iser e Link» (Erll, Nunning, 2016: 257).

lembrança» (*Ibid.*) Face à intenção de os outros destruírem estes objetos, esborando-os e reduzindo-os à sua materialidade, a voz da narradora – «ela queria dizer que havia objectos que não desapareciam» (*Ibid.*) – anuncia que estes sobreviverão sempre, pois são já outra coisa, outro fluído: aquele que circula no seu próprio sangue e no incorruptível silêncio, libertos da materialidade e submersos no lugar augural da vida, onde serão conservados «inteiros e intactos como escaravelhos no interior duma pirâmide» (*Ibid.*).

Consequentemente, a sua herança carrega dentro de si o ato de testemunhar, ato que implica reconstituir pela linguagem a memória do acontecido, tateando através de sinais, por vezes, opacos e de difícil entendimento. Enveredamos, nesta perspetiva, pela proposta de Helena Carvalhão Buescu, quando esta assinala «uma ligação umbilical à memória traumática que se desejaria feita linguagem, mas que apenas o pode ser no momento em que reconhece o seu carácter contingente» (Buescu, 2009: 61). Não nos parece, contudo, que dar testemunho «apenas permite falar do que se viveu» (*Ibid.*: 61), como defendido por Helena Buescu, cremos, outrossim, que este ato quando arrastado para o caudal da escrita, abre lugares ao olhar que possivelmente acrescentam sentidos ao que foi do passado experienciado.

A linguagem escrita¹²⁶, a efabulação, inscreve a experiência no espaço exato do que assim se ilumina e, embora aceite a imprecisão, esta é já de outra ordem. De certo modo, poderemos inferir que o mundo da imaginação e do sonho vai depois encontrar aquilo que já estava antes da linha ou que vive depois dela e

¹²⁶ Afirma Jacques Derrida que «a saída “para o mundo” é igualmente implicada originariamente pelo movimento da temporalização. O “tempo” não pode ser uma “subjetividade absoluta” precisamente porque não se pode pensar a partir do presente e da presença de si a um ente presente. Como tudo o que é pensado a este título e como tudo o que é excluído pela redução transcendental mais rigorosa, o “mundo” é originariamente implicado pelo movimento da temporalização. Como relação entre um dentro e um fora em geral, um existente e um não-existente em geral, um constituinte e um constituído em geral, a temporalização é simultaneamente o próprio poder e o próprio limite da redução fenomenológica (...). Embora a indicação não se acrescente à expressão que não se junte ao sentido, pode todavia falar-se a seu respeito de “suplemento” originário: a sua *adição* vem preencher uma lacuna, uma não-presença originária» (Derrida, 2012: 92).

que, por isso mesmo, não deixa de ser do domínio do real, ideia de que é síntese as palavras da autora em *Estuário*:

«Não tinha hesitado, não tinha rasurado, as palavras sobre o papel fluíam, e ele começou a perceber que ao contrário do que tinha acontecido no início, agora o intervalo entre o imaginado, a fala interior e a escrita que a traduzia havia de tal modo minguado, que a situação se invertia. As próprias palavras escritas com mão rápida chamavam o pensamento, e este por sua vez recriava o mundo imaginado. Ao contrário do que tinha suposto, o que comandava o pensamento era o movimento da sua mão» (Jorge, 2018a: 189).

Referindo-se a *Ulisses*, Umberto Eco retoma, por certo, uma ideia que paira sobre o texto de *Estuário*, quando o ensaísta sublinha que: «o mundo de *Ulisses* é animado por uma vida complexa e inesgotável [o qual revisitamos] como faríamos com uma cidade, onde voltámos mais vezes para reconhecer os rostos, compreender as personalidades, estabelecer relações e correntes de interesses» (Eco, 2016: 70).

É esta abertura defendida por Umberto Eco que, em certa medida, corresponde também à capacidade de, em *O Vale da Paixão*, se interceptarem diversos planos, tais como o que de fora acena para dentro do texto, ou o que age no interior deste e o predispõe à iluminação do passado, por via dos objetos que inscrevem a memória.

Assim, os objetos, neste romance, fazem essa travessia do que é extralinguagem, mas o que se deixa instalar nela, por forma a inscrever a memória. Através destes objetos, apresenta-se, na obra, um labirinto simbólico que permite fazer aproximações ao segredo familiar, ao deslindar de uma trama urdida à volta de Walter, a ignomínia que vai escurecendo o seu lugar na família: a fotografia, onde se vê as cabeças juntas dos dois referidas como iguais (o que é por si uma sugestão); o espelho que remete também para as semelhanças entre os dois; o revólver Smith que a narradora deixava debaixo do colchão do onde dormia; a farda de Walter guardada no armário da narradora; a charrete preta (referida co-

mo a «charrete do diabo»¹²⁷ que é colocada fora do olhar de todos, simbolizando a expulsão de Walter da casa paterna); os desenhos dos pássaros que povoam todo o romance (servindo de manifestação da insubmissão de pai e filha, os quais têm, sobre estes pássaros, olhares distintos de todas as outras personagens); e a manta de soldado, que, na nossa perspectiva, se reveste do valor crucial e inultrapassável deste romance – aquela que o próprio Walter refere como a única herança que deixa a sua «sobrinha».

A simbologia dos *pássaros* no romance é a que nos parece mais próxima daquela que enforma a da *manta do soldado*, pois ambas nos remetem para o voo capaz de soltar as amarras daquilo que é contingente - interligando essa capacidade libertadora com a da própria escrita, ideia que partilhamos com Lígia Silva, quando esta sublinha que «a escrita transforma-se em movimento, é fonte de volúpia e poder e, ao contrário do que pensava Walter de que nunca lhe tinha dado nada, ela herdara a força e o desejo inscritos nos seus desenhos de pássaros» (Silva, 2009: 144):

«Via Walter avaliar a folha de papel, agitá-la, rodá-la, tomar o lápis, esboçar rápido, com gestos largos, e depois afinar detalhes, mergulhar na atividade de encher os espaços delimitados por superfícies coloridas, com o lápis para trás e para diante, o movimento contido entre os dedos. Às vezes eram desenhos rápidos que ilustram apenas as espécies e os lugares onde os pássaros viviam, mas outras vezes os desenhos dele animavam-se de intenções, e da expressão dos animais desprendiam-se sentimentos como se tivessem alma. Os sobrinhos debruçados sobre a mesa, durante horas a verem sair do papel um pássaro, outro pássaro, outro e ainda outro, bandos deles a escaparem-se da mão produtiva de Walter» (Jorge, 1998: 115).

¹²⁷ Para Lígia Silva, «a “charrete do diabo” tem o mesmo significado que a bicicleta no conto «A Instrumentalina», uma vez que são veículos de liberdade e de transgressão». A simbologia da charrete, quando associada à subversão, à capacidade de fuga, faz eco de uma ideia persistente ao longo de *O Vale da Paixão* interligando o romance com o conto referido, como de resto sugere Ellen Sapega ao considerar este como «um campo experiencial que é depois desenvolvido em *O Vale da Paixão*» (Silva, 2009: 144). Este exercício intertextual parece-nos de grande interesse quando nos debruçamos sobre a obra desta autora, até porque verificamos uma rede obsessiva de temáticas que são aglutinadoras de uma preocupação desta escritora que, enunciando e partindo de questões ontológicas, acaba por viajar até chão concreto dos homens na sua vivência quotidiana e apertados num contexto temporal e espacial específicos.

A concentração de energia e movimento lançada por Walter sobre o papel, como marca de uma promessa da possibilidade de desvendar o que, além do movimento dos dedos, desabrochará sob a forma de pássaros alados «animando-se de intenções» (*Ibid.*) – aspeto que os irmanava com os seres humanos na sua prodigiosa capacidade de sentir, «como se tivessem alma» (*Ibid.*) – assemelha-se à da narradora, também ela envolvida na transformação da memória em ato da linguagem, ou seja, perscrutando as palavras e injetando-lhes a vitalidade inerente à narração.

É por isso que, ao longo do romance, estes pássaros aninham-se no desenho das letras configurando-as, fazendo com que delas se desprenda uma energia primitiva, que lhes devolve os seus sentidos últimos e «faz falar a natureza», como sugere Foucault. Os pássaros aqui representados funcionam como um sinal precioso de um sentido que atravessa o signo e o liga à profundidade que o designa.

Consequentemente, quando pronunciamos a palavra *pássaros*, estamos, em simultâneo, pela rede semântica que a palavra estabelece com o desenrolar da narrativa, a pronunciar a palavra *manta* (a manta do soldado) pela afinidade que os seus sentidos mantêm e pelo mundo que assim desvelam. Sublinha M. Foucault, nesta perspetiva, que: «entre as marcas e as palavras não há diferença da observação em relação à autoridade aceite (...). Por toda a parte há apenas o jogo; o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo se podem entrecruzar até ao infinito, formando, para quem saiba ler, como que um grande texto único» (Foucault, 2005: 89)¹²⁸.

Entre os pássaros e a manta do soldado, encontra-se uma mesma concentração de energias subversivas e amplificadoras da capacidade transfiguradora da

¹²⁸ A este propósito leia-se ainda em Foucault, quando este se reporta assim à palavra: «É inútil, pois, pedir-lhes o seu título de autoridade, uma vez que constitui um tesouro de sinais ligados por similitudes àquilo que lhes cabe designar. A única diferença é que se trata de um tesouro que remete para as notações da natureza, as quais, por sua vez, indicam obscuramente o ouro fino das próprias coisas. A verdade de todas as marcas, quer atravessem a natureza, quer se alimentem nos pergaminhos e nas bibliotecas, é por toda a parte a mesma: tão arcaica como a instituição de Deus» (Foucault, 2005: 89).

voz que narra. Desta forma, os pássaros anunciam o lugar da palavra dentro da diegese, conferindo-lhe um corpo único e capaz de rasgar os limites dos sentidos. Dentro deste tecido ondulante do texto, movendo-se entre a névoa e a luz, adensam-se significados que trazem para a tona da história a manta, movendo-se da lama para o espaço aéreo do voo - espaço incorpóreo do sonho e transumante da metamorfose. A manta é, por este processo de mutação, uma assimilação metafórica de «tudo o que voa», a lembrar a incorporação daquilo que não se vê, mas que voa do interior das coisas, nas fotografias de Rossiana em *Combateremos a Sombra*¹²⁹.

É *Diante da Manta do Soldado* que o corpo do texto se ergue, espesso, envolto em lama e chuva – um fantasma em quase corpo, em quase pássaro. A manta é o epicentro de onde derivam os sentidos do texto e para onde todos os significados confluem num movimento centrífugo próximo da tragédia grega.

«Então a manta foi desdobrada e estendida no soalho, e ela quis que ele voltasse a visitá-la para lhe dizer que havia herdado a noite da chuva com tudo o que continha lavrado no seu magma, e por isso, era injusto que um homem tivesse escrito num cartão uma sentença tão irónica sobre si mesmo – Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado. E agora vem devagar, não se lhe dirige nem fala, sem motivo.

Aliás, mesmo que não tivesse existido a noite de sessenta e três, a filha de Walter sempre teria disposto do necessário para somar uma poderosa herança» (Jorge, 2009: 53-54).

Parece-nos ver como expressão máxima do discurso uma espécie de dualidade entre o escrito por Walter («por única herança») e a expressão posterior

¹²⁹ A força anímica do projeto de Rossiana do romance *Combateremos a Sombra* reside no apelo ao poder do olhar sobre a realidade, movendo a lente para aquilo que será o interior das coisas. A imagem, depois de captada pela máquina fotográfica, circunscreve um pormenor da realidade capaz de mostrar o seu âmago: « Eu tinha a ideia de que só via o exterior das coisas, e que através da lente conseguia captar uma outra coisa que deve estar no interior das coisas. A câmara consegue trazer o que está no interior das coisas para fora das coisas. Isso fica visível. Pelo menos era assim que eu pensava na altura. E por isso sabia muito bem que nenhum TUDO O QUE VOA remediava fosse o que fosse, não alterava nada em concreto, eu possuía provas [...] – Talvez eu me iludisse, TUDO O QUE VOA não servia para servir, servia para outra coisa que não era indispensável na vida. No entanto, não servindo para nada, no meu caso, torturava-me a sua ausência a ponto de se ter tornado imprescindível (Jorge, 2007: 294-295).

(«poderosa herança»), onde esta se revigora pelo processo de revisão da memória que a transporta para a matéria evocativa e inventiva. Ou seja, a manta é a alavanca poderosa para efabulação, cujo processo permite o reconhecimento da importância de cada nicho do tempo revisitado e do que de criação este processo trouxe para o tecido do texto. Apresentando-se como um ser *desejante* para nos socorrermos da expressão de Mónica Figueiredo, a manta figura ainda o espaço do prazer dado pelo desenho (palavra) e pelo corpo:

«de tudo aquilo que lhe ficou de herança, é a manta de soldado que selará definitivamente a presença do corpo do pai no destino da filha e na memória da casa. Walter é um ser desejante por excelência, a manta o acompanha por toda a vida, servindo-lhe não só de abrigo para que possa realizar os seus desenhos, mas também de leito, onde cedo seu corpo encontra o prazer. A manta é a casa móvel que Walter arrasta pelo mundo, o único elo que mantém com a terra sobre o qual se deita para dela viver um duplo gozo: o da criação e o da carne» (Figueiredo, 2011: 190-191).

A manta do soldado¹³⁰ é, pois, uma força vital neste romance, capaz não só de erguer toda a sua efabulação, mas ainda de ser portadora de uma força genésica que possibilita a sua migração para outras obras da autora, como é exemplo o romance *Os Memoráveis* (2014). A relação entre Ana Maria, a jovem jornalista deste romance, e seu pai, apresenta um mesmo jogo de cumplicidades, só comunicável no silêncio de que se constitui o inefável, o amor cúmplice, para além de

¹³⁰ Também Maria João Simões, na senda do já enunciado por Mónica Figueiredo, vê a manta como esse objeto primeiro e com o qual acedemos a simbolismos expressivos para a economia da obra: «um dos primeiros objetos a considerar é a manta de soldado de Walter Dias, a qual ganha, na história, um grande relevo simbólico pela presumida relação erótica e donjuanesca que a família vê no objeto. Trata-se de um objeto que funciona, em termos foucaultianos, como um espaço heterotópico, pois é semelhante ao ‘tapete’, considerado pelo filósofo como um dos espaços heterotópicos – os quais são como uma “espécie de lugares que estão fora de todos os lugares” criando “contraposicionamentos”, ou seja, espaços onde os comuns “posicionamentos reais encontráveis no interior da cultura estão ao mesmo tempo representadas, contestados e invertidos” (Foucault, 2009: 415). A manta cria um lugar que, logo a seguir, pode deixar de o ser, passando a ser um não-lugar, sendo, algo paradoxalmente, um lugar móvel» (Simões, 2014: 234-235).

todas as curvas do tempo. Veja-se um excerto da obra¹³¹ deste romance:

«Eu e o meu pai amamo-nos com a intensidade dos animais da floresta, e por isso, em relação a nós, não precisamos de usar palavras. Sabemos tudo um sobre o outro no que diz respeito ao essencial. É por isso que não falamos. Entre nós, no princípio não era o verbo, era o entendimento que precede o verbo. O antiquíssimo calor do seu ombro, onde eu adormecia, muito antes da palavra verbo. Passe a redundância» (Jorge, 2014a: 135).

O mesmo entendimento que *precede o verbo* une a menina de Valmares a seu pai, que, embora ausente e denegrado pela infâmia da família, resiste incrustado na imagem que se ergueu na noite da chuva, de que a manta se faz vulto perene e inapagável – por isso, o amor que os liga vive além da memória frágil, vive além do estalar da imaginação voluptuosa da narradora, vive para além de todas as nomeações, por isso, existe *mesmo que não tenha existido a noite de sessenta e três*. E, por esse motivo, ela sempre teria «disposto do necessário para somar uma poderosa herança» (cf. *Ibid.*).

Por outro lado, a manta, ao apresentar-se como um corpo transumante que se ergue da terra na noite da chuva, ela pode ser equiparada ao próprio corpo da escrita – uma simbiose entre o mundo da natureza, prenunciador de forças e de energias essenciais e o universo interior, expressão interna das perturbações e do conflito. Desta forma, o encontro com a escrita rescende ao encontro com a noite tempestuosa – o lugar onde o *pathos* atinge o seu auge, posicionando o eu/narrador ao relento de todas as derivas, em uma espécie de inverno persistente. Nesta perspectiva, a escrita potencia o recuo às fendas mais sofridas da memória da narradora, traduzindo, em um certo ângulo, um *sacrifício* indissociável de uma ideia de libertação – uma catarse que supõe a descida ao inferno e o confronto com a escuridão espessa das sílabas.

Assim, a paisagem da terra convocada, retomando o ponto de partida deste capítulo, é também o terreno fértil da escrita. A manta, ao permanecer como par-

¹³¹ Veja-se ainda em *Os Memoráveis*: «Alguma coisa estremece na sua voz como se fosse o início de uma balada. Entendemo-nos. Falamos um com o outro através das más notícias que nos chegam do outro lado do mundo» (Jorge, 2014a: 135).

te do significante, ou seja, reflexo do ser no mundo das coisas, agencia a que o corpo da escrita se torne o lugar e a expressão da lava interior, ou aceno vulcânico da palavra:

«Antes o silêncio, depois o silêncio. Como se esse tempo tivesse sido escavado no século para condensar a vida. Porque tudo o que aconteceu teve por finalidade aquele tempo, e tudo o que veio depois, dele decorreu como a réplica desse tumulto, desse foguete, essa combustão ocorrida no interior da casa e que se repercutia na vegetação, nas nuvens velozes que passavam em forma de peitos de rola, provenientes do mar. Vinham das ondas, passavam as falésias, avançavam por cima da campina e iam desembocar seus dilúvios abruptos junto às serranias do barrocal» (Jorge, 1998: 103-104).

A simbiose entre a natureza tumultuosa, reconhecível no texto pela volúpia das imagens do exterior – vegetação, nuvens, mar, ondas, falésias, campina e serranias do barrocal, e o acontecimento no interior da casa de Valmares expressa a sua marca inapagável e assombrosa, o que é sublinhado pela hiperbolização desse momento para que tudo se conjugou criando de imediato um risco fulminante entre um antes e um depois. Como se a vida estivesse à espera desde sempre desse inverno de 63 que traria Walter à casa de Valmares, por forma a criar nas fendas do tempo um

«entreacto, uma rápida cena que decorre entre uma porta que se abre a Leste e uma outra que se fecha a Ocidente, e entre essas duas cortinas, ocorre um susurro, um sobressalto, uma excitação, como se a areia fria do Inverno fervesse» (*Ibid.*: 103).

Como na Tragédia, assistimos a uma extraordinária concentração de tudo o que culmina no momento limite, irrefreável e portador de todos os cumes. A partir dele, miséria ou esplendor, a vida converte-se ao silêncio. A enumeração contínua ao longo deste trecho do romance lembra também o movimento ou o devir inexorável da existência, um linha que lembra o próprio curto-circuito do coração. A uma dada altura, uma espécie de êxtase a

fazer estremecer os dias e, depois, o asséptico dos dias. Sendo este o ponto fulminante da narrativa a esta há um permanente regresso, que é uma forma de aceitar e espremer toda a sua poderosa substância, situada entre a presença e a ausência lembradas.

Desta forma, entrar neste romance de Lídia Jorge é aceitar esse declive do sofrimento ou da *paixão* humana, inscrevendo-o nas linhas que se vão sobrepondo, como múltiplas camadas no tempo, o que se identifica com a sugestão de Lídia Silva, como «a figuração do espaço fluído de uma escrita que se expande como um rizoma» (Silva, 2009: 133) – o que, sintomaticamente, reflete as palavras luminosas de Eduardo Prado Coelho:

Poucos livros têm esta capacidade de criarem uma situação, uma imagem intensa, um fulgor transbordante, e depois instalarem-se na própria energia que daí resulta, rodarem interminavelmente sobre ela, e desfiarem a rede de implicações, o eixo das declinações possíveis, de um momento, de um instante, de um gesto, de um olhar, de um rasgo no real» (Coelho, 1999: 8).

Este movimento sobre o eixo essencial da trama – a noite da chuva e a visão da manta, lama e lava da memória do soldado – vibra e expande-se por todo o romance, arrastando a escrita e o leitor para o campo fértil da memória, que assim possibilita todos os acrescentos do tempo e da imaginação («a filha, porém, fechava-se a sós com essas narrativas arcaicas, modificando-as e reconstruindo-as, a filha não tinha as palavras todas, mas sabia» (Jorge, 2009: 55). A leitura do romance possibilita ao leitor sobrevoar com a narradora os abismos da dor, assumindo, neste gesto, o desenho ou o rumo de uma mitificação, sabendo que as linhas escritas são a condensação de um gesto.

O Vale da Paixão é essa detenção no lugar agónico de que a narradora foi tocada e que desce sobre a palavra na procura do «exacto limite em que passou a [sua] mão» (Ferreira, 2011: 40). E, por isso, para além da narração, está ela ainda na noite germinadora e no que dela vive mitificado na força protetora da pala-

vra¹³².

Estamos em concordância com Maria Lúcia Lepecki, quando esta refere que *O Vale da Paixão* é um romance aberto «onde tão importante é o que o leitor vive, como o que nunca lhe dirão porque fica para lá da história narrada» (Lepecki, 2009: 123), por isso, admitimos que visitar a manta é sobretudo uma forma de entrar nos livros de Lídia Jorge e deixar que a escuridão das sílabas não seja sinónimo de escuridão dos sentidos¹³³, mas de aceitação dos lugares mais labirínticos do ser, quando confrontado com a expressão da agonia e a aceitação de uma herança imaterial como a que Walter deixa a sua filha.

O que a escritora viabiliza neste romance, e em torno da manta do soldado, é a capacidade de, pela via de uma viagem circular e obsessiva ao coração da treva, aceder ao anúncio do fascínio que é vibração além da própria memória e que tem o peso e a ligeireza animal da palavra pronunciada, porventura aquilo que para o homem «está sempre além de si e é todo esse além de si sem limite» (Ferreira, 2011: 39).

¹³² Nas palavras de Vergílio Ferreira encontramos um eco irrecusável das possibilidades da escrita para que deriva também o romance de Lídia Jorge: «É por isso escrevo – para que continuamente me reconheça vivo no escrever, para que o sondar-me desencontradamente seja ainda uma forma de me encontrar, para que o ininteligível de mim e da vida e o simples inteligível dela como vida que é. Até que o Grande Mito ordenador renasça no próprio homem que aos mitos criou e ignorado de si nos oriente para a execução plena de nós» (Ferreira, 2011: 47).

¹³³ O termo *escuridão* associa-se, por intermédio da metáfora, muito àquilo que inferimos dos versos de Lídia Jorge: «Sei também que, se não se anunciar a escuridão, a própria sombra/ chamará o amanhecer, e não está escrito» (Jorge, 2019: 73). Ainda que não esteja escrito, está lá, no texto, submerso nos sentidos do signo, no lugar derradeiro da interpretação.

2. A família em diáspora: destino e liberdade

«Acreditarei no destino dos homens enquanto acreditar na proeza da chuva.»

Lídia Jorge

A manta do soldado assume, em *O Vale da Paixão*, a simbologia de uma herança imaterial de contornos individuais, mas ela é também a corporização de uma memória coletiva, podendo, como bem esclarece Maria Graciete Besse, representar ainda «um corpo simbólico, o do destino português, marcado pela guerra, pela viagem, pela errância e pela emigração» (Besse, 2009: 93). Repare-se que a manta viaja durante dez meses até chegar a Valmares – um número de algum modo significativo, que M. Graciete Besse associa à obra *A Ilíada*, de Homero, «que narra, precisamente, o décimo ano da guerra de Tróia» (*Ibid.*):

«Para mostrar que o seu destino não tinha sido previsível, e para contrariar tudo o que dele se havia dito, passados dez meses chegava o embrulho contendo a manta que era dirigida à filha. Sob o papel pardo estava desenhado o nome dela e o dele mesmo, e dentro encontrava-se o cobertor dobrado em dezasseis partes, um novelo de pano grosso limpo, apenas amassado pela corda apertada» (Jorge, 1998: 236).

Esta deambulação de Walter pelo mundo de regresso incorpóreo¹³⁴, para além de símbolo de insubmissão e de libertação da figura de Walter, pode ser

¹³⁴ Retomando a manta de Walter Dias com a sua carga simbólica, cuja deriva assenta também na itinerância humana, Isabel Cristina Rodrigues refere que «o seu duplo estatuto de objeto e vestígio, corpo e memória (...) [é] possível propor uma leitura do romance de Lídia Jorge assente na ideia de uma cartografia fluída, de uma cartografia espiritual avessa à operacionalização do princípio de fronteira, visto que o continuum do tempo humano (o antes da história prolongado no agora da escrita, em que a manta é já só rasto luminoso de si) parece estender-se ao longo de uma quilometragem de cerca de quarenta anos, como se movido pela motorizada retórica de uma estrada que só olhos doentes nos poríamos ler apenas em sentido estrito» (Rodrigues, 2017: 83).

entendida como marca e sinal de uma pátria em diáspora, como acaba por ser o destino de quase toda a família Dias, com a exceção de Custódio.

Se toda a primeira parte deste capítulo gravita em torno e diante da manta do soldado, poderíamos, por analogia, sintetizar que estoura se coloca diante do mar - o mar português de todas as partidas e o cais de todas as esperas, onde o «correio da tarde» é aguardado em silêncio «e às vezes deixa[m] chuva/ outras, sombras na paisagem»¹³⁵ (Jorge, 2019: 18).

A viagem de Chevrolet, da família Dias, em direção ao poente pode ser interpretada como uma alegoria a esta vocação portuguesa vivendo num permanente apelo do mar – aqui identificado como um abismo, mas que, por isso mesmo, atrai como um íman, uma força em certa medida inescapável. É, aliás, o que sucede com Maria Ema, o que traduz, de certa forma, essa ânsia, esse impulso humano e tão português, para o desconhecido:

«E, então, a passageira do casaco de zibelinha, em vez de correr conosco, na direção do carro, correu no sentido oposto, correu no sentido do promontório, onde o vento passava sem uivar, forte, indomável, invisível como uma tentação. Via-se do carro. Via-se Maria Ema tirar os sapatos de salto, arrancar o casaco e aproximar-se do limite» (Jorge, 1998: 131).

O grande promontório de Sagres aponta para lugares que Walter havia já pronunciado, mas que, por ter sido ele mesmo, através dos pássaros, a designar, se tornaram lugares do diabo, lugares suspeitos, lugares com a forma proibida do deslumbre do abismo, «lugares que não tinham nome» (*Ibid.*). Os elementos naturais à volta das personagens pareciam tomados de força animal, bramindo, rugindo, convocando as origens do mundo e dos seres, bem como a sua vocação para a aventura, para o desconhecido. Todavia, a esse apelo do mar, a família responde correndo a refugiar-se dentro do carro preto, «como quem regressa ao útero escuro de volta» (*Ibid.*). Fogem todos, com a exceção de Maria Ema, que corresponde

Esta proposta de leitura da obra remete para a «deriva geográfica e sentimental das personagens», mas podemos ainda agrega-la ao seu sentido mais histórico – a transumância, a emigração no quadro histórico e social para que a obra aponta.

¹³⁵ Excerto de um poema de Lídia Jorge (2019: 18), extraído de *O Livro das Tréguas*.

ao chamamento do mar – um gesto de libertação de um jugo maior. Este gesto de Maria Ema parece concentrar um grito que sobeja de todos os silêncios a que ficou presa ao longo da sua vida ao lado de Custódio. Não será por acaso que é Walter quem a traz de volta ao carro, quem lhe acalma o choro e a salva do abismo, mas só «daquele abismo» (*Ibid.*: 132).

Entre a corrida de Maria Ema até ao limite do promontório e os gestos des-pudorados de Walter com ela na viagem que se seguiu dentro do carro, há em comum a evidência silenciosa, mas libertadora do amor proibido e reprimido dos dois. Nesta perspetiva, podemos identificar aqui um poder que reside no silêncio, quando o mesmo, na plenitude do seu vigor, desafia pelo que é capaz de expressar quando se cala. Em *A Linguagem do Silêncio*, Ione Marisa Menegolla mostra como o silêncio é portador de uma força capaz de rasgar as barreiras da realidade. Assim, «procurar romper uma passagem, no sentido ulissiano, é supor que ela não seja alcançada pelas vias normais» (Menegolla, 2003: 42). O silêncio que captura as palavras de Walter e Maria Ema, apresenta-se como uma estratégia discursiva, através da qual ambos rompem as fortificações instituídas e asseguram uma comunicação muito para além das grades das palavras¹³⁶.

Do outro lado, fica «o mundo que se sentava atrás. O mundo mudo» (*Ibid.*). Sobre a família recai de novo o silêncio tolhido, a aceitação inequívoca de um destino infeliz. Esta nomeação de *todos*, como se tratando de uma massa informe e sem capacidade de afirmação do seu próprio destino, sem individualidade, sem vida – «éramos um monte de gado infeliz, regressando à casa de Valmares, dentro de um carro funerário» (*Ibid.*) – pode sugerir o destino infeliz da nossa pátria *sazarenta*, acabrunhada e emudecida face ao desejo e à possibilidade avassaladora da liberdade.

¹³⁶ A capacidade de Ulisses passar a barreira dos muros de Tróia advém de um jogo de silêncio, perfurador dos muros inabaláveis da cidade. Seguindo esta lógica, citamos Ione Menegolla: «o discurso de Ulisses não é o eco de um herói, de um feito guerreiro, mas é, isto sim, um jogo de dados, o eco de um olhar singular, esfíngico, que, ao ler o outro, questiona o seu próprio ato de ler: é um lince que perpassa a rocha, ao mesmo tempo em que se perpassa. Ulisses é um enigma, buscando interpretar outro, eis a *performance* do labor do seu discurso, eis o eco do seu silêncio» (Menegolla, 2003: 42). É este jogo que se estabelece também entre Walter e Maria Ema em *O Vale da Paixão*.

A comparação entre Francisco Dias e Salazar, ainda que nos pareça suceder de forma subtil ao longo da narrativa, é uma evidência. Lígia Silva salienta que esta associação se torna visível, «porque aquele, querendo cegamente manter seu “império”» (Silva, 2009: 136), torna-se, de algum modo autista em relação às transformações que se vão operando à sua volta:

«Aliás, em meados dos anos setenta, Francisco Dias não admite que tenha havido alterações tão opostas à sua concepção de vida, atingindo-o na razão do seu passado e no fundo da sua própria esperança, e que eles não queiram socorrê-lo. A melancolia imobiliza-o no meio do pátio, à espera, diante do portão escancarado. Ele não compreende que os filhos daqueles a quem antes dava trabalho, aqueles que vinham falar com ele de olhos no chão, os que diziam dez vezes obrigado, obrigado, quando acaso lhes adiantava dez escudos, ou lhes pagava a jorna por inteiro, se porventura eram assaltados por uma dor no trabalho e precisavam de se enrolar nos pastos, esses estejam agora sentados às portas, sem fazer nada, e seus filhos comprem terrenos, negócios e casas como se fossem abastados» (Jorge, 1998: 170-171).

O *outro abismo* a que a autora de *O Dia dos Prodígios* alude atrás, através da expressão subentendida «aquele abismo» (*Ibid.* 132), será simbolicamente a autoridade violenta e totalitária do Estado a recuperar uma espécie de desígnio pátrio de reajuste a uma realidade nacional de pequenez agrária depois de todos os sonhos e utopias conquistadas em quinhentos¹³⁷. O estranhamento de Francisco Dias face a uma nova realidade que se desenha no horizonte deve-se precisamente ao adormecimento a que tinha sucumbido o país, atrofiado pela incapacidade de se manifestar, vergado sobre o «inviável capitalismo caseiro» (Lourenço, 2015: 33), assim explicitado por Eduardo Lourenço:

Concretamente, o salazarismo foi o preço forte que uma nação agrária desfasada do sistema ocidental a que pertence teve e pagar para ascender ao nível de nação em vias de industrialização. Desse processo, e como coroamento dele, constituirá a emigração em massa dos nossos aldeões a simbólica e dura ex-

¹³⁷ Eduardo Lourenço aponta assim este *reajuste*: «Esse foi o desígnio e a pretensão do Estado Novo, curiosa mistura, em seus começos, de inegável sucesso, de arcaísmo e vanguardismo. O patriotismo jacobino volve-se *nacionalismo*, forma de exaltação da realidade nacional, não ao serviço do suspeito “povo” de tradição rousseanista, mas de *a Nação* como totalidade orgânica, pessoa histórica, dotada de direitos e deveres enquanto tal» (Lourenço, 2015: 32).

pressão final. O nacionalismo orgânico do antigo regime favoreceu a objectiva desnacionalização de milhares de portugueses» (*Ibid.*).

Assim, a ordem conhecida por Francisco Dias é a do corporativismo promovido por Salazar¹³⁸, uma sociedade modestamente feliz e encolhida no seu sono provincial, cuja imagem se reconhece naqueles «que vinham falar com ele de olhos no chão, os que diziam dez vezes obrigado, obrigado, quando acaso lhes adiantava dez escudos» (cf. Jorge, 1998: 170).

São estas mudanças sociais produzidas pela eminência da revolução do 25 de abril de 74 que a personagem não compreende e, por isso, se espanta perante a partida dos filhos e o seu afastamento da família e das terras a que está e a que os filhos também deveriam estar apegados. Por consequência, Francisco Dias «não admite que tenha havido alterações tão opostas à sua concepção de vida, atingindo-o na razão do seu passado e no fundo da sua própria esperança» (cf. *Ibid.*).

Desta forma, os filhos de Francisco Dias escapam-se um a um pela calada para o Canadá, para a América do Sul e para os Estados Unidos na esperança de uma vida melhor. É precisamente esta atitude configurada neste contexto político e social que transforma o povo português num povo em diáspora pelo mundo – é todo um país que se tenta libertar de um destino, para se inscrever num outro marcado pela errância, o desenraizamento e os estilhaços da família que deixa para trás:

«Afinal ele aumentava a família com novos netos, no momento em que os outros filhos e os outros netos partiam com destino ao Canadá, Estados Unidos, América do Sul. Como se estivessem empenhados em separar-se pelo mundo fora, como se quisessem construir o inverso dos estados unidos de Francisco Dias. Era como se a mesa familiar, ano após ano, se estilhaçasse e cada uma das partes fosse ter a uma região do mundo» (Jorge, 1998: 90).

¹³⁸ A associação que se pode fazer, neste romance de Lídia Jorge, entre Francisco Dias e Salazar parece-nos fazer todo o sentido, uma ideia que está também em consonância com Mónica Figueiredo, quando esta aponta que «ler o pai-patrão como o espelhamento do pai-ditador, ler Francisco Dias como metáfora de Salazar, parece longe de ser uma alusão inócua: acreditava na casa como “empresa sólida”, dirigia-a à semelhança de um estado, era uma espécie de “governador poupado” cujos “ouvidos” estavam por “toda a parte” (Figueiredo, 2011:185).

A obra é, nesta perspetiva também percorrida pelo estremecimento veiculado pela mudança¹³⁹ que assalta o nosso Portugal à procura da *Liberdade*. O destino da família Dias é, por isso, de cariz pessoal, mas ainda de porte coletivo. É todo um país que se desloca pelo mundo, em demanda, uma fatal «não inscrição [que] induz um tempo social particular, [onde] só o presente pontual existe; à sua frente está o futuro que se fará sentir apenas com o surgimento-repetição do presente» (cf. Gil, 2005: 44)¹⁴⁰.

Efetivamente, é um velho Portugal rural e fechado sobre si, uma sociedade disciplinada, habituada à obediência e à submissão, que começa a desintegrar-se e que se esgueira para outros lugares, para onde se suspeita respirar mais livremente. Será este Portugal que anos mais tarde, com a chegada da era das tecnologias responderá contaminado por essa obediência cega e sem capacidade crítica, o que se traduz, segundo José Gil, na expressão um país onde «o horizonte dos possíveis encolheu – um aspeto que explorámos em *O Jardim Sem Limites*, no capítulo anterior deste nosso trabalho. Segundo este pensador, «o empobrecimento do horizonte dos possíveis explicaria assim a apatia, a anestesia da sociedade portuguesa» (*Ibid.*: 46).

Não admira, por conseguinte, que Francisco Dias, não compreenda esta debandada e o ritmo de mudanças à sua volta. As cisões entre tempos fazem de *O Vale da Paixão* um romance na deriva entre realidades, o mundo anterior à Revolução e o mundo posterior a ela, apresentando, sobretudo, um *vale* entre esses dois mundos. Esta ancoragem entre tempos ou configuração múltipla de tempos que se estendem a partir da noite da chuva de 63, evidencia, nesta obra, por um

¹³⁹ Segundo Mónica Figueiredo, «a emigração modifica para sempre a fisionomia dos Dias, que passam a ser uma família outra, nascida de todas as partidas. Os que não conseguiram fugir, como Custódio e Maria Ema, continuam a suportar a opressão da casa de Valmares, enquanto a outra parte sobrevive espalhada pelos vastos continentes» (Figueiredo, 2011: 188). Esta dispersão dos irmãos de Walter permitem verificar na obra a expressão de movimento enquanto forma de viver oposta à imobilidade promovida pelo Salazarismo.

¹⁴⁰ Refere ainda o filósofo José Gil em *Portugal hoje, o Medo de Existir*: «o futuro, sobretudo o futuro longínquo, não existe, não tem consistência, não se prevê. Porquê? Porque nada há para se inscrever, nem uma ideia para o país, nem um destino individual» (Gil, 2005: 44).

lado, um desejo de condensação do tempo e, por outro, uma expressão da sua fluidez. O olhar incrédulo de Francisco Dias perante as mudanças dentro da sua família/país, verte para a narrativa esse outro eixo do romance de contornos políticos e sociais mais acentuados. Ainda que assim seja, a escrita desenha-se entre este olhar sociológico e uma poética simbólica de partidas – eco de um país navegante¹⁴¹.

É possível, com efeito, estabelecer na obra uma ligação entre o ângulo sociológico do romance e a história das migrações portuguesas do século XX. Interessa-nos, particularmente, perceber o contraste entre o movimento de partidas de Walter e o da fuga silenciosa dos seus irmãos. Entre um e os outros, há a distância das motivações: o contraste supremo do herói aventureiro e garboso e a *sonsidão* acéfala e desapaixonada dos outros. Assim, Walter configura um certo herói de reminiscência renascentista, aquele que se aventurou no mar das conquistas no século XVI; já os seus irmãos, são a representação inequívoca do êxodo dos portugueses no século XX, a partida à procura de melhores condições de vida. Parece-nos interessante salientar uma ligação entre o nome de Walter e uma certa simbologia pressagiadora de um modo volante de estar na vida em constante mutação, evidenciada assim por Kimberly DaCosta Holton:

«a letra “W”, simultaneamente consoante estrangeira e sinal visual simbólico, possui os contornos caligráficos de um pássaro em voo, e esta letra do alfabeto, que representa uma passagem alada, constitui uma antecipação presciente da vida adulta de Walter enquanto viajante e forasteiro» (Holton, 2009: 173).

Esta tonalização antropológica do nomadismo é também sublinhada por Isabel Cristina Rodrigues ao elaborar a imagem de Walter, em estreita relação com a do herói interessante e curioso que enunciávamos atrás. Veja-se:

¹⁴¹ Quando referimos Portugal navegante, usamos a expressão no sentido convocado também por Manuel Alegre no poema «coisa de amar» que citamos parcialmente: «Contar-te longamente as perigosas/ coisas do mar. Contar-te amor/ ardente/ e as ilhas que só há no verbo amar./ Contar-te longamente longamente. // Amor ardente./ Amor ardente. E mar./ Contar-te longamente as/ misteriosas/ maravilhas do verbo navegar./ E mar. Amar: as coisas perigosas.» (Alegre, 1976: 10).

Explorador em terras onde o colonialismo português se afirmou como quem entra em casa alheia sem pedir licença (em Goa, mas também em África⁹, Walter dias, uma espécie de cowboy com rodas, ou um novo John Ford de revólver em punho, é, como qualquer explorador, um colonizador incapaz de se abrir à exploração colonizadora do outro, um território selvagem insubsumível ao desbravamento cartográfico do olhar feminino, que busca prender o homem à domesticidade do afeto conjugal e não ao caminho do desconhecido que o projeto de estrada sempre é (Rodrigues, 2017: 85).

Ou seja, Walter retém em si essa ânsia da viagem, incorporando as asas dos pássaros de todos os continentes por onde andou que desenha e que envia à filha. Nesta perspectiva, a herança que lhe deixa é a aprendizagem do movimento, quer físico, quer na sua libertação enquanto mulher capaz de lançar-se para além dos estreitos horizontes do mundo que lhe tinha sido dado a conhecer, recolhendo ao abrigo da casa, como percebemos no final da obra, mas por escolha sua.

No poema de Manuel Alegre, que citamos atrás (em rodapé), o poeta dilata o vocábulo mar, abrindo-lhe um fonema e criando um efeito híbrido, onde mar é também amor. A transgressão de Walter, convoca para o lugar central da trama a sua alma errante – que podemos associar ao verbo navegar do poema de Manuel Alegre –, mas também, e de modo fatal, o amor, até pela presunção de perigo e de mistério que lhe é indissociável. Por conseguinte, o seu lugar dentro do romance situa-se nesse limite único, atravessado daquele risco de que é feita a essência do próprio amor. O amor libertador de amarras e portador da transgressão, eleva a personagem, ao mesmo tempo que esta deixa atrás de si um rasto de destruição. Walter condensa, por isso, em si, as duas formas do verbo navegar, juntando numa mesma taça o abismo do mar e a ardência do amor. É esta concentração trágica de um carácter de excepcionalidade, ainda que portador de contradições, que o eleva para o espaço transfigurador do romance:

Tornei-me herdeira da imagem dum amor, duma paixão envolvida no seu desencontro, e no entanto alta. Essa imagem atravessa o silêncio de muitos anos, dez, vinte, trinta anos, depois o carro, que sempre se desloca sobre essa película

fina, chega e para, envolto em silêncio. (...) Tirámos retratos, ficaram retratos, abaulados como telhas. Maria Ema e Walter nunca juntos, sempre separados. Walter e eu separados também. (...) Talvez eu fosse ela, ele fosse eu, não sei, ninguém saberá, a não ser um dia longínquo, quando o nosso segredo for transmutado, o mistério do amor, escondido debaixo da terra, enterrado, florindo num outro lugar» (Jorge, 1998: 134-135).

Ainda que a felicidade seja definidora do humano, nem em todos os seres é uma exigência, um destino, como o é em Walter. Nele, ela corporiza-se numa ânsia, num grito, embora quase nunca em uma realização plena, a não ser talvez naquilo que *atravessa o silêncio*. O desencontro será essa *película fina* que envolve o amor de que a narradora é herdeira absoluta e cujo prolongamento se concretiza no manto da sua escrita. O amor, enquanto força absoluta, permanece através da voz da narradora e, por ser uma energia derradeira, perpetuar-se-á num além do mundo terreno, «florindo num outro lugar» (*Ibid.*). Recorrendo a S. Kierkegaard, poderemos ver no amor uma energia secreta cuja manifestação só é possível na linguagem dos deuses: «linguagem excluída pelo homem; pois que, como muito bem o disse um Grego, os homens ensinam-nos a falar, mas os deuses a calarmo-nos» (Kierkegaard, 2008: 189).

O ímpeto de libertação desta personagem das amarras da pátria/família precipita-o para lugares abismais, onde parece ter ficado desalojado simultaneamente de amor e de pátria. De acordo com clássico Séneca, todo o ser «deseja uma vida feliz; mas quando se trata de ver claramente aquilo que a torna assim, é a confusão total» (Séneca, 2008: 3). O turbilhão das emoções geradas pelo prazer corpóreo, associado ao frémito do ardor e da insatisfação constantes, terá conduzido Walter pelo caminho dessa servidão, de que nos fala Séneca em *Da Vida Feliz*: «Vês que triste e funesta servidão sofrerá o homem que for possuído, alternadamente, pelos mais caprichosos e tirânicos dos senhores, os prazeres e as dores» (*Ibid.*: 9).

Também Eduardo Lourenço em um prefácio luminoso a *O Desespero Humano* de Kierkegaard parece aproximar-se da explicação do comportamento e Walter, quando se refere ao homem «como ser intermediário, árvore viva susten-

tada na raiz tenebrosa da angústia e só nela encontrando a seiva virulenta e inquietante» (Lourenço, 2008: LII).

O desejo de entendimento com a felicidade esbarra com o próprio impulso de Walter, o que, em certo sentido o leva a afastar-se cada vez mais dela. A sabedoria de que nos falam os estoicos exige uma mestria moral e uma conformação com os prazeres serenos que não encontra espaço na personalidade apaixonada de Walter, tanto mais porque, «no caso de nos termos enganado no caminho, nos afastamos tanto mais dela quanto para ela nos precipitamos com maior ardor» (Sêneca, 2008: 3).

Walter Dias era distinto de seus irmãos e todos os seus movimentos, sob o pasmo dos irmãos, era um rastilho de vida flamejante, uma irradiação. Desde novo, se distinguiu dos irmãos pela coragem ostensiva de não se comportar do modo comum ou dito normal, manifestando atitudes de risco e despudor aos olhos deslumbrados e aterrorizados da família. É o próprio Francisco Dias que acusa Custódio por este proteger o irmão, quando ele chegava já tarde na charrete preta com a qual corria as cercanias: «Está-me a querer parecer que só não fazes o mesmo que ele faz porque não podes. Também queres desenhar pássaros?» (Jorge, 2009: 69). A excepcionalidade da personagem faz dela uma figura bela e intrépida, cuja exaltação exterior provoca a incompreensão dos outros. É este soldado jovem que é cada vez mais *o outro* da família, mas que, ao sê-lo, aporta irremediavelmente em lugares que não são seus, permanecendo ele próprio como um errante, à margem de qualquer lugar:

E no gesto de Custódio, a paixão, o amor, mais do que o amor, talvez a cópia da perfeição. Walter não vinha só da Austrália, vinha de África, vinha de África do Sul, da Tanzânia, de Angola, vinha das costas da América do Sul e do Caribe, das Antilhas, vinha do Norte, da América do Norte, das terras frias do Canadá. Trazia um pedaço do mundo atrás de si, a alma do mundo, o sentido da deslocação através do espaço» (Jorge, 1998: 105-106).

Esta errância de Walter marca a sua trajetória no romance, tornando-o um apelativo navegador dos tempos áureos das Descobertas, mas, em simultâneo, de-

vido a esta recusa de um padrão de deslocação, como aquele que caracteriza a fuga do país dos seus irmãos (que segue uma espécie de tipificação da experiência da emigração portuguesa em meados do século XX), este fica à deriva, sem chão geográfico e sem espaço familiar. Falamos aqui de uma viagem que é também criação e expansão interior.

Com efeito, os irmãos de Walter, ao contrário do comportamento assente numa busca sequiosa de outros lugares e de uma liberdade quase alienante deste, encaixam num modelo de emigração que define os portugueses levados ao Novo Mundo, com o propósito absoluto de encontrar outra vida em termos económicos, como comprovamos com o excerto:

«Faz todo o sentido que se encontrem lá, desaparecendo como nos primeiros tempos, fugitivos e distantes. Um deles continua a caminhar ao longo dum manto branco, arrastando toros de madeira, continua a laborar sobre essa superfície de neve, correndo atrás dum camião para onde tem de lançar os cepos à velocidade da marcha do transporte que não pára» Jorge, 1998: 173).

Sob o olhar da narradora, prefigura-se uma visão negativa dos irmãos de Walter, permitindo-se inferir uma visão em contraponto deste. Tal facto, confirma a idealização dele faz, mas também, por outro lado, permite perceber o contraste com um outro olhar, o da menina tornada mulher também pela enunciação da palavra e pelo entendimento que esta comporta.

Assim, tudo no comportamento dos tios da narradora, permite que os coloquemos dentro do acontecimento da emigração, ocorrido nos tempos do domínio salazarista a que estavam confinados, como enumera Kimberly Holton:

«a data da sua partida, a passagem clandestina, o padrão de separação da sua família e sua subsequente reunião, as localidades a que aportam no Novo Mundo, os objetivos económicos e as trajetórias de trabalho (...) [e] reterritorialização, assimilando-se nas sociedades adoptivas» (Holton, 2009: 183).

Se é verdade que a atitude dos irmãos Dias se assume como bem divergente da atitude viril e ágil de Walter, esta não deixa também de ser uma fórmula, ainda

que mais anódina e acobardada, de abrir um outro destino para si. Aliás, esta é uma atitude em conformidade com os emigrantes portugueses desta altura, que acabam por representar um momento português de contornos sociais muito particulares. A emigração põe a nu uma nação modesta e incapaz de acompanhar o progresso do sistema ocidental, uma pátria de caras com a sua realidade, assim caracterizada por Eduardo Lourenço:

«Pobres, saímos de casa para servir povos mais ricos e organizados do que nós. Nenhum Camões – nem de entre os herdeiros do neo-realismo – se lembrou de tematizar, como conviria, esta “gesta” de um tipo novo. Talvez seja excessivo convocar a memória da *epopeia positiva* – embora, como Jorge de Sena o repetiu com força, não haja nela outros motivos de vergonha que aqueles que já envergonhavam ou indignavam o seu cantor... – para converter em qualquer coisa de *exaltante* o que é da ordem da pura necessidade e ao mesmo tempo um resumo aflitivo de todos os males de que há muito sofremos enquanto nação insuficientemente desenvolvida (Lourenço, 2015: 124).

Eduardo Lourenço salienta, de forma lapidar, uma hipertrofia do nosso país que nos coloca num lugar que está sempre acima do que somos com «uma vértebra supranumerária, [vivendo] sempre acima das nossas posses» (*Ibid.*: 17-18). Na verdade, a emigração massiva dos portugueses que se colocam a nu perante o mundo e arrastam consigo hábitos de obediência e de submissão a que o povo português estava habituado em décadas de Salazarismo, confronta a imagem que de nós temos com a realidade que somos. Evidencia-se, sobretudo, nas palavras de Eduardo Lourenço, uma realidade que nada tem a ver com uma ideia gloriosa de partidas para o mundo, mas sim com a fuga envergonhada e empurrada pela necessidade tão pouco conciliável com a epopeia de um povo *exaltante* e cantado por Camões em *Os Lusíadas*.

A expressão da diáspora no romance *O Vale da Paixão* cria, nesta perspetiva, dois sulcos essenciais na obra: um, que nos leva até ao chão da escrita, a paisagem histórica e interior de um tempo agreste e severo, claramente associado a

Salazar e ao regime ditatorial¹⁴² de que este foi a sua espinha dorsal; outro, a orientação para uma celebração da liberdade individual de reminiscências *ulissianas*¹⁴³ com evocação depois de um desejo Pós-Moderno de conhecer o mundo.

A dinâmica deste romance constrói-se muito pela rede semântica subentendida nas forças dicotómicas dos movimentos das personagens – aqui, falamos muito em particular de Walter, os irmãos e as duas figuras femininas (Maria Ema e a narradora) que se movem cercadas pelos muros da casa matricial. O romance rodopia em torno de Walter, mas esse «longo passeio através de lugares diferentes, que supõe um regresso tranquilo» (Eikhenbaum, 2018: 218), como esclarece Boris Eikhenbaum para se referir ao romance, vai, ora iluminando certos ângulos, ora obscurecendo outros demoradamente, permitindo uma coloração cada vez mais precisa da sua figura. Tal facto, permite-nos abordar a sua história numa aproximação ao desenho da sua itinerância na narrativa. É assim, que poderemos fazer um verdadeiro mapa da sua vida em viagem:

«Mas o episódio que ela tinha herdado intacto, e que inaugurava todos os outros e estava na base do filme de regresso da Índia que ela construía desde cinquenta e um, era muito preciso e não necessitava de ser alterado ou desenvolvido. Vivia por si, talhando no espaço uma figura inteira. Walter tinha doze anos e Francisco Dias havia dito – “não és mais do que os outros. Pegas também na canastra”» (Jorge, 1998: 55).

Veja-se que, ao contrário dos irmãos, Walter viajou a primeira vez de forma completamente *legítima* e ao serviço da pátria. Em 1947, Walter viaja para a Índia a bordo de um navio chamado *Pátria*, tendo no seu horizonte a defesa dos interesses ultramarinos do seu país, o que poderá evocar os grandes heróis da epo-

¹⁴² Veja-se o excerto expressivo desta associação: «Era o tempo da grande esperança de Francisco Dias, da grande azáfama rural. Estavam almoçando à pressa, e não era preciso olhar para a alegria dos cães para se saber que Walter Dias estava a mais na empresa familiar, concebida poupadamente, à semelhança dum severo estado» (Jorge, 1998: 27).

¹⁴³ Tendo sido um grande navegador, Ulisses é aqui evocado por ser «astucioso, hábil e engenhoso, sabendo evitar todos os perigos com coragem e eloquência, [ele] era o herói típico em que todos os Gregos gostavam de se ver espelhados» (Schmidt, 1985: 268). Em certa medida, Walter apresenta muito desse pendor de excepcionalidade que é associado a Ulisses, sendo também invejado pelos irmãos, ainda que de forma maldosamente camuflada.

peia camoniana da era dos Descobrimentos. Neste sentido, Walter terá o sentido *exaltante*, de que nos falava atrás Eduardo Lourenço, ou seja, um propósito configurado na referência mítico-poética dos dias gloriosos da nossa pátria. Consequentemente, esta personagem corporiza um desejo de um destino de contornos esplendorosos, que contrasta soberanamente com a fórmula fugitiva e *pela calada* da partida dos irmãos:

«Por muito que lhe custasse a acreditar, na instrução, Walter Dias tinha sido o primeiro a rastejar, a espadeirar, a saltar muros, a enfiar espadas em fardos de palha. E era ainda o primeiro no tiro, o mais rápido nas marchas, nas travessias dos charcos, tinha sido o primeiro a conduzir o carro do comandante e o mais rápido a pôr o pé em frente, quando fora perguntado, durante uma formatura, quem estava disposto a ir defender o poder português na Índia. O cabo Walter Glória Dias estava alistado para partir para Goa» (Jorge, 1998: 75).

Para além disso, acrescente-se que Walter, como bem sublinha Kimberly Holton, «faz-nos recordar a sensibilidade florida característica da Renascença» (Holton, 2009: 175), ao enviar desenhos dos pássaros em postais que enviava para casa, que Custódio e Maria Ema iam mentalmente transferindo para a viagem transcontinental do viajante, inscrevendo criativamente o seu paradeiro. A figura de Walter desenha-se dentro de uma aura brilhante¹⁴⁴ que, com o desenrolar da narrativa, encontra ainda outros contornos hedonistas – a viagem pelo puro prazer de viajar, uma festa dos sentidos movidos pela itinerância e pela fruição da eterna novidade oferecida pelos diversos recantos do mundo.

«E ele, o trotamundos, em vez de mandar fotografias e postais como os outros filhos faziam, mandava desenhos de pássaros. Penas, só penas. O que sabia o trotamundos para além de desenhar penas? Atrás dele levantava-se à sua passa-

¹⁴⁴ Será importante, contudo, perceber que Walter apresenta um paroxismo na sua construção, facto que entendemos como portador da mobilidade de que se entretecem os fios desta narrativa e que está em sintonia com o que defende Maria João Simões: «Encontramos aqui a complexidade da construção figurativa da personagem literária: neste romance há um complexo jogo entre a construção inicial da personagem e a desconstrução de certos elementos caracterizadores no final do romance, fazendo evoluir a personagem de uma valorização nitidamente positiva para uma valorização bem mais negativa. Por sua vez, esta curva descendente acompanha o crescimento da figura feminina, que enquanto vai passando à fase adulta vai criando um maior distanciamento em relação ao pai e vai reconfigurando a sua imagem dele – e o leitor com ela (Simões, 2014: 236).

gem uma chuva de penas. Pobre de quem alguma vez fora na sua peugada. Maria Ema, curvada entre Custódio Dias e Francisco Dias, ficava em silêncio» (Jorge, 1998: 95).

Neste excerto, ficam evidentes aspetos catalisadores da obra: a acidez de Francisco Dias para com Walter, assunção baseada na incompreensão que sente face à vida inútil do filho, aqui consubstanciada nos pássaros que ele reduz pejorativamente a penas; a distância entre o comportamento deste e o dos seus irmãos que, ainda que também tivessem voado para fora de casa, mantinham hábitos conciliáveis com o que para Francisco Dias era aceitável – pressupondo que transferiram o seu quadro de vida comezinha para outras paragens; e o silêncio de Maria Ema, forçada a uma paralisia sem possibilidades de reversão.

Esta mobilidade contrasta com a imobilidade de Maria Ema e de sua filha, que esperam em casa o seu regresso definitivo. Registam-se dois regressos de Walter à casa paterna: um em 1951 e outro, em 1963. Estes regressos incorporam em si um desejo de mobilidade travestida, primeiramente, em uma carruagem, com a qual Walter terá levado a filha e Maria Ema a dar longos passeios (apresentando-se como uma fotografia de um instante de felicidade da tríade familiar) e, posteriormente, na segunda visita, em um Chevrolet, em que este leva toda a família, num ensaio possível de uma alegria breve ainda que recortada por limitações. Walter só regressa uma única vez à quinta de Valmares, durante os anos cinquenta e o êxodo dos seus irmãos, abrindo nas vidas da mãe e da filha um parêntesis indelével, uma espera indeterminável.

As cartas, que marcam a narrativa a partir do momento em que os seus irmãos Dias partem (em 1958 todos os irmãos tinham já partido, exceptuando Custódio, como se sabe) e se vão instalando pelo mundo, são, simultaneamente, a expressão doentia da sua inveja em relação a Walter e uma forma de lermos o trajeto deste pelo mundo enquanto afirmação da sua liberdade individual, num contraponto extremo, quer com as motivações de ordem material e de sustento familiar, quer com a imobilidade a que ficariam condenadas Maria Ema e sua filha.

O espaço de Valmares patenteia na narrativa a expressão da imobilidade feminina, apresentando-se como um espaço de sofrimento, de silêncio e de espera, ainda que com opostas percepções para Maria Ema e para a narradora:

«A própria Maria Ema estava diante de nós, como uma figura nua, vestida de transparência, como se fosse um objecto destinado à exposição. Indefesa, como uma coisa colocada no meio da sala para que todos olham. A sua nudez era tão material, tão genuína, que apetecia raptar a toalha da mesa e cobrir-lhe não só o corpo mas o ser, dispensá-la, furtá-la ao nosso próprio olhar» (Jorge, 1998: 143).

Maria Ema é caracterizada como figura frágil, indefesa, nua face a um mundo que lhe retirou a capacidade de uma felicidade plena. A sua nudez é perceptível ao olhar da narradora, mas, sobretudo, ela é nessa transparência, a afirmação de qualquer coisa de extremamente genuína que no juízo do seu silêncio obriga os outros «a cobrir-lhe não só o corpo mas o ser», por ser incómodo confrontarem-se eles próprios com a intensidade avassaladora do seu silêncio. Parece-nos, por isso, que na afirmação deste enigma, ela é a personagem cuja sabedoria resulta numa outra medida da força humana. Consequentemente, enquanto Maria Ema permanece nos lugares refreados do silêncio – este visto como sinónimo de castração do amor e da sexualidade feminina pela imposição e aceitação final da vida ao lado de Custódio; a narradora, de quem não sabemos o nome, mas que nos vai sendo aos poucos descrita por traços de fisionomia similares aos de Walter, parte do silêncio para um outro lugar, o da escrita.

Ou seja, o silêncio da narradora não é sinónimo de imobilidade, mas de escuta¹⁴⁵, o que implica ação, uma vez que é um ato psicológico. E é por isso que

¹⁴⁵ A escuta será aquilo que, no dizer de Roland Barthes, poderá identificar-se com uma sonda – «a escuta é o que sonda» (Barthes, 200: 240) –, aspeto este que encontra um correspondente na personagem principal da obra, o psicanalista Osvaldo Campos, de *Combateremos a Sombra*, que refere a fala «como sonda» (Jorge, 2007a: 445), como forma de chegar ao obscuro, a esse aparelho tão vasto quanto complexo, o aparelho psíquico. Lembra ainda Roland Barthes que «a interpelação conduz a uma interlocução, na qual o silêncio do que escuta será tão activo como a palavra do locutor: a *escuta fala*, poder-se-ia dizer: é neste estádio (ou histórico ou estrutural) que a escuta intervém» (Barthes, 2009: 241).

a escuta de Maria Ema adquire neste romance de Lília Jorge um lugar de relevo – porque ela se faz no silêncio mas, pela reflexão, pelo mergulho interior, permite indagar as potencialidades comunicativas desse mesmo silêncio, constituindo-se assim como uma fala.

A propósito de *Combateremos a Sombra*, romance de 2007, que recebeu o prémio Charles Bisset, o qual é atribuído a «quem através da literatura consiga penetrar nos sentidos humanos» (Cunha, 2009), a autora reconhece que, para a elaboração do livro, «mergulhou muito» (*Ibid.*) no seu interior, além de ter observado o «silenciamento feroz de elementos exteriores» (*Ibid.*). O silêncio da narradora de *O Vale da Paixão* urde-se deste potencial da escuta, capaz de «varrer espaços desconhecidos» (Barthes, 2009: 246). Por essa razão, a narradora perscruta o ambiente à sua volta – desta forma, a sua imobilidade e silêncio estão carregados de significação, de flexibilidade e de movimento de sentidos ocultos.

Assim, a escrita desenha uma outra viagem dentro de *O Vale da Paixão*, transmutando a matéria incómoda e sofrida da casa de Valmares em criação e possibilidade infinita da memória. A herança da filha de Walter surge, por isso, também transfigurada na mobilidade gerada pela própria escrita e a forma indestrutível da imaginação. O carro, que a narradora adquire alguns anos depois da visita do pai em 63, transforma-se no veículo simbólico da sua rebeldia, da adoção incontornável de um paradigma de vida próximo da mobilidade de seu pai¹⁴⁶.

A caminhada da filha na direção da escrita coloca esta diante da manta do soldado que recebeu de herança do pai – uma espécie de repositório infinito de cada fio frágil, mas indestrutível da sua memória:

«Como poderia invocar outras imagens dispersas, limitada que estava pela insignificância das vagas notícias dos factos, confundidos na recordação da alma

¹⁴⁶ Veja-se o que sugere Kimberly Holton a este propósito, aludindo a estas transferências culturais: «através da demonstração performativa, Walter inculca na filha uma admiração pelo poder da mobilidade e ela, sem proferir uma única palavra, cita o comportamento dele em ciclos de corporização imitativa» (Holton, 2009: 190).

privada, em confronto com o grande absoluto, que sempre ia acontecendo no tempo, e que não se repetia nem parava. Esse grande mar fluindo. Mas sobre o infinitamente insignificante que a sua memória aos pedaços retinha e a passagem do grande resto que era esse infinito oceano exterior deslizando veloz, erguia-se, vigoroso e concreto, o que ela própria amava. Ela sabia desde há muito, que para si mesma, em certas noites de chuva, a história da humanidade era menos importante do que a história do seu pai, por indigno que fosse pensá-lo, quanto mais dizê-lo ainda que o fizesse em voz baixa» (Jorge, 1998: 209).

Se as cartas dos irmãos foram uma tentativa de envenenar a imagem do pai que a narradora edifica na sua memória, através da sua rede complexa, a escrita será o que ergue de forma vigorosa e concreta, «o que ela própria amava» (Jorge, 2009: 209). A escrita mantém o espírito do pai disposto ao mar, vincando o absoluto da matéria infinita do amor filial num lugar maior, que é o da própria ficção. A escrita assim é essa sedimentação do que vive além da nebulosidade dos factos, entrelaçado com vislumbres e imagens potenciadas pelo olhar deslizando e imaginativo da narradora que faz os passos de Walter deambularem sempre, «de novo, como uma luz, até ao fim da vida» (*Ibid.*: 239).

No final do romance, a narradora enterra simbolicamente a manta do soldado, no fundo da sua amargura, para que seja de novo madrugada, uma *nova madrugada*, redimida, em que de novo os dois estarão juntos, em uma outra alegria possível, inscrita em outra vertigem do tempo, «nessa alegria da corrida» (*Ibid.*: 241). É esta a outra diáspora, a de Walter, que se crava no sulco da terra de Valmares, possibilitando renascer pela morte e pelo confronto com o desconhecido. Verter para a escrita uma existência errante pela errância da memória e dos acontecimentos imperfeitos é, porventura, o grande voo da escrita de *O Vale da Paixão*, que se coloca tanto diante de uma manta do soldado, como diante do mar de todas as partidas, até as mais *infinitamente insignificantes* – um expressivo manto sobre o tempo, feito de terra e de água.

O diálogo que se estabelece nesta obra é, portanto, *et pour cause*, entre o tempo concreto abaulado debaixo da cinza do Estado Novo e um tempo de figuras evanescentes que, «confundid[a]s na recordação da alma privada» (cf. *Ibid.*), riscam um lugar na existência dos outros. A reconfiguração do lugar familiar até à

lonjura das paragens por vir são o palco da escrita deste romance de diáspora interior. A narradora, sem perder o pé da terra e do tempo concreto, lavra um diálogo entre o mundo interior, íntimo e um outro lá fora, concreto, por forma a gerar um outro conhecimento das coisas – a teia da escrita que é este dizer de outra maneira, nas palavras iluminadas de Ricoeur, «numa espécie de continuidade de um dizer que se corrige a si mesmo e se acumula» (Ricoeur, Cornelius, 2016: 46).

Em face do afirmado ao longo desta etapa, cremos poder inferir algumas ideias nucleares todas elas ajustadas ao modo como a memória se interliga com a ordenação da narrativa de *O vale da Paixão*, afirmando um tecido ficcional que se move entre objetos concretos, a viagem interior e o traço da palavra; entre uma história de amor e as desordens dentro do tempo histórico do país; entre o deslumbramento do mar e a terra calcinada; entre a névoa dos factos e a lente poderosa da imaginação; entre a vitalidade da natureza e a da linguagem *a sair da sua própria pele*; entre o sacrifício das revisitações aos lugares traumáticos e a catarse iluminadora da escrita; entre a força bravia da comoção e o esplendor da realidade da vida dos homens; entre o incidente privado e o «grande absoluto, que sempre ia acontecendo no tempo» (cf. Jorge: 209).

Capítulo V

Que ventos assobiam nas cruas ou da vastidão do silêncio ao debulhar da palavra

1. Fronteiras entre o bem e o mal – a escrita como intervalo

Mais cedo ou mais tarde, chegamos a essa terrível coisa universal chamada natureza humana.

A literatura antecipa sempre a vida.
Oscar Wilde

Em *A Literatura e o Mal*, Georges Bataille assume que as «artes que mantêm em nós a angústia e a superação da angústia, são as herdeiras das religiões» (Bataille, 2017: 64), o que parece confirmar a percepção de Anselmo Borges precisamente no que toca à literatura, quando este, na apresentação de *O Organista*, de Lídia Jorge¹⁴⁷, esclarecia que:

«Quando se trata dos grandes enigmas e mistérios – donde vimos, para onde vamos, questões do bem e do mal, por que razão há algo e não há nada, qual o sentido último de tudo, a questão de Deus -, não se deve pedir a um filósofo ou a um teólogo (não são os melhores). Eles não sabem falar do In-Finito. Deve pedir-se a um artista. Afinal, *O Organista* é que sabe falar do essencial, das perguntas essenciais. Porque é um Poema em Música» (Borges, 2014: 18).

¹⁴⁷ No evento literário «Escritaria 2014», que decorre em Penafiel, e nesse ano homenageava Lídia Jorge.

Nesta perspetiva, também *O Vento assobiando nas Gruas* é uma obra que se enquadra em uma certa disponibilidade para observarmos as fronteiras entre o bem e o mal, este, entendido como uma manifestação do que em nós tende para o pior, para o irremediável. Apontando o “significado do mal”, a propósito de *O Monte dos Vendavais* de Emily Bronte, Georges Bataille sugere que «(...) o Mal, encarado enquanto uma atração desinteressada para a morte, se distingue do mal cujo sentido assenta no interesse egoísta. Um acto criminoso, “crapuloso” opõe-se ao “passional”» (Bataille, 2017: 27-28). Sob o ponto de vista da lei, esta rejeita-os a ambos, mas, como clarifica ainda o autor:

«A literatura mais humana é o lugar alto da paixão. Isto não permite porém à paixão furtar-se à maldição: apenas uma “parte maldita” está reservada àquilo que, numa vida humana, tem o sentido mais comprometido. A maldição é o caminho da bênção menos ilusória». (*Ibid.*).

Em *O Vento Assobiando nas Gruas*, assistimos à *missa do mal e do bem*, quer pela luta e resistência de certas personagens, quer pelo mecanismo silencioso e maléfico que as vai apanhando desprevenidas dentro de uma rede de equívocos e de impossibilidades comunicativas. O combate latente da narrativa, que, neste romance de Lídia Jorge, opõe Antonino Mata e Milene Leandro a um conjunto de personagens portadoras de privilégios e, conseqüentemente, daquilo que poderemos designar como de superioridade social, é já uma pressuposição de uma enfermidade dos homens atraídos pela escuridão ou pela *nódoa*¹⁴⁸ de que nos fala Paul Ricoeur, mas é também inevitavelmente a possibilidade irrefreável da beleza que se agita no decorrer do texto.

¹⁴⁸ Paul Ricoeur, em *A Simbólica do Mal*, dedica um capítulo à exploração dos sentidos associados à mancha, onde esclarece que «a mácula nunca foi literalmente uma nódoa; o impuro nunca foi literalmente sujo, o imundo; também é verdade que o impuro não chega a aceder ao nível abstrato do indigno, se não a magia do contacto desvanecer-se-ia; a representação da mancha está na zona cinzenta de uma infeção quase física que aponta para uma ignomínia [*indignité*] quase moral. Esse equívoco não se exprime conceptualmente, mas vive-se intencionalmente na própria qualidade do temor; que é meio físico e meio ético, e que faz parte da representação do impuro» (Ricoeur, 2020: 51).

Neste sentido, o desespero dá lugar ao belo que desenha no espaço do romance lugares novos para o rosto humano: «*The quiet desperation* no universo literário é a atitude do ser humano na sua totalidade, agindo sob o fluxo das palavras à procura dos sentidos que nos são negados pela existência» (Jorge, 2009c: 339), como sublinha a autora de *Estuário*. Tal como à desordem não se opõe a ordem, como já havia sintetizado Lídia Jorge neste romance de 2018, o mal não será simétrico ao bem, ou seja, a maldade não substitui a bondade do homem, já que «eles não são mais do que a corrupção, o obscurecimento e a fealdade de uma inocência, de uma beleza e de uma luz que, ainda assim, continuam a existir» (Ricoeur, 2020: 175). Consequentemente, tal perspetiva radica-se na síntese iluminadora de que o mal por mais que se sustente de ignomínia, por mais «afectante e infectante que seja, nunca poderia fazer do homem nada a não ser um homem» (*Ibid*: 174-175).

Por conseguinte, a literatura é também o garante de uma sabedoria que se joga no tabuleiro do infortúnio. Em certa medida, o amor que brota no meio do desespero é espelho desta sabedoria que tem raízes no sofrimento. Milene e Antonino unem-se no meio de um mundo hostil, o que, de forma incontornável, os transforma em um bloco inabalável, banhado de claridade. Quando Lídia Jorge sublinha que *à desordem se opõe a beleza*¹⁴⁹, talvez pudéssemos acrescentar, que se opõe também o amor, pois este sentimento predispõe o homem à beleza, como se o arrancasse de uma dormência inócua ou de uma vida sem sentido.

Ora, assim sendo, o mundo apreendido sob o prisma do belo poderá encontrar o caminho para recuperar uma promessa que se lhe apresenta sempre adiada. Na verdade, o amor de Milene e Antonino torna estas personagens mais receptivas à beleza, o que se pode sintetizar na expressão de Emil Cioran: «a beleza não salvará o mundo, mas ela pode aproximar-nos da felicidade» (Cioran, 2020: 125).

¹⁴⁹ A frase de Lídia Jorge: «a verdade é que em Literatura à desordem não se opõe propriamente uma ordem, opõe-se a beleza» (Jorge, 2009c: 339), reaparece no seu romance de 2018, *Estuário*, ecoando ainda em outras entrevistas da autora, o que nos permite ver nesta afirmação um vigor que a transforma numa espécie de *Leit Motiv* da sua obra.

Assim se reinterpreta a célebre afirmação de F. Dostoievzski (2001) – um dos grande autores das afinidades eletivas de Lídia Jorge –, segundo a qual a beleza salvará o mundo, afirmação utópica colocada na boca de uma personagem, o príncipe Mychkine, em *O Idiota*, aliás, um dos grandes romances onde o escritor russo tematiza os grandes temas da beleza e da bondade humana. Voltando ao romance. Em *O Vento Assobiando nas Gruas*:

«À superfície, a bicharada do lodo apenas criava um ruído **como se** houvesse ralos nos lagos. E depois tudo o resto era um espelho sem fim. “Escuta?” – Sentindo-se no meio de tudo isso, eles caminhavam juntos, ouvindo as passadas repercutirem-se nas pranchas de madeira, abanando-as, redobrando, no meio do silêncio habitado, a sua própria existência, o entusiasmo inexplicável, a alegria que sentiam por poderem, em espaço aberto, passearem, ora agarrados um ao outro, ora apenas de mão dada» (Jorge, 2002: 325, negrito nosso).

A atmosfera que patenteia este excerto de *O Vento Assobiando nas Gruas* está imbuída de uma aura de beleza, que permite a identificação de um estado associado a uma inexplicável alegria. A natureza oferece a sua porção do belo para ajudar à expressão desta felicidade abrigada na solicitude dos elementos naturais, como se o mundo cantasse de lugares extremos do horizonte, inacessíveis ao ser humano. A simbiose é perfeita: o ruído melodioso da bicharada no lodo, o espelho da água e eles «sentindo-se no meio de tudo isso» (*Ibid.*).

A injunção da expressão «como se», que sublinhamos na citação anterior do romance, convoca o limiar de uma liberdade amplamente procurada pelo ser humano, o que se realiza nesta obra na expressão de uma recusa das fronteiras do existente e do imaginário, do que está ancorado na contingência do mundo e o que é voo aberto para a liberdade absoluta.

Este termo, mais largamente explorado por Paulo de Medeiros, a propósito da colectânea de contos *O Belo Adormecido*, encontra eco também nesta obra de Lídia Jorge, pois, também aqui, está em foco uma ideia de liberdade inteira, cósmica «e daí necessariamente excessiva, uma liberdade capaz de existir talvez ape-

nas no espaço do “como se” e que tem de ser continuamente adiada para um futuro a devir, mesmo quando esse futuro é já passado» (Medeiros, 2009: 318)¹⁵⁰.

Por este motivo, o *como se*, que salientamos no excerto citado atrás, propõe uma leitura ampliada do instante de felicidade vivido pelos amantes, Milene e Antonino, metaforizado, através da comparação entre o ruído da bicharada no lodo e qualquer coisa maior e mais melódico que nos é permitido assim perscrutar. Esta amplificação da sonoridade dos bichos é inferida a partir da sua transfiguração, prefigurando um anúncio do que é possibilitado no jogo das possibilidades do texto, o que implica, na expressão de Paul Ricoeur, «um uso tensivo da linguagem de maneira a apoiar um conceito tensivo da realidade» (Ricoeur, 2017: 97). Este uso tensivo da linguagem traz para a tona do texto uma clarificação da enunciação metafórica¹⁵¹.

Nesta perspetiva, e retomando a ideia delineada no princípio deste capítulo, em *O Vento Assobiando nas Gruas* interpelam-se as complexas fronteiras entre *bem e mal*, por forma a oferecer às personagens opções, uma *liberdade* só equacionável no tabuleiro da literatura. Ao mal, poderá opor-se a claridade da resistência, abrindo-se uma espécie de intervalo operado pelo combate que se estabelece na palavra literária. Afinal de contas, estamos perante um dos grandes temas do pensamento e da literatura de todos os tempos.

Como afirma Vergílio Ferreira – outro dos escritores da assumida biblioteca eletiva de Lídia Jorge – «escolhemos a virtude em vez do crime, porque a virtude

¹⁵⁰ A dilucidação da expressão «como se» por Paulo de Medeiros num ensaio, onde este põe em foco a colectânea de contos *O Belo Adormecido*, apresenta contornos muito específicos e relativos aos contos em questão, não deixando, contudo, de verter muito do que é a prosa de Lídia Jorge. A nós parece-nos particularmente feliz a relação possível com *O Vento Assobiando nas Gruas*, até porque também aqui podemos encontrar «a atenção prestada ao irreal ou, melhor dizendo, a um real demasiadamente real e portanto também irreal, como se o excesso de escrita que caracteriza os textos de Lídia Jorge fosse ele próprio uma forma de representar o excesso de realidade que domina os seus universos e portanto uma forma de pensar as suas possibilidades» (Medeiros, 2009: 318).

¹⁵¹ Esclarece Paul Ricoeur que «há mais na metáfora do que o símbolo, no sentido de que ela traz à linguagem a semântica implícita do símbolo, o que permanece confuso no símbolo – a semelhança de uma coisa a outra e de nós às coisas; a infinda correspondência entre os elementos – é clarificado na tensão da enunciação metafórica» (Ricoeur, 2017: 97- 98).

inclui para nós a maior razão de bem» (Ferreira, 2011: 126). É neste entendimento dos sentidos submersos no *canto do signo* que se interpenetram as palavras bem, mal, amor, liberdade e resistência dispostos no lugar concreto do tempo e no movimento abstrato que nos impele ao infinito que somos.

Consequentemente, quando visitamos as palavras de Lídia Jorge, gravadas à entrada da biblioteca de Penafiel – «Não há livro de instruções para a vida, só a literatura se aproxima desse imenso livro» –, captamos que estas revelam, logo à partida, o modo como a literatura abre um intervalo à vida, permitindo a travessia para um lugar feito de um outro tempo e um espaço onde, simultaneamente, se suspende o tempo.

Pode dizer-se assim que, sob várias formas, a Arte aparece ao homem contemporâneo como um sucedâneo como uma forma de *nostalgia do absoluto*, para usarmos o conhecido conceito de G. Steiner (2005). Numa sociedade crescentemente laica e após a crise das grandes narrativas que conferiam sentido à existência (incluindo a religião), a literatura e a arte parecem dar resposta a uma ausência de Deus no mundo Pós-Moderno, podendo entender-se que esta mesma Arte veio, de um certo modo, ocupar o lugar deixado cada vez mais vazio da religião¹⁵².

Tal facto, coloca-nos, inevitavelmente, perante o confronto entre o mal e o bem, o irremediável e a esperança. Este intervalo aberto pela literatura propõe uma prova dura de resistência ao mal, à perfídia, enquanto experiência de questionamento e expropriação da face obscura do ser. O desespero, na obra desta autora, desempenha *per si* o papel de reconhecimento da dor, mas, em simultâneo, também da sua natureza transfiguradora. Assim, o que ressalta do texto será sempre o

¹⁵² É interessante verificar que há uma dicotomia de perspetivas dentro desta problemática, indiciando a sua omnipresença e a sua importância na literatura contemporânea, na sequência de uma longa tradição multissecular. Veja-se, por conseguinte, o que nos diz M.H. Rocha Pereira na *Biblos*: «Elucidativa quanto à actual simultaneidade de posições opostas nesta área é a comparação entre dois artigos recentes do *Jornal de Letras*, o de A. Ramos Rosa, que entende que “a arte veio ocupar o lugar da religião” (...) e a réplica de M. Teresa Furtado, que afirma que “Deus continua a apaixonar os homens” e que “o sagrado regressa lentamente de novo à cena e atrai, naturalmente, escritores e poetas”» (Pereira, 2001: 1054-1055).

movimento de resistência, cuja coloração é a da liberdade como forma de cumprimento da nossa condição¹⁵³.

O atrito, os condicionamentos, as limitações são as suas «condições de possibilidade, ou seja, aquilo que abre o campo das nossas possibilidades mais próprias» (Esquirol, 2020: 90), tal como é evidenciado por Josep Maria Esquirol, referindo-se a liberdade e ao facto de esta ser sempre condicionada. De resto, os limites da nossa condição humana não supõem que esta nos seja dada pela metade, já que as restrições humanas, as nossas limitações são a expressão inequívoca e única da nossa liberdade.

Em *O Organista*, de Lúcia Jorge, por exemplo, deparamos que criador e criado permanecem irreconciliados, afastados pela incapacidade do homem se mover à velocidade da promessa escondida na essência do seu aparecimento. Aceitar a sua finitude, reconciliar-se com a fugacidade do tempo – talvez seja essa a sua maior conquista. A deserção do Criador, escapando, envergonhado do pobre humano, fruto imperfeito ainda da sua criação, mantém o homem em busca, vivendo desse mesmo contraponto: fuga e perseguição. E é precisamente desse modo que Lúcia Jorge fecha a obra *O Organista*, deixando a indagação e a música do organista pairando sobre a obra criada:

«O Criador não tinha sono, mas sentia vergonha. Ia de novo recolher-se aos confins, precisava de esconder a sua face da pobre cena do homem. O homem ainda o viu pelas costas, ainda o perseguiu. Jurou encontrá-lo, nem que fosse no fim do tempo e do espaço, e nessa fuga e nessa perseguição continuam entretidos, Criador e criado» (Jorge, 2014b: 43).

Com efeito, a relação do homem com Deus¹⁵⁴ é uma linha interpretativa inevitável em *O Organista* de Lúcia Jorge, mas é sobretudo por aquilo que nesta liga-

¹⁵³ Servindo-se da conhecida imagem da pomba utilizada por E. Kant na introdução da *Crítica da Razão Pura*, Josep Maria Esquirol explicita de que modo as limitações humanas são, em simultâneo, um campo aberto às suas múltiplas possibilidades: «A pomba – comenta Kant –, ao voar livremente e sentir nas suas asas a resistência do ar, poderia imaginar que no vazio voaria melhor. Mas a verdade é que no vazio não voaria. De modo que a pomba apenas sentiria que o ar trava um pouco o seu voo, mas, em contrapartida, não saberia que aquilo que a trava é, simultaneamente, o que lhe permite voar; que o atrito é, simultaneamente, condição de possibilidade» (Esquirol, 2020: 90).

ção interpela o homem – nomeadamente pela irrupção de uma certa ideia do que é o bem e do que é o mal, bem como do esmagamento do indivíduo solto nas dobras de um tempo, onde de algum modo se adivinha o futuro, – que esta fábula dialoga com a espessura maligna e ambígua do ser humano de *O Vento Assobiando nas Gruas*.

Aliás, consabidamente, ao longo da história da Literatura Portuguesa, a presença do sagrado é uma evidência, quer como afirmação, quer como negação, e a esta se acrescenta a discussão no interior do livro de questões fundamentais para o ser humano, particularmente sobre o que sobrevive nele de amargura e de esperança¹⁵⁵. É essa constatação que nos permite olhar, *O Organista* de Lúcia Jorge e *O Vento Assobiando nas Gruas*, sob o prisma da relação do homem com Deus, com o cosmos, com a ordem e as desordens humanas.

Milene¹⁵⁶ é, sem sombra de dúvida, a personagem basilar que atravessa *O Vento Assobiando nas Gruas* e, embora a autora tenha alterado o título da obra, que originalmente seria *O Livro de Milene*, como a escritora refere em diversas entrevistas, é a peculiaridade do seu olhar que se apresenta como a energia irrecusável deste romance. A organização do livro apresenta-se, sintomaticamente, es-

¹⁵⁴ Defende George Steiner que «o regresso ao irracional é, antes de mais nada, uma tentativa de preencher o vazio criado pela decadência da religião. Sob este grande acesso de irracionalidade encontra-se aquela nostalgia do absoluto, aquela fome de transcendente que observámos nas mitologias, nas metáforas totalizadoras da utopia marxista da libertação do homem» (Steiner, 2003: 67).

¹⁵⁵ No campo destas reflexões é incontornável recuperar as palavras de Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu Corpo*: «(...) o reflexo do Universo no homem e a interrogação com que o enfrenta, não é a abertura radical e última para que Deus surja com uma exigência de redenção e significação. O Universo com toda a sua complexidade redime de algum modo o seu absurdo com o simples facto de o homem o reconhecer. À pergunta sobre o seu “para quê”, nós responderíamos com a constatação de simplesmente existir, de ser uma força que se cumpre em diversificada maneira de se cumprir, nós responderíamos com a simples verificação que ele é (Ferreira, 2011: 211).

¹⁵⁶ Afigura-se-nos particularmente interessante notificarmos aqui o pequeno texto colocado na badana da primeira edição de *O Vento Assobiando nas Gruas*, pela síntese que aí se faz da importância de Milene para a construção narrativa deste romance: «Figura central, é precisamente através das mãos de Milene que o leitor entra na primeira página, e é ainda com ela que encerra a última(...). Por isso mesmo, o seu olhar desprevenido sobre a vida, o bem e o mal, assim como a avaliação que faz deste mundo, constituem a verdadeira matéria orgânica que constrói este livro» (in badana de *O Vento Assobiando nas Gruas*, 1ª edição (2002)).

triturada em três subtítulos: «Cerimónia» (que antecede a história propriamente dita, funcionando como um preâmbulo); «O Livro de Milene» (com o qual se abrem os vinte e quatro capítulos do romance); e «O vento Assobiando nas Gruas» (que se situa depois de colocado o FIM da história, sendo, como é dito pela autora, o seu *Post-Scriptum*).

Adiante, na segunda parte deste capítulo, dilucidaremos de forma mais próxima, o título final deste livro. Por agora, julgamos ser interessante determo-nos nesse que seria, originalmente, o seu título, por forma a compreendermos precisamente estes dois andamentos da obra. É partindo desta espécie de estrutura bipartida do romance que damos destaque, a partir desse olhar impoluto sobre o mundo e os seres, à personagem Milene.

O texto preambular do romance anuncia uma narrativa de densidade psicológica e de espessura meditativa, onde a dualidade de tempos é medida pela fragilidade da memória e pela perceção da insuficiência das palavras, quando confrontadas com realidades incompreensíveis, como a estranha morte da avó Regina. A peculiaridade do olhar de Milene permite aceder à dimensão traumatizante das circunstâncias misteriosas em que ocorreu a morte da avó. O impacto deste acontecimento, para a matéria narrativa e consequentemente para a vida de Milene, fica plasmado em «Cerimónia» e percebemos, de imediato, que o seu destino se joga no espaço da criação, onde a narradora não permitirá que Milene seja sufocada pela ignomínia dos outros:

«Mas houve quem dissesse o contrário.

Que Milene fora encontrada a vaguear perto dos campos de golfe, sem saco nem chapéu. Outros juraram que a tinham avistado a caminhar à pressa na direcção do Bairro dos Espelhos. Outros disseram, ainda, que ela teria passado esses cinco dias na praia, alimentando-se de peixe cru e dormindo ao relento. – Disseram-no, por certo, com a intenção de diminuírem a sua vida, de esmagar o seu enigma, com a intenção de a empurrar para o domínio da insignificância e da obscuridade, esse lugar onde tudo se perde e anula antes do tempo. Mas nós não deixamos» (Jorge, 2002: 41).

A adversativa que marca o texto de Lídia Jorge, neste excerto particularmente, mas também na globalidade da sua obra, é uma forma única de admitir a *re-denção pela palavra*, ou seja, pelo ato de criação. Através da construção de opostos e do jogo *tensivo* permanente das palavras, somos confrontados com uma liberdade única: a de darmos outras possibilidades a quem deambula pela terra e a quem os passos são adulterados e enterrados na obscuridade, «esse lugar onde tudo se perde e anula antes do tempo» (*Ibid.*).¹⁵⁷

A frase adversativa colocada em destaque, através de um espaçamento duplo no texto, remete para uma chamada de atenção de que sempre há a outra *verdade*, ou uma *não verdade* de quem se apropria da história dos outros e se aproveita de uma inocência inexecdível, funcionando tal como uma tentativa de esmagamento de quem tem ainda *esse olhar desprevenido sobre a realidade*. O que sobrevive no relato dos outros é, muitas vezes, a declaração maldosa, a vontade de escurecer a luminosidade constrangedora da *verdade*.

Lembramos que esta peculiaridade do estilo de Lídia Jorge postula uma lógica de reivindicação de uma visão do mundo, que pressupõe um diálogo entre os estudos literários e os linguísticos por forma a comunicar um entendimento alargado do ser e ainda de um tempo. Se recuperarmos Vítor Aguiar e Silva em um ensaio crítico sobre «o ressurgimento contemporâneo da estilística», somos levados ao entendimento profundo de que, como ele sintetiza citando G. Flaubert e M. Proust:

«O estilo é primordialmente, como afirmaram Flaubert e Proust, uma visão, “uma maneira absoluta de ver as coisas”, não uma questão técnica discursiva, “mas a própria qualidade da visão do artista”, o que significa que o estilo (...) é

¹⁵⁷ A incidência deste propósito da literatura enquanto expressão da esperança, através da construção de uma matéria fluida entrecruzando vários trajetos, oferecendo o contraditório iluminador, identifica-se com as palavras da autora em entrevista a Ana Paula Ferreira e Amélia Hutchinson: «Não esperar, em Arte, costuma ser uma forma activa de esperar porque é da natureza da transfiguração haver um dito, um não dito e um contradito entremeados que é preciso deslindar. A esse propósito, o das mensagens, sempre me ocorre falar de oxímoro, em particular quando me refiro à Literatura, esse campo do dizer onde o cruzamento ambíguo constitui a própria matéria-prima» (Jorge, 2009c: 339).

substantivamente um fenómeno de natureza semântico-pragmática» (Silva, 2020: 265)¹⁵⁸.

Ora, em Lídia Jorge, a tensão criada pelos jogos adversativos ao longo do texto, funciona como uma fórmula inimitável e, portanto, única e rigorosa de interrogação, não se apresentando meramente como complemento superveniente, pois, «ela intervém *ab initio* a nível da *inuentio* e da *dispositio*» (*Ibid.*).

Por conseguinte, nos interstícios dos oxímoros que criam, na narrativa de Lídia Jorge, uma rede em permanente diálogo de suposições e pressuposições, ergue-se superfície textual e ergue-se também a possibilidade de auscultarmos os lugares mais obscuros das máscaras humanas.

Efetivamente, tal aspeto emerge no excerto de *O Vento Assobiando nas gruas* citado atrás, não só na força da adversativa inicial, mas ainda na repetição de carácter anafórico da expressão «outros juraram», «outros disseram» encrustadas na forma pretérita e no futuro do passado dos verbos, que se torna uma forma de enunciação da mentira que num outro tempo, o da escrita, se reescreve de forma declarativa, «mas nós não deixamos». Estas relações, tensões, dentro deste romance na sua generalidade, admitem tanto pelo que escondem, como pelo que desvelam na *figuralidade* latente do signo literário.

Invocar a justiça neste romance passa indelevelmente pela aproximação do texto a uma componente ética de que já tecemos amplas considerações a partir de outras obras de Lídia Jorge por nós exploradas em capítulos anteriores a este. Referimo-nos mais expressivamente a *O Jardim Sem Limites*, onde tematizamos alongadamente a problemática do sacrifício, correlata à libertação da dor e da in-

¹⁵⁸ Veja-se a este propósito, sobretudo, o extraordinário ensaio de Vítor Aguiar e Silva, com o título «O Ressurgimento contemporâneo da estilística: novos horizontes para o ensino do texto literário», inserido no livro *Colheita de Inverno, ensaios de teoria e crítica literárias*, de onde extraímos também o seguinte esclarecimento: «o estilo literário deve ser entendido como a maneira de um autor, mediante uma série de escolhas e de estratégias discursivas adoptadas no âmbito das regularidades, das convenções e das virtualidades existentes no sistema linguístico e no sistema literário – em rigor, bastaria dizer no “sistema literário” –, modelar a escrita dos seus textos, imprimindo-lhe distintas marcas formais e semântico-pragmáticas que a tornam peculiar» (Silva, 2020: 264).

justiça. Situamos aí, nesse limite irremediável, este romance de 2002, de Lúcia Jorge, até porque a assunção da justiça vive nesta ideia absoluta de responsabilidade com o outro, tal como é equacionado na obra.

Ora, esta perspectiva ética convoca para o texto as palavras de Emmanuel Levinas: «a justiça só tem sentido se conservar o espírito do des-inter-esse que anima a ideia da responsabilidade pelo outro homem» (Levinas, 2018: 83). Parece-nos inevitável a conjugação, destas considerações de Levinas sobre ética, com a malvadez que atravessa indelevelmente a obra, de que Milene é a expressão máxima. Assim, as palavras da narradora no final do excerto, reclamam justiça, uma exigência que traz para o texto a própria significância ética, ou seja, «no facto de que quanto mais justo eu for mais responsável sou; nunca nos livramos de outrem» (*Ibid.*: 87).

Sumariamente, *O Vento Assobiando nas Gruas* inicia com a caminhada de Milene no espaço árido que a leva até à Fabrica Velha de conservas Leandro, propriedade da sua família, onde, desde há cinco anos, habita a família Mata, de origem cabo-verdiana:

«Ao ombro Milene trazia um saco de praia, e as mãos estavam livres, mas quando as unia, deslizavam como se estivessem envolvidas num unto pegajoso, precisamente porque desde as onze e meia da manhã várias vezes tinha atravessado o campo de morraça, seguindo as marcas dum caminho pedestre que por ali havia. Só depois essa vereda se confundia com o leito dos carris de aço, duas barras paralelas rente às quais tinha parado. O sol das três horas desenhava-lhe uma sombra curta no chão, e os cabelos colavam-se-lhe na testa, comprimidos que haviam sido pela copa do chapéu de palha. Mas nesse primeiro momento em que a vejo e tudo recomeça, Milene tinha-o retirado e abanava-se com ele como se fosse um leque, diante do corpo interminável da Fábrica Velha» (Jorge, 2002: 13-14).

Milene desloca-se até aí na esperança de obter informações sobre a forma estranha como aconteceu a morte de sua avó Regina, quando esta desaparece misteriosamente da ambulância que a levava de volta a casa após ter estado a residir durante um período de tempo num lar. É o confronto com esta morte em circunstâncias inexplicáveis, que serve de trampolim para uma série de presunções e cul-

pabilizações que agudizarão o desprezo de que já sofre Milene por parte da sua família. A jovem órfã, que é vítima da frieza da mãe, estava ao cuidado da avó, sendo depois esta responsabilidade transferida para os tios paternos. Esta dependência de Milene deriva não só da sua orfandade prematura, mas, sobretudo, do facto de esta sofrer de oligofrenia, doença psíquica que de algum modo acaba por imbuir a personagem de uma aura de inocência desconcertante, movendo-a para lugares inacessíveis ao comum dos mortais.

Assim, depois da morte da avó e ainda sob esse efeito devastador, porque teve de fazer todos os preparativos do funeral sozinha, Milene acaba por, ao fim de alguns dias, finalmente, encontrar-se com a família Mata. É desse encontro que resultará o enamoramento desta por um dos membros da família, Antonino Mata, que acabará por casar com Milene. Um acontecimento de cariz maléfico e preconceituoso pesará sobre o desfecho desta história de amor e desta narrativa: Milene é submetida involuntariamente a uma histerectomia na clínica particular de uma das tias. Por este motivo tenebroso, para sempre selado nos confins dos segredos da família Leandro, a Milene e Antonino, é vedada a possibilidade de algum dia terem filhos.

A energia que conflui para o quadro descrito anteriormente, no excerto da obra transcrito, onde a imagem de Milene é o núcleo central, permite a compreender que a mesma contem a força fundadora do romance. A narradora posiciona Milene no lugar de irradiação da própria escrita, trazendo para os gestos e rosto da personagem uma luz ainda que oblíqua, portadora de intensidade e promissora de sugestões. Repare-se, portanto, do ambiente descrito como isolado, onde pequenos pormenores da paisagem parecem estar ao serviço da sua descrição: as mãos húmidas, o cabelo colado na testa, o chapéu de palha e a sua fragilidade inscrita na pequenez da sombra que esta projetava ao sol da tarde. É esta estatura, quase infantil que contrasta com «o corpo interminável da Fábrica Velha» (cf. *Ibid*). A trama nasce daqui, como se de um ponto cardeal se tratasse e nos colocasse à espreita, atentos neste primeiro momento em que «a ve[jo]mos e tudo recomeça» (cf. *Ibid*).

Embora neste breve traçado do eixo da efabulação da *História de Milene* não fique totalmente visível, esta é atravessada pelo drama das sombras silenciosas que se movem para impedir a celebração da vida e o decurso do tempo como inclinação para a felicidade. Parece-nos crucial para uma leitura funda desta história, bem como para a compreensão da personagem Milene, o entendimento da desordem humana ou do mal original, no sentido de uma aproximação ao entendimento ético dos acontecimentos.

Como antes sugerido, é nesta perspectiva que, em *A Simbólica do Mal*¹⁵⁹, Paul Ricoeur nos fornece elementos clarificadores para a sua interpretação. Com efeito, e de forma iluminadora, este filósofo recupera, neste livro, os mitos teogônicos sumério-acadianos, para ir até à origem e fim do mal. Assim, o que estes textos mitológicos apresentam, de modo decisivo, é um encontro com o grande drama da criação, que se mostra sob um ângulo perturbador: «(...) antes de narrar a gênese do mundo, conta a gênese do divino; o nascimento do mundo com a sua ordem atual e a aparição do homem, tal como é agora, são o último ato de um drama que concerne à geração dos deuses» (Ricoeur, 2020: 194).

Esta possibilidade, evocada na interpretação deste mito, pressupõe que a violência humana, a malvadez, tem a sua raiz na violência original. Se a olharmos de modo positivo, poderemos inferir que «o mal é tão antigo quanto o mais antigo dos seres; que é o passado do ser» (Ricoeur, 2020: 194). Esta solenidade original do mal do homem no universo inocente de Milene e no seu olhar desprevenido, equaciona, em certa medida, a terrível possibilidade de o homem, não tendo em si a origem do mal, ao encontrá-lo e ao dar-lhe sequência, ser incapaz de a confessar, reconhecê-la e exorcizá-la nos limites da sua humanidade.

¹⁵⁹ Veja-se, sobre esta temática o capítulo que Paul Ricoeur dedica, nesta obra, aos “Mitos” do princípio e do fim no capítulo “O drama da criação e a visão ‘ritual’ do mundo”, onde ele sintetiza, de forma lapidar: «Mas não chegamos ainda ao fim desta investigação do mal originário; porque é também por meio da desordem que a desordem é vencida; é por meio da violência que o mais jovem dos deuses institui a ordem; o princípio do mal é, assim, designado duas vezes: como o caos anterior à ordem e como a luta pela qual o caos é vencido» (Ricoeur, 2020: 197).

Ao revisitarmos a fábula musical de Lília Jorge, *O Organista*, neste ponto do nosso trabalho, é urgente compreender que esta estabelece com *O Vento Assobiando nas Gruas* esse elo de ligação profundo que compreende o próprio questionamento irremível sobre a origem do universo. Com efeito, a fábula, que Lília Jorge nos propõe em 2014, parece-nos revelar uma identificação com a interrogação original, na suspeita de uma presença totalizadora que a sociedade e o homem pós-moderno *perderam* e que, incessantemente, continua à procura, em reiterada demanda.

Porventura, separada por alguns anos no tempo em relação ao romance de 2002 e à *história de Milene*, a narrativa poderá ser entendida como uma procura obsessiva da autora de indagar, nas páginas da literatura, as origens não só do cosmos, mas de todo o desentendimento humano, em uma perspectiva muito próxima das palavras de Vergílio Ferreira: «é na dimensão do sagrado que se situa o espanto (...), o senso do mistério, a indefinida suspensão com que reagimos à estranheza do universo, do enigma que o funda, dos seres que o povoam, do homem» (Ferreira, 2011: 231).

Assim, Milene de *O Vento Assobiando nas Gruas*, Osvaldo Campos de *Combateremos a Sombra*, Static Man de *O Jardim sem Limites* ou, mais recentemente, o aspirante a maior corredor do mundo em Lobito Bay – «aquele que comesse o coração de uma andorinha apanhada em pleno voo» (Jorge, 2016: 16), em *O Amor em Lobito Bay* (só para enunciar alguns exemplos) – são, todas elas, personagens que servem uma metáfora: a negociação de Fausto com Mefistófeles, como nos esclarece Lília Jorge:

«Na verdade, o Fausto Moderno está sozinho, não tem diabo nem Margarida, é com as suas próprias forças que ele negocia e percorre o espaço na busca do conhecimento que lhe traz a sabedoria. (...) O Fausto de hoje está sozinho diante do mundo, que continua indecifrável» (Jorge, 2015: 149)¹⁶⁰.

¹⁶⁰ O indivíduo é o seu próprio garante na procura do sentido do conhecimento da vida e da forma de se relacionar com o outro. O próprio indivíduo é responsável pelo progresso ou decadência da sua vida. Segundo Alain Touraine: «no curso das últimas décadas sentimos cada vez mais intensamente que oscilávamos na situação inversa, na qual é a criação de nós mesmos que determina a nos-

Neste âmbito, escrever equivale, conforme já explicado por Roland Barthes, a um meio de interrogar densamente o mundo, trazendo para o texto as expressões modeladoras e revigorantes das grandes interrogações do homem, uma inconformidade com os sentidos instalados, em suma, é colocar um ponto de interrogação que obriga o leitor a regressar a caminhos primordiais, em um processo de reinvenção contínuo.

Por seu lado, a infinidade de respostas, desdobradas pelos tempos em relações inesgotáveis entre história, linguagem e liberdade, movendo-se infinitamente, promove na obra de arte uma abertura cujo fim será sempre a manutenção da questão que lhe subjaz como ponto de partida. Esta *abertura*, que há muito nos ensinou Umberto Eco, tem na sua raiz o pressuposto que a obra embora não sendo «materialmente incompleta, exige uma resposta livre e inventiva» (Eco, 2016: 65).

Será esta liberdade e relativismo assumidos nas palavras de Lídia Jorge, cuja tónica assenta no reconhecimento do carácter fragmentário do homem, do seu lugar precário e transumante num mundo em permanente mutação e longe das respostas imutáveis, que acolhe e, «em vez de aceitar a «abertura» como um dado inevitável, escolhe-a como um programa produtivo e até a apresenta de modo a promover a máxima abertura possível» (*Ibid.*).

É neste pressuposto de melhorar a vida, aperfeiçoar a raça humana legitimando a «Razão» como valor máximo, já que assente na capacidade de abolir com a escuridão, as sombras do medo e as superstições que povoam o universo daquilo que está para além do próprio entendimento do homem e do seu entendimento crítico, que percebemos os principais pressupostos da Modernidade.

sa capacidade de resistir às forças de morte e de as vencer, enquanto o espaço social é reduzido a um lugar de encontros, de conflitos ou de tréguas entre forças opostas mas igualmente estranhas à vida social: de um lado as que resultam do mercado, da guerra e da destruição de todos os elementos da vida, e, do outro, as que apelam não à ordem social ou ao impulso do desejo, mas à afirmação de si e de nós como sujeitos da nossa existência e como autores da nossa liberdade» (Touraine, 2005: 210).

Com a inauguração dos tempos modernos, o homem torna-se incontornavelmente o centro; é ele a medida do conhecimento em que tudo está estritamente ligada à razão.

Daí a importância da compreensão da Modernidade subjacente às palavras de Lídia Jorge, para, então, se compreender como foi descoberta a ideia de sujeito, de agente dominador. Assim se compreende a grande transmutação de paradigmas que firmam a existência humana: se até então a fé em Deus e a esperança numa vida depois da morte serviam de plataforma para orientarmos o labor dos dias passando, a partir daqui, a aquisição de conhecimento pelo recurso à razão geram no interior do homem outro campo de possibilidades – a de alcançarem a felicidade na terra.

Por conseguinte, o homem empenha-se, cada vez mais, na esperança de uma vida melhor, daí a confiança crescente no trabalho, bem como o visível engajamento na investigação crítica, na luta pela reforma social e, em especial, na atitude de uma abertura expressiva para a *partida* constante, caminhando mais assumidamente junto aos *abismos*. Correr riscos passa a ser também a sua forma de afirmação. Ao audacioso projeto da Razão como libertadora, resulta, sobreveio, na Pós-modernidade, o desencantamento do mundo e o impulso desconstrucionista do homem votado para o questionamento de sistemas fixos de representação.

Nesta viagem de autoconhecimento, implanta-se a sua solidão, «o Fausto de hoje está sozinho diante do mundo» (cf. Jorge, 2015: 149), e será nessa perspectiva que encontra na arte uma convergência dinâmica, que possibilita corresponder a todos os apelos interrogativos colocados à deriva da sua existência *enigmática* na terra:

E por isso, o tipo de narrativa que tem em conta o *eu primário*, interior, e arqueológico, oferece um modo de conhecimento na cultura comunicativa dos nossos dias como nenhuma outra disciplina oferece, ao reproduzir os movimentos lentos, do nosso cérebro lento, esse campo mental onde se vão construindo, geração após geração, os valores da humanidade (Jorge, 2014c: 161).

O eu primário, como voz fundamental de uma narrativa, torna-se, segundo a autora, o meio mais eficaz de revisitar os meandros da vida complexa do ser humano, onde a memória obriga a permanentes recomeços e retomas do que, submerso, se oferece à interpretação, reequacionada pelo olhar de outro tempo, outra lógica, outro espaço e partindo dos seus múltiplos ângulos, «tal como Joyce disse, ao compor o seu livro, que elaborara ao mesmo tempo as suas várias partes» (*apud.* Eco: 70).

Como vamos vendo, nos caminhos percorridos em *O Vento assobiando nas Gruas*, insurge-se fortemente este nó, que, combinado com uma rede de relações, tende à sua maior afirmação – a recusa do esquecimento e da denúncia do crime consolidado. Esta linha alarga-se a outras dimensões e reporta em si uma dimensão ética¹⁶¹, componente transversal a toda a obra de Lídia Jorge, claramente aqui articulada com a questão da identidade individual, que é abalada irremediavelmente pela opressão, de uma sociedade neocolonial racista e misógina, exercida sobre a protagonista deste romance. Desde as primeiras páginas da obra, Milene é apresentada como um ser à margem, que se movimenta no limiar de uma pureza comovente e que, por isso, fica exposta à crueldade dos outros.

Efetivamente, a esta personagem assentam todos os termos negativos que, quer individualmente, quer dentro da comunidade, a votam ao abandono, ao lugar de *ninguém*: ilegitimidade, desequilíbrio, loucura, imaturidade e insignificância. Todos estas palavras apresentam-se como redes mortíferas à volta de Milene, as

¹⁶¹ Como já tivemos oportunidade de evidenciar, Lídia Jorge, nas suas obras, não só manifesta uma vontade de ser testemunha de um tempo, na circunstância deste romance, da realidade pós-colonial em Portugal, revelando um empenhamento ético no modo como explora e repensa as incertezas e comportamentos sociais pendentes num mundo concreto ao mesmo tempo quotidiano e universal. Este aspeto é central no livro de Maria Graciete Besse, *Lídia Jorge et le Sol du Monde*, de onde nos parece elucidativo o extrato seguinte: «Comme nous l'avons déjà remarqué, la romancière tisse inlassablement le *sol du monde* et s'intéresse à des valeurs humanistes qui vont bien au-delà de tout message politique, idéologique ou moral. Elle mobilise une *éthique de la sollicitude*, généralement associée au féminin, et un sens de la responsabilité placé à l'aune du respect de l'altérité. En même temps, elle se révèle capable de déconstruire, ironiquement, un certain nombre de certitudes acquises, proposant souvent des intrigues conduites par des narrateurs marqués par une *inquiétude essentielle* ou par une certaine tonalité mélancolique, qui peut se transformer en pulsion de vie et en force de résistance» (Besse, 2015: 253, itálico nosso).

quais possibilitam um entendimento dos lugares traumáticos da sua vida e, de modo contundente, admitem a sua elevação ao estatuto de heroína trágica, com uma aura crística – auréola que ressalta, por exemplo, do momento de dúvida de sua tia Ângela Margarida, já nas páginas finais da obra e após a histerectomia a que submete Milene na sua clínica privada:

«Por um momento. A sua sobrinha aparecera-lhe imensa, de um desamparo e de uma pobreza tão grandes que a faziam estender-se, sem limites, para longe e acima de todos. Por um momento, achou que ela se confundia com alguma coisa da Humanidade que não tinha nome, alguma coisa renitente ao conhecimento, inalcançável por palavras humanas. Respeito por essa coisa que deveria existir para além dos nomes próprios e das vidas comuns» (Jorge, 2002: 527).

Apercebemo-nos que, submersa neste excerto, se encontra uma espécie de parábola, um vislumbre da evidência de algo superior, incomensurável a pairar sobre a figura desamparada de Milene. O texto, dominado pela expressividade do discurso antitético – «de um desamparo e de uma pobreza tão grandes que a faziam estender-se, sem limites, para longe e acima de todos» (*Ibid.*) – faz sobressair a grandeza de Milene, cuja essência parece ligar-se a uma dimensão cósmica, «alguma coisa renitente ao conhecimento» (*Ibid.*).

Com efeito, a dimensão cósmica que aqui associamos à figura de Milene, entendida como arquétipo da *perfeição humana*, reúne significados com ressonâncias em termos como: a harmonia, o equilíbrio, a justiça e a ordem. Segundo Josep Maria Esquirol, «cósmico é antónimo de *caótico, desordenado, desajustado*» (Esquirol, 2020: 76); e, embora a *cosmicidade* seja a premissa da verticalidade, esta apresenta-se como «uma verticalidade flexível e também frágil» (*Ibid.*)¹⁶². Na

¹⁶² Em *A Resistência Íntima*, Josep Maria Esquirol aponta alguns aspetos que permitem ao ser operar em si o incrível *poder da resistência* e, embora com um propósito diferente daquele que nos leva a ver em Milene uma verticalidade próxima do ser fora do comum, há, nas palavras deste autor, a inscrição do que desenha fundamente o ser desta personagem, ou seja, a sua invencível harmonia cósmica: «que a *cosmicidade* seja a base da verticalidade significa que a verticalidade de que aqui se trata não tem nada que ver nem com rigidez nem com dureza. É uma verticalidade flexível e também frágil. Daí também que a firmeza moral se vincule à epiqueia e à ductilidade, não ao rigorismo e ao imobilismo» (Esquirol, 2020: 76).

esfera destes valores, ergue-se a imagem de Milene, pois a ela se ajusta uma outra luz, uma energia fora das fronteiras comuns e desse declive das sociedades humanas¹⁶³ para o cinismo.

Por momentos, a tia de Milene, sente essa atração inexplicável para o respeito por «essa coisa que deveria existir para além dos nomes próprios e das vidas comuns» (cf. Jorge, 2002: 527), o que parece sublinhar uma certa ideia de cárcere social a que o homem se encontra agrilhado:

Nesse momento, sentira vontade de lhe dizer o que tinha acontecido, o que ali se passara com ela, numa atitude autofágica que aflora os mais audazes, nos momentos menos esperados. Mas tudo isso era só uma negaça suicida. Quando se apercebeu do que se estava a passar no seu íntimo, Ângela Margarida cerrou o coração, avançou na direção da cama e gritou – “Arrume já essa tralha toda. É parva ou faz-se? Acha que alguém, aqui dentro, precisa de lhe roubar seja o que for?” E ela mesma tinha começado a enfiar os objectos de Milene dentro dos sacos, à pressa, amontoando-os de qualquer jeito» (Jorge, 2002: 527).

A percepção de uma perda irreparável tinha assaltado Milene no momento em que esta arruma os seus pertences para regressar a casa, depois de, sem que soubesse, ter sido vítima da histerectomia, sob a responsabilidade da sua tia Ângela Margarida. A vulnerabilidade e o desamparo concentrados nesta procura de *algo que tinha perdido* expõe não só a ignomínia da violência de que Milene é vítima, mas ainda um instante fugaz de abertura da tia para a *Beleza, a Justiça, a Verdade*.

É esse o princípio norteador da humanidade antes da *irrupção do mal* originário de que nos fala Paul Ricoeur, apontando as suas raízes para o mito adâmico «o modelo do homem exilado do reino, o paradigma do mal que começa» (Ri-

¹⁶³ Em *Ética e Infinito*, Emmanuel Levinas reconhece a filosofia primeira como uma *ética*, a qual resulta de um confronto dos homens individualmente e quando integrados no mundo com os outros: «a experiência irreduzível e última da relação parece-me, de facto, estar noutra parte: não na síntese, mas no frente a frente dos humanos, na sociedade, no seu significado moral. Mas é necessário compreender que a moralidade não surge, como uma camada secundária, por cima de uma reflexão abstracta sobre a totalidade e os seus perigos: a moralidade tem um alcance independente e preliminar» (Levinas, 2018: 62).

coeur, 2020: 262). Sobre esse instante de queda do homem, nada mais podemos fazer do que narrá-lo, como esclarece Ricoeur, pois é desse estalo no tempo que o mal emerge no mundo, «por um lado, acaba um tempo de inocência, por outro, começa um tempo de maldição» (*Ibid.*: 263)¹⁶⁴.

De facto, o comportamento da tia de Milene pode ser interpretado à luz da expressão de um conceito-chave, de que nos fala Ricoeur ainda, a *contingência*, ou seja, o pressuposto de que o mito «põe em sucessão o que é contemporâneo e não pode deixar de o ser» (*Ibid.*: 270). Ora, tal facto, faz emergir do mito o carácter puramente histórico desse mal radical e, assim, impossibilita-o de se apresentar como mal originário. Desta forma, ao integrarmos esta interpretação no ato de decifrar a atitude da tia de Milene, compreendemos que a violência inconcebível para com a sobrinha pode ser entendida com este selo da contingência, havendo como que uma sobreposição da «bondade do homem criado e a maldade do homem histórico» (*Ibid.*: 271).

É justamente nesta perspetiva que, num instante fulgurante, ela acede à bondade fundadora para que estaria destinada originariamente, mas deixa-se, quase de imediato, cair no torpor do mal, na depravação adjacente ao mundo civilizacional que assim a amarra («Quando se apercebeu do que se estava a passar no seu íntimo, Ângela Margarida cerrou o coração» (cf. Jorge, 2002: 257) –, no sentido rousseauiano¹⁶⁵ de que o homem é naturalmente bom, sendo a sociedade que o corrompe¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Veja-se em *A Simbólica do Mal*, de Paul Ricoeur, todo o capítulo clarificador sobre “o mito adâmico e a visão ‘escatológica’ da história”, recuperados a partir da sua intenção primária e relatada pelo redator “javista” do terceiro capítulo do *Génesis*, onde evidencia-se que: «esta ambiguidade do homem, criado bom e tornado mau, invade todos os registos da vida humana. O poder de nomear todos os seres, que é prerrogativa real de um ser criado não muito inferior a Deus, é tão profundamente alterado que já só o conhecemos sob o regime da divisão dos idiomas e da separação das culturas. De igual forma, se compararmos a sóbria descrição da inocência e a enumeração mais explícita das maldições, vê-se a oposição dos dois regimes ontológicos invadir os outros aspetos da condição humana» (Ricoeur, 2020: 265).

¹⁶⁵ Admite Paul Ricoeur que J.-J. Rousseau compreendeu este carácter contingente do mito de forma admirável: «o homem é “naturalmente bom”, mas conhecemo-lo apenas em regime de civilização, isto é, de história, já “depravado”. Foi sobretudo isto que E. Kant compreendeu, com um rigor admirável, no *Ensaio sobre o mal radical*: o homem está “destinado” ao bem e “inclinado” para o

Por conseguinte, Milene pode ser entendida como aquela que, à margem da sociedade, fonte de corrupção do indivíduo, se mantém íntegra e por esse motivo quase incompreensível aos olhos *vendados* de Ângela Margarida, que, olhando Milene naquele instante, «a confundia com alguma coisa da Humanidade que não tinha nome» (cf. Jorge, 2002: 257). Milene insurge-se no romance como figura crística, na perspectiva da inocência intocada, na evidência da bondade original, na capacidade absoluta de integração na vida de um caminho completamente à margem do mal. Tolentino de Mendonça reporta-se à Beleza como o entendimento profundo que existe na Bondade, na Verdade que ele entende como uma forma de disponibilidade para o bem. Milene corresponde a essa *descrição*:

«Platão explicava assim o impacto da beleza em nós e a sua explicação é de grande ajuda, pois ser ferido pela beleza é, antes de tudo, uma experiência antropológica. (...) O cristão define-se como alguém que vive “ferido” pela beleza singular de Jesus. E essa “ferida” gera em nós desejo, vontade, atração, disponibilidade» (Mendonça, 2019: 75).

Milene apresenta-se como alguém que nunca se afastou dessa abertura para o infinito, ou seja, nunca conspurcou o seu coração na lama da civilização. A doença de que sofre, esse desajuste entre a idade biológica e a manifestada no seu comportamento, parece-nos ser simbólica desta dicotomia entre o ser inocente de Milene e os outros, corrompidos pela circunstância civilizacional. Repare-se que os tios vão procurando ajuda médica para explicar o comportamento incompreen-

mal; neste paradoxo do “destino” e da “inclinação” concentra-se todo o sentido do símbolo da queda» (*Ibid.*: 271).

¹⁶⁶ Para a discussão deste tema, evoquem-se ainda as considerações de Emmanuel Levinas, em *Ética e Infinito*, onde o filósofo procura inferir da necessidade de um social racional exigências do intersubjetivo: «é extremamente importante saber se a sociedade, no sentido corrente do termo, é o resultado de uma limitação do princípio de que o homem é um lobo para o homem ou se, pelo contrário, resulta da limitação do princípio de que o homem é *para* o homem. O social, com as suas instituições, as suas leis, resulta de se terem limitado as consequências da guerra entre os homens, ou de se ter limitado o infinito que se abre na relação ética do homem com o homem?» (Levinas, 2018: 65).

sível de Milene, essa pessoa *inacreditável* a seus olhos, e os especialistas nada encontram nos exames que lhe fazem.

Assim, tal facto, poderá ser entendido como uma forma de a autora apresentar essa linha de espanto do homem quando confrontado com a luz, aquela *Beleza* que sobressai na *Verdade* e na *Bondade*, capaz de deslocar e transfigurar o coração. Referindo-se a palavras do cardeal J. Ratzinger, José Tolentino de Mendonça evidencia que é crucial e urgente nos tempos que vivemos não «desdenhar ou rejeitar o impacto produzido pela resposta do coração no encontro com a beleza, considerada como uma autêntica forma de conhecimento» (Mendonça, 2018: 77).

Sublinhe-se que Ângela Margarida, quando, momentaneamente, sentiu esse impulso para abraçar esse apelo cósmico para a *Verdade*, de imediato, fecha o coração – o que entendemos como um desenlace do coração longamente endurecido pela corrupção civilizacional. Essa indisponibilidade para *esse modo de conhecer*, de que nos elucida José Tolentino de Mendonça, é reveladora de um declínio do homem, silenciado pelo ruído extraordinário do mundo, o qual integrou em si.

A entidade narradora de *O Vento Assobiando nas Gruas*, ao colocar-se em uma posição dupla, ou seja, é distante, mas é também participante, ela propõe um olhar também ele disjuntivo, sobre os acontecimentos narrados, possibilitando múltiplas perspetivas e um constante olhar metaficcional que subentende, quase sempre, uma componente ética do discurso. Assim, este «nós», que já havíamos salientado atrás, no excerto citado por nós no início deste capítulo – «Mas nós não deixamos», (Jorge, 2002: 41) –, é também uma marca explícita do lugar de Milene na comunidade familiar e social a que está ligada.

A identidade de Milene é afrontada não só pela sua singularidade, por aquela indelével inocência, que assinalámos no parágrafo anterior, mas, sobreposto a este aspeto, estava também a sua identificação no seio da família com o termo *bastarda*, ao ser-lhe negado um lugar, que é seu de direito, dentro da estrutura familiar. Ao ser interpretada como um ser desequilibrado e incapaz, a Milene é negada a memória do pai, o que a arrasta para um trauma emocional; e ainda ao ser esque-

cida na participação dos lucros da venda da fábrica, é-lhe negada a sua herança material.

De forma contundente, Milene é emblematicamente a figura do desamparo dentro da obra, sofrendo de rejeições contínuas, quer numa linha patrilínea, quer matrilinear. O agenciamento do mal que se vai abatendo sobre a sua identidade é representativo do modo como a concha da família – lugar de amparo – se percebe ser, à medida que os acontecimentos se adensam, o lugar obscuro, onde o segredo tem contornos de um verdadeiro filme de terror. Milene está de um lado do mundo e a sua família no seu oposto:

«Recapitulando – De um lado, as vidas complicadas, e do outro, o erro a explodir em Milene. Jacintos proliferando no fundo das águas. Aliás, o especialista que dissera vinte vezes *voilà*, durante uma hora de consulta, tinha minorado a gravidade, mas nunca dissera que não havia erro. A mensagem que o médico tinha querido passar consistia na ideia de que todos faríamos parte do mesmo erro, e assim sendo, todo aquele que transportasse em si um menor quinhão, deveria ajudar os outros, os que o detivessem em maior quantidade, a libertarem-se do mal comum da espécie – O facto de todos e cada um sermos a declinação do mesmo *erro*» (Jorge, 2002: 459, itálico nosso).

Este *erro*¹⁶⁷, ou *imperfeição* de que o médico se socorre para explicar a inexplicabilidade de Milene não será senão a evidência civilizacional de uma incapacidade de abarcar tudo o que somos. O que a ciência explica não vai além do limite, faltando a sua anterioridade absoluta que reside por cima e além de tudo o que nos revelaria ontologicamente, aquilo que na assunção de Vergílio Ferreira se coloca deste modo: «Que a ciência te explique o que é uma simples pedra, explicou por cima do que seria interessante explicar. Há uma questão ainda, anterior, mais simples, sobre o porque é que há pedras. E sobre o que temos de fazer em face delas...» (Ferreira, 2011: 29).

¹⁶⁷ Em *Photomaton & Voz*, Herberto Helder, ao procurar dar resposta à questão por si formulada sobre a espécie de razão que estará ao lado da máquina moral, enuncia precisamente que: «Muitas vezes a atenção encontra a sua alegria no imenso erro das coisas, e toda a fábula se inspira no princípio do mal» (Helder, 2015: 102). Talvez, então, que o erro predisponha à demonstração dos atos de que Lídia Jorge defende ser o espaço do romance.

A par desta interrogação original, a natureza explode, ao mesmo tempo visível e misteriosa naquilo que a vive – «Jacintos proliferando no fundo das águas» (cf. Jorge, 2002: 459). Assim, consolidada num *voilà* do especialista, cristaliza-se a impossibilidade da resposta àquilo que será a pergunta essencial: *qual o erro?*, *de que «mal comum da espécie»* falamos, quando o procuramos?. O erro flagrante de que somos compostos, e «o facto de todos e cada um sermos a declinação do mesmo erro» (cf. *Ibid*), coloca-nos frente a frente com o nosso abismo, cientes do mal e da contingência da virtude que nos enforma.

Para entender Milene, o romance *O Vento Assobiando nas Gruas* propõe fazeremos com ela o caminho empoeirado em que ela surge no início do romance, na aridez de um tempo muito concreto. Falamos de um neocolonialismo racista e misógino –, portador de uma cegueira maior que os vislumbres de clarividência da *Justiça* e da *Bondade* que afloram no tecido textual de Lídia Jorge. Se é incontornável a associação desta personagem à vulnerabilidade feminina e à denúncia dos atentados cometidos contra o corpo da mulher, entendemos que esta questão aparece integrada no romance, sobretudo, em um desejo de perseguição das raízes fundas da harmonia humana – de que a contenda será sempre o seu contraponto visceral.

Com efeito, a questão feminina, como evidencia Lídia Jorge, «inscreve-se [...] nessa inquietação que é de ordem mais vasta» (Jorge, 2009c: 338), ou seja, a de absorvermos o milagre fulgurante de sermos como uma totalidade capaz da harmonia absoluta e impoluta. Entre a primeira e a última página de *O Vento Assobiando nas Gruas* fica a possibilidade de acedermos ao desenvencilhar dos nós de uma trama urdida para «a demonstração dos atos» (cf. *Ibid.*).

Deste espaço amplo da narrativa da história de Milene, *o não dito do livro*, é onde visualizamos a sua alma, uma irreprimível inquietação sobrevivente no fundo da nossa humanidade inacabada, como bem salienta Carlos Fuentes. E nessa «voz de doido para o deserto. Voz pura. Inteira» (Ferreira, 2011: 37), de que só a literatura poderá ser o eco mais profundo.

2. Entre a memória do Passado e rumor do Futuro

O passado projeta a sua sombra sobre terreno presente e futuro. “Futurado” foi o nome que dei mais adiante ao meu conceito de tempo.

Gunter Grass

Sei também que, se não anunciar a escuridão, a própria sombra/ chamará o amanhecer, e não está escrito.

Lídia Jorge

No discurso proferido a 13 de Fevereiro de 1990, no âmbito das Conferências de Poética, na Universidade Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt am Main, de que resultou o livro breve e inquietante, *Escrever depois de Aushwitz*, o escritor Gunter Grass, responde do seguinte modo, quando lhe é pedido uma definição da sua profissão:

«'Um escritor, meninos, é alguém que escreve contra o tempo que passa.' – Aceitar deste modo a escrita implica que o autor não se encapsule fora do tempo ou na intemporalidade, mas sim veja como um contemporâneo, mais ainda, que se exponha às vicissitudes do tempo que passa, que se imiscua e tome partido» (Grass, 2008: 44-45).

Esta definição recupera a ideia fundamental que emerge em toda a obra de Lídia Jorge e, em particular, em *O Vento Assobiando nas Gruas*, pelo pressuposto indiscutível de que a autora não só incorpora em si a voz *do tempo que passa*¹⁶⁸, como se imiscui nele, trazendo para a tona do texto questões éticas que permitem repensar esse mesmo tempo em devir contínuo.

¹⁶⁸ Esta expressão de Gunter Grass ajusta-se de forma incontornável à de Lídia Jorge, já por nós citada, quando a escritora se assume como uma *cronista do tempo que passa*, estando as suas páginas atravessadas dessa atitude testemunhal face a uma sociedade e a uma realidade portuguesas confrontadas com transformações e metamorfoses profundas, sobre as quais a autora lança um olhar questionador: «não pretendo escapar a essa ligação perigosa com a realidade directa do social e do presente» (Jorge, 2009b: 40).

Ao mudar o título original do livro, *O Livro de Milene*, para *O Vento Assobiando nas Gruas*, a autora estava a anunciar ou a acentuar uma mensagem clara, a qual, curiosamente, emerge do próprio ato de efabulação romanesca: a representação de um mundo em transe de metamorfose, um mundo sob o efeito de abalo das transformações resultantes do fluxo da imigração em Portugal, sobretudo de cabo-verdianos, num contexto social e histórico pós-revolucionário e pós-colonial.

De facto, ao assumirmos a expressão adverbial *curiosamente*, situamos a mesma na relação que percebemos existir entre a construção do tecido ficcional do romance e a metáfora da própria grua, enquanto objeto capaz de produzir movimentos de alteração na terra – o que amplificado poderia corresponder também à instabilidade e, portanto, ao *tremor de terra* que implica a adaptação a um novo mundo, onde a miscigenação das raças passa a ser uma realidade. Ainda que uma sociedade pós-colonial, esta não deixa de ser, como vimos na primeira parte deste capítulo, uma sociedade profundamente marcada pelo racismo e pela misoginia – condutores a atos violentos, como a histerectomia de que Milene é vítima indefesa.

Ao abordar a questão da imigração em Portugal, Emily Knudson-Vilaseca, aponta alguns aspetos denunciadores da marginalização destes imigrantes no nosso país, nomeadamente a guetização, a marginalização no mercado de trabalho, onde estes são expostos a perigos e limitados aos trabalhos de construção, ao que se adiciona a ostracização sociocultural e a sua invisibilidade na sociedade – sendo estes dois últimos os pontos frágeis que, de forma mais expressiva, emergem na narrativa.

«A maioria das pessoas que habitava o Bairro dos Espelhos provinha de terras inscritas na faixa marítima do Sahel, pedaços desgarrados de África, ilhas atlânticas que desde a última glaciação haviam expulso as chuvas e engolido os rios, tendo sobejado para a sua lembrança umas quantas ribeiras, descomandadas durante uns dias, e logo secas durante anos inteiros. Para esses, uma torneira aberta com regularidade cósmica, entre tanta e tanta hora, era já uma generosa ribeira, e uma vez assimilada a nova realidade, qualquer fio de água corrente se transformava na imagem de um rio» (Jorge, 2011: 46).

Os imigrantes¹⁶⁹ cabo-verdianos eram oriundos sobretudo destas terras áridas de África, onde a seca era geradora de fome e de morte. Para estes, um mundo com torneiras, de onde recebiam água generosa, era já um lugar com semelhanças ao paraíso. Assim, os Mata, que representam este universo vulnerável do romance, haviam abandonado o Bairro dos Espelhos descrito no excerto anterior, vivendo agora na Velha Fábrica de Conservas Leandro, onde passam a usufruir de três torneiras de água exclusivamente para a sua família –«um rio na cozinha, um rio na retrete, um rio no tecto duma casota donde a água escorria, ora em forma de esguicho ora em forma de chuva» (*Ibid.*: 46).

Por isso, embora vivendo, como se percebe na descrição do espaço, em condições precárias, consideravam-se afortunados¹⁷⁰. É esta suprema vulnerabilidade que atira, de forma quase inevitável, estes imigrantes para uma vivência nos limites das condições mínimas de uma sociedade civilizada. A sua marginalização na sociedade receptora é uma espécie de continuidade de um destino náufrago que tem origem na sua terra de nascença.

A obra, ao evidenciar três gerações da família de imigrantes cabo-verdianos em Portugal, dá lugar a uma reflexão sobre a permanência de um racismo não totalmente assumido por esta nossa sociedade de *brandos costumes*. Em certa medida, a autora põe o dedo em feridas por cicatrizar, ou, por assim dizer, reequaciona a imagem que, enquanto povo português temos de nós próprios, como «a ideia de que somos bons, tolerantes, pacíficos e conviviais com outras raças

¹⁶⁹ Emily Knudson-Vilaseca salienta, num longo artigo dedicado às «Três gerações de Marginalização em *O Vento Assobiando nas Gruas*, ou para onde realmente vão os imigrantes?», que «um imigrante, segundo definição popular, é alguém que se supõe desprivilegiado economicamente e, com frequência, sem grande educação formal em comparação com estudantes e intelectuais, ou “migrantes” do chamado Primeiro Mundo (ou Ocidente). A palavra é usada para identificar membros da primeira, segunda ou, até mesmo, terceira geração e, uma vez que as atitudes racistas persistem apesar de serem muitas vezes “subtis”, “imigrante” abrange todos os negros e mestiços, independentemente das suas características económicas ou educacionais» (Knudson-Vilaseca, 2009: 263).

¹⁷⁰ «E os Mata ali estavam a fazê-los descer, uns atrás dos outros, com a alma cheia de alegria, falando alto, diante das quarenta janelas, a maior parte delas abauladas e partidas, ervadas, à sombra de onze palmeiras onde os pássaros, acordados, zuniam e chilreavam. Mas apenas seis janelas, seis, calafetadas e pintadas, a respectiva parcela de telhado e algumas empenas dos antigos pavilhões, no meio da restante Fábrica de Conservas Leandro, eram a sua casa» (Jorge, 2011: 54).

e outros grupos» (Jorge, 2009c: 347), tal como ela aponta em entrevista, onde explica que as raízes deste comportamento de violência escondida muito possivelmente exijam o recuo justificativo a um «catolicismo muito particular que vingou em Portugal, associado a sistemas totalitários prolongados, [o qual] tenha proporcionado essa forma furtiva de depreciação e violência sobre o outro, mantendo a boa aparência à superfície» (*Ibid.*)¹⁷¹.

Também Eduardo Lourenço, no incontornável *Labirinto da saudade*, nos oferece uma reflexão aprofundada sobre este «pacatíssimo e delicioso viver à beira-mar plantado» (Lourenço, 2015: 62), que tão bem caracteriza o povo português, assim como a imagem fabulosa que têm de si, imagem que não se alteraria até ao confronto abrupto do país com a vinda de centenas de milhares de retornados para terras lusitanas, provocando nas gentes um sobressalto e pondo à prova a sua pacificidade e intrínseca bonomia que era a imagem lapidar que tinham de si.

A distância entre o que somos e a imagem que de nós temos, traduz a fuga ao real, que interpretamos nas palavras de Lídia Jorge, e a incapacidade de assumirmos «a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade» (*Ibid.*: 25). Sobre esta *imobilidade de alma* e destino ético e intelectual dos portugueses, afirma ainda Eduardo Lourenço:

«É o reino da liberdade ou o seu motor e dela fomos privados no dia e na hora em que de povo livre, ou ingenuamente crente de uma fé não ameaçada, nos volvemos em familiares do Santo Ofício, sumamente honrados por sê-lo. Esse sicofantismo nacional ao serviço de Deus chegou para alimentar a nossa vaidade de defensores da fé, mas converteu-nos em adoradores extáticos no melhor dos casos e em refinados hipócritas no pior, criando em nós essa espécie de *indiferença a toda a verdade que não seja vivida colectivamente*, a in-

¹⁷¹ Sobre esta matéria, a escritora de *O Vento Assobiando nas Gruas* sublinha um aspeto na mesma entrevista, citada no corpo do texto, que enuncia uma certa problemática associada à imigração em Portugal no contexto pós-colonial – subtilmente escondido também na atualidade: «ainda hoje, a sociedade portuguesa aprecia tanto Eça de Queirós, e a ele regressa repetidamente, em parte pelo talento do escritor, em parte porque lê-lo permite participar da crítica de costumes do século XIX, sem precisar de se encarar diretamente consigo mesma, na actualidade. A Literatura que hoje é publicada, e que contém esses traços de crítica social, raramente é valorizada por esse tipo de enfrentamento. É sabido – em Portugal, os temas incómodos não criam polémica, criam silêncio» (Jorge, 2009: 347).

ventores geniais de “concordias” e “verdades médias” que naturalmente não podiam jamais conduzir aos Descartes, aos Pascal, aos Torricelli e muito menos aos Espinosa» (*Ibid.*: 54).

Sobre as palavras de Eduardo Lourenço pairam as cores cinzentas que são o nosso molde congénito enquanto povo, mormente a nossa incapacidade de as visualizarmos com rigor. Tal se deve à falta de uma injeção funda dos sentidos e propósitos das transformações que se foram operando no país na passagem de um regime totalitário para um país democrático e, do mesmo modo, a exigência de compreender quais as implicações do fim do império colonial¹⁷² e de que modo somos implicados nessa mutação em termos concretos e em intervenção íntima.

Com efeito, faltou-nos a consubstanciação de um projeto nacional que visasse e implicasse a comunidade no seu todo, que a colocasse, enfim, à altura do considerável desafio de um tempo novo, com uma configuração obrigatoriamente portadora de ajustes, diálogos, entendimentos do que se apresentava como um imaginário desafiante e só bem sucedido se integrador de uma comunicação eficaz entre os homens.

É, portanto, nesta estrutura vacilante do Portugal pós-colonial que os cabo-verdianos Mata se movem e que a escritora planta sementes que entendemos têm raízes fundas no chão de que se faz a sua matéria ficcional. É, efetivamente, nesta observação atenta de um tempo, este contexto pós-colonial, que a efabulação nasce – o confronto entre a família cabo-verdiana à procura de um lugar em terras portuguesas e a família Leandro, metonimicamente representativa do país.

Sobre este denominador axiológico, ou seja, como já evidenciado por Carlos Reis, «de uma literatura centrada na guerra colonial e nas suas sequelas ideológicas post-coloniais [referindo-se a Mário Cláudio] e, no segundo caso [Mário

¹⁷² Veja-se ainda o que acrescenta Eduardo Lourenço em uma espécie de resumo lapidar do capítulo de *O Labirinto da Saudade*, onde reflete sobre esta problemática: «após essa fase, devíamos ter encontrado, num projeto nacional de vocação socialista realmente popular pela sua consubstanciação com os interesses vitais da comunidade, aquilo que se perdera jogando num extremismo ideológico sem raízes fundas na tradição portuguesa, em suma, um sentido à altura de uma nação carregada de recordações grandiosas e cicatrizes cruéis» (Lourenço, 2015: 66).

de Carvalho], ao advento (muito forte desde os anos 70) de uma literatura de temática e mesmo de configuração discursiva feminina», a ficção de Lídia Jorge parece encontrar espaço para as duas linhas de desenvolvimento referenciadas. A este propósito, sintetiza Calos Reis:

«De um modo geral, a obra de Lídia Jorge traduz um diálogo intenso, não raro de índole crítica, de alguma da nossa ficção do Portugal que vive a mudança do século sob o signo de transformações sociais e mentais às vezes aceleradamente incorporadas no viver coletivo. Os resquícios da memória colonial, as agruras de um redimensionamento nacional post-imperial, (...), as bruscas modificações de comportamentos às vezes seculares, as repercussões mentais e sociais de movimentos migratórios, (...), as práticas de exclusão social (...)» (Reis, 2005: 301-302).

Em *O Vento Assobiando nas gruas* convergem, como se pode identificar na sua análise atenta, e como temos vindo a salientar, o grande tema do Portugal pós-colonial a viver a incorporação de grupos de migração e a incapacidade de aceitação desse novo mundo, o qual requer transformação social e de mentalidades – mudanças que não encontram, na realidade portuguesa, verdadeiro espaço para se instalarem.

Destas contendas, geradas no espaço íntimo das duas famílias, para depois serem catapultadas para amplo espaço sociocultural português e, posteriormente ainda, para uma certa dimensão universal e atemporal, a narradora dá conta de um Portugal ética e culturalmente imaturo, obrigando a arrancarmos as máscaras, as quais, como salienta Eduardo Lourenço, «nós confundimos com o rosto verdadeiro» (Lourenço, 2015: 24).

Ainda que confrontados, em *O Vento Assobiando nas Gruas*, com essa congenial fraqueza que nos enforma e a que Eduardo Lourenço dá voz¹⁷³, nas os-

¹⁷³ Ao reportar-se à historiografia portuguesa, por exemplo, Eduardo Lourenço diz que «em lugar da autognose de uma realidade movente mas perfeitamente definida à qual nos referimos como Portugal, nós historiamos um ser perdido de antemão e que milagre algum de dialéctica poderá reencontrar ao fim de uma análise que começou sem ele» (Lourenço, 2015: 24). Por este motivo, sublinha, mais adiante que: «o que é necessário é uma autêntica psicanálise do nosso comportamento global, um exame sem complacências que nos devolva ao nosso ser profundo» (*Ibid.*: 24).

cilações e movimentos das personagens dentro da narrativa, a narradora faz aportar, ao desespero e à desorientação, notas de esperança. Assim, no romance de Lídia Jorge, assistimos a uma espécie de simultaneidade entre o encarceramento espacial dos imigrantes e a sua resistência, o que traça, desde logo, na nossa perspectiva, uma linha fundamental para a sua interpretação. No espaço do romance e das suas convulsões, assistimos a uma interpenetração de conceitos como identidade, encarceramento ou marginalização e resistência.

A equação colocada na narrativa, através do balanceamento entre estes conceitos, não é, na nossa perspectiva, de cariz fatalista e de impossível resolução, parece-nos, que será, outrossim, mais um modo de assumir um passado, arrancando esse mundo arcaico para o domínio da problematização, de que a literatura é voz ampla. Assim, neste reconhecimento do que ainda era sinónimo de discriminação, ostracização dos cabo-verdianos e do que faltava fazer para a sua integração na sociedade portuguesa, o romance encena fórmulas de as personagens se desvencilharem dos seus destinos, sem deixar de pôr a nu facetas obscuras da sociedade que assim fala através do indivíduo.

O encarceramento que percebemos ao longo do romance não se circunscreve à experiência de ser posto de lado pela sociedade onde se integram, mas ainda às noções de identidade a que se prendem estas comunidades, nomeadamente, tal como fica sintetizado por Emily Knudson-Vilaseca, seguindo o pensamento de Deleuze e Guattari, duas «de tipo “arborescente”, uma com raízes no território e outra com raízes na etnia ou no sexo; e uma terceira simplesmente desenraizada e deslocada, resultando numa identidade “arrizomática”» (*apud* Ferreira: 265).

Ora, Ana Mata, Felícia, Gaby e Janina correspondem às diferentes noções de identidade apontadas, pois Ana Mata, tendo as suas raízes em Cabo Verde, sente-se aprisionada a Portugal; Felícia, admite que a sua identidade está na sua etnia e na sua sexualidade; Gaby e Janina, apresentam-se como não tendo raízes, o que se traduz na ideia de não pertencerem a nenhum lugar. Em todas estas persona-

gens parece estar presente uma ideia de confinamento gerado pelos próprios¹⁷⁴ em virtude de um desenraizamento que muito tem a ver com a sua mundividência, a lógica identitária¹⁷⁵ a que se ligam e não meramente com o repúdio da sociedade onde vivem.

Neste sentido, há uma imobilidade adjacente à outra, da qual, enquanto povo receptor destas comunidades, somos responsáveis. Por este motivo, verificamos que Antonino será o único que encetará um verdadeiro movimento¹⁷⁶ na direção de um futuro fora deste círculo onde toda a sua família se encontra. É, de resto, a própria narradora do romance que evidencia esta fórmula de fechamento, dos Mata, sobre si:

«Tinham de agir rápido, Felícia pensou – “Dois paus cruzados e um pedaço de tijolo em cima, achas, meu filho?” Sim, podia ser. Pois ali ficavam os dois paus e o tijolo. Era só para que a mãe tivesse a ilusão de que lutava activamente contra o fogo das estrelas e que a luta levava a sua assinatura. Sim, podia ser.

Ou por outras palavras, os Mata estavam fechados num círculo, cada um à sua maneira. Mas nem todos sabiam. Alguns deles nem suspeitavam. E nós só saberíamos depois» (Jorge, 2011: 409).

Ao fazer esta referência ao círculo em que a família Mata se encontrava, a narradora torna visível não só o encarceramento de todos, como o de cada um.

¹⁷⁴ Recuperamos aqui um pensamento oportuno de Arjun Appadurai, que nos parece evidenciar esta circunstância: «They are prisoners of their “mode of thought. [...] The link between the confinement of ideology and the idea of place is that the way of thought that confine natives is itself somehow bounded, somehow tied to the circumstantiality of place» (Appadurai, 1988: 37-38).

¹⁷⁵ Veja-se ainda sobre este aspeto, um parágrafo clarificador de Cornelius Castoriadis, em *L'Imaginaire Social et L'Institution*: «Tout théorie des ensembles présuppose la logique identitaire; et toute logique formalisable présuppose la possibilité d'ensembliser les signes sur lesquels elle opère. Cela revient à dire que toutes ces formalisations sont des mises à l'oeuvre du *legein*, lequel est ensemblisant et identitaire. L'inhérence réciproque de la logique identitaire et la théorie des ensembles (ou de la mathématique formelle et formalisable) n'est que l'expression de ce fait, qu'elles sont toutes les deux des élaborations et explications de ce qui est déjà à l'oeuvre dans et par le *legein*» (Castoriadis, 1975 : 310).

¹⁷⁶ Esta noção de movimento advém da expressão usada por Arjun Appadurai, quando explicita que para verdadeiramente criar este movimento, é preciso que este gere uma saída do círculo confinante e, como tal, evidenciar-se, assim, a capacidade de escapar de qualquer tipo de situação de encarceramento.

Postula-se, aqui, uma certa ideia de solidão radical a que todos os seres humanos estão votados. Curiosamente, ainda que a marca principal em que este círculo se inscreve seja a do afastamento de um grupo (a família Mata) em relação a outro grupo (a família Leandro e todas as pessoas à sua volta), a verdade é que, *cada um à sua maneira*, tal como salienta a narradora, está envolvido na sua própria teia. Nesta perspetiva, a evolução de cada um apresenta também um ritmo e um rumo particulares. Antonino apresenta uma maior apetência para auscultar criticamente os ventos que, ao logo do romance, *vão assobiando nas gruas*.

Atrevemo-nos a sugerir, assumindo uma perspetiva hermenêutica, que será por esse motivo que lhe é simbolicamente possibilitado o lugar de operador de gruas. Repare-se que as gruas ao participarem do título do romance, admitem uma leitura porosa onde a significação simbólica não assenta na coexistência com a significação literal, antes, como explica Paul Ricoeur é «um único movimento que o translada de um nível para o outro e que o assimila à segunda significação por meio de ou através da significação literal» (Ricoeur, 2017: 80). As gruas, a cujo amplo sentido aportaremos mais adiante, subentendem, através da sua significação primária, o «acesso ao excedente do sentido» (*Ibid.*: 81)¹⁷⁷.

Por um lado, tal facto ocorre de uma promoção no trabalho de construção – o que lhe dá um lugar ascendente e o configura num lugar futuro; por outro lado, esse trabalho *levanta-o do chão* e posiciona-o num espaço aéreo que por si só é associado à libertação das limitações da condição humana. Deste modo, Antonino será aquele que possibilita a metamorfose do passado pela verdadeira capacidade de resistir aos múltiplos fios das teias humanas enredados na sua incomunicabilidade e atraíçoados pelas suas intransigências culturais e sociais. É neste contexto que se dá este diálogo entre o Senhor Frutuoso e Ângela Margarida:

¹⁷⁷ Na sua explicitação de significação simbólica, Ricoeur assinala que «a significação primária fornece à significação secundária como que o sentido de um sentido. [...] Em contrapartida, não existe nenhum conhecimento simbólico excepto quando é impossível apreender directamente o conceito e quando a direcção para o conceito é indirectamente indicada pela significação secundária de uma significação primária» (Ricoeur, 2017: 81).

«“ Minha senhora, a senhora não sabe mas deveria saber que o pessoal comenta à boca cheia que a sua sobrinha Milene, logo sobrinha do Senhor Engenheiro, se está a *ca-fre-a-li-zar*... Que os senhores estão a permitir isso. Desculpe estar a usar semelhante palavra...” E ainda tinha reproduzido outra vez o mesmo vocábulo, com a mesma repugnância própria de quem utiliza uma pesada obscenidade. O Frutuoso. Fora aí que a primeira ligação se estabelecera no espírito da tia Ângela Margarida. O nó dramático a revelar-se» (Jorge, 2015: 447).

A designação pejorativa da relação entre Milene e Antonino de «cafrealização» assume uma dimensão interpretativa de proporções gigantescas, pois convoca o termo «cafre» que, como bem refere Paula Jordão, é explicado por Boaventura de Sousa Santos (2001: 66) deste modo:

«começa por ser empregue a partir do século XVIII como designação pejorativa que, inicialmente usada para qualificar os brancos que adaptavam os hábitos e mantinham relações com negros, chega mesmo a caracterizar uma espécie de reversão do homem civilizado ao estado selvagem» (Jordão, 2009: 259).

Ao transformar o termo em verbo hifenizado, a narradora aciona um movimento na palavra, que a compromete com um pensamento, subentendendo, nesse partir do signo linguístico, o peso de cada uma das suas sílabas. Ou seja, o vocábulo traduz um pensamento¹⁷⁸ *obsceno* que, ao adquirir esta espessura no texto marcada pelo abrandamento das sílabas e pela sua reprodução lenta, nos obriga a recuperar não meramente o sentido superficial da palavra, mas, a assumir o que defende Michel Foucault, «o seu ser enigmático e precário» (Foucault, 2005: 345).

A «pesada obscenidade» a que a narradora dá voz através de Frutuoso, projeta uma região sombria da natureza humana, a qual se repercute de formas eventualmente diversas no ser do outro. Assim, em Ângela Margarida não chega a penetrar nas camadas sobrepostas sobre esse eu mais fundo, pois esta está subjugada

¹⁷⁸ Para Michel Foucault, o pensamento moderno pressupõe já uma saída do seu ser próprio, pois, desde que pensa, o pensamento incide sobre um dos cumes, o do ferimento ou da reconciliação, «o pensamento, ao nível da sua existência, desde a sua forma mais matinal, é em si uma acção – um acto perigoso» (Foucault, 2005: 367).

à esfera social¹⁷⁹, o que a impossibilita de ver que a real obscenidade reproduz-se no impensável do próprio termo.

Com efeito, o termo cafrealizar usado pelo Frutuoso é sintomático de um tempo onde domina ainda, e de forma agressiva, a discriminação face aos cabo-verdianos, moradores das nossas antigas colónias e agora imigrados em Portugal, obrigando a um estremecimento do leitor que é levado a recuar ao passado português, onde o contexto ideológico do colonialismo promovia este tipo de pensamento. Repare-se que Frutuoso assume *as dores* da família Leandro, aqui corporizadas em Ângela Margarida, que integra em si essas afirmações como um alerta sobre um *drama* que se abaterá na sua família se esta não atuar – «o nó dramático a revelar-se» (cf. Jorge, 2015: 447).

Como sabemos, virá a acontecer de modo cruel com a consumação traiçoeira da histerectomia a Milene. Neste excerto, percebemos, portanto, que Frutuoso é, em certa medida, a voz de toda uma comunidade que, num tempo pós-colonial, se mantém arreigada a um racismo e *misoginismo* passadista e retemperado por um neocolonialismo de caráter mais ou menos grotesco.

Visível torna-se também a faceta portuguesa, de que nos fala Eduardo Lourenço no *Labirinto da Saudade*¹⁸⁰, mutilada pela maledicência, instalada naquele lugar funesto da observação alheia, criticamente incapaz, assumindo uma herança

¹⁷⁹ Particularmente interessante será retomarmos aqui ideias expostas por Cornelius Castoriadis sobre esta matéria: «On a cru nécessaire d'affirmer que les faits sociaux ne sont pas des choses. Ce qui est à dire, évidemment, c'est que les choses sociales ne sont pas des "choses"; elles ne sont choses sociales et *ces choses-là* que pour autant qu'elles "incarnent" ou mieux, figurent et présentent, des significations sociales. Les choses sociales sont ce qu'elles sont moyennant les significations qu'elles figurent, immédiatement ou médiatement, directement ou indirectement» (Castoriadis, 1975 : 476).

¹⁸⁰ Para Eduardo Lourenço, este comportamento ocioso é um eco, não só do regime totalitário que vivemos durante quatro décadas, mas encontra reminiscências mais longínquas, e serve de contrabalanço à hipertrofia da nossa autoconsciência: «Na verdade, os dois movimentos são complementares e o *denegrimento*, a má-língua que é entre nós uma tradição, faz parte do mesmo sistema *irrealista e crítico*. É uma forma de boa consciência, tipicamente burguesa, no fundo mais nociva que a imagem *euforizante*, palavra de nós mesmos, que é espontânea e *popular*. Foi ela que nos serviu ao longo dos séculos para suportar o insuportável» (Lourenço, 2015: 76).

maligna da superficialidade e do servilismo, tal como observamos no Senhor Fru-tuoso.

A resistência que visualizamos no comportamento de Antonino Mata é marcada pela história de amor que este vive com Milene Leandro, personagem marginalizada também, como sabemos, dentro da família. Partilhamos com Emily Knudson-Vilaseca de um entendimento de que esta união dos dois seres marginalizados é portadora de uma força inexcedível, capaz de os unir e de os tornar mais criativos no modo como se *movem*¹⁸¹ e como vão escavando para si um espaço inamovível: «em vez de um relacionamento parasítico, centrado exclusivamente no eu, o seu relacionamento com Milene é de solidariedade, onde o casal tem prioridade» (Knudson-Vilaseca, 2009: 285).

Julgamos que a esta interpretação, poderemos ainda acrescentar que nesta coincidência da marginalização de que ambos são vítimas, se faz a síntese dos dois títulos da obra, uma vez que *O Livro de Milene* se transfigura, assim, em *O Vento Assobiando nas Gruas*. A metamorfose acontece precisamente, quando a Milene que caminhava ao longo do areal árido, deixa de caminhar sozinha e encontra a fraternidade da partilha.

Pensamos, por conseguinte, que esta conjugação de circunstâncias não será sinónimo do acaso, mas antes de uma construção criteriosa, lenta e amadurecida de uma narrativa de densidade interior, que acaba por encontrar, no espaço da realidade concreta, a sua foz. Segundo Lúcia Jorge:

«Narrativas de toda a natureza, ao longo dos últimos anos, têm anunciado uma espécie de terror branco que a lógica de uma globalização desacautelada vinha a instalar. O grande tema que une os autores mais poderosos da actualidade tem sido esse – a criação de ambientes que se assemelham por vezes a sombras de holocaustos revisitados». (Jorge, 2007)

¹⁸¹ Esta expressão é usada por Arjun Appadurai, querendo evidenciar a real capacidade de os imigrantes quebrarem o estereótipo de não serem capazes de ultrapassar a sua condição de marginalizados (Appadurai, 1988: 37).

Nestas palavras de Lília Jorge, inseridas num artigo sob o título «Calendário marginal», percebemos uma preocupação de fundo com a sociedade contemporânea, o que perpassa toda a sua obra – facto que temos vindo a dar ênfase ao longo do nosso trabalho. Convergindo precisamente neste sentido, as palavras da autora em entrevista (Jorge, 2007), mostram a tenacidade cronística dos seus romances, quando esta evidencia *A Costa dos Murmúrios* (1998), *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) ou ainda *Combateremos a Sombra* (2007) como exemplos particulares deste propósito efabulativo.

Não obstante este pendor para fazer observação atenta e comprometida de baixo do chapéu de um tempo objetivo com as suas contendas, desassossegos e pulsões, como a própria sublinha, na mesma entrevista, esse mergulho não deixa de parte o mundo onírico que será tão real quanto o outro. Vejamos:

Compreendo assim que alguns leitores mais jovens, que nos últimos dias me têm falado, o façam como se de súbito me vissem como uma escritora que pela primeira vez mergulha na crónica da nossa vida concreta e da nossa vida onírica, tão concreta como a outra, diga-se de passagem. O que eu quero dizer é que *A Costa dos Murmúrios* ou *O Vento Assobiando nas Gruas* também têm esse lado muito explícito. Mas talvez a questão da contemporaneidade do tema, e o facto de esta contemporaneidade não ser só nossa dê essa ideia de implantação no concreto que os outros meus livros colocavam mais à distância. Aliás, um jornalista muito jovem que me veio entrevistar usou exactamente estas palavras – Este é o seu primeiro livro contemporâneo. Muito curioso, de súbito a pessoa pensa sobre o significado de tudo isto (*Ibid.*).

Atentando nas palavras de Lília Jorge, parece-nos oportuno estabelecer um breve paralelo entre a obra que é objeto do nosso estudo, *O Vento Assobiando nas Gruas* e *Combateremos a Sombra*¹⁸², pelo entendimento que nos parece existir entre ambas. Esse diálogo implícito que podemos encontrar entre as duas obras surge pela estreita ligação entre os protagonistas das duas histórias (Osval-

¹⁸² Esta percepção de um imaginário similar constitutivo das personagens Milene Leandro (*O Vento Assobiando nas Gruas*) e Osvaldo (*Combateremos a Sombra*) é por nós já evocada no estudo de dissertação (Brandão, 2014: 74-76) sobre este último romance de Lília Jorge e que convocamos para aqui pela relevância do olhar de ambas sobre o mundo, a partir do qual a construção diegética se propõe acolher as injustiças, as misérias das sociedades de transição entre realidades novas, oferecendo, nessa proposta, a possibilidade de um desnudamento e de um renascimento.

do Campos e Milene Leandro), designados pela própria autora como «os perdedores não medíocres»¹⁸³ – personagens que plasmam nos dois romances a imagem de um olhar inocente sobre o mundo, uma espécie de olhar inaugural sobre as coisas¹⁸⁴.

De facto, Milene é a personagem que abre e fecha o romance *O Vento Assobiando nas Gruas* e é pela mão dela (tal como em *Combateremos a Sombra* é pela mão de Osvaldo) que somos levados a olhar de modo único o mundo. É, portanto, através dela que ficamos a conhecer o caso de um amor, de um crime e de um silêncio selado para sempre. Repare-se, pois, na semelhança entre Milene e Osvaldo: ambos figuras ímpares na sua simplicidade arrebatadora e, por isso mesmo, os dois capazes de, na ingenuidade do seu juízo, levar os outros à descoberta de si mesmos. É, por conseguinte, na preocupação com a atualidade que podemos sustentar a aproximação entre os dois romances. Ambos aparecem ancorados num mundo nosso contemporâneo, muito embora seja mais visível a «implantação no concreto» (Jorge, 2007).

Do mesmo modo, Carlos Reis defende, em um artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que o romance *O Vento Assobiando nas Gruas* remete para um olhar crítico de um tempo histórico em desagregação:

¹⁸³ Osvaldo é uma figura que eu amo por tudo, sobretudo pelo seu desajeitamento. Pela sua vocação para a perda e o fracasso. Não sei explicar porque me é tão importante assim, mas sei que já o ensaiei em outras personagens. Há dias alguém me dizia que Milene Leandro é um ensaio de Osvaldo Campos. Talvez seja. A verdade é que figuras destas – os perdedores não medíocres – são as minhas metáforas cruciais para falar duma espécie de vergonha que sinto pelas teias cruéis nas relações humanas. Vergonha e fúria. Vontade de não ter medo. Aliás, um dos meus lemas roubei-o à inscrição que Caravaggio tinha na sua faca de bolso – Onde não há esperança, não há medo. Era o lema secreto do pintor. [...] como escritora, coloco a maior esperança de todas na Literatura, essa sequência de textos destemidos que não deixa os Arquitectos London Loureiro em paz. [...] Claro que eu não sei se este livro, que tem essa ambição, chega lá. Depende do poder da sua fantasia, e esse é um poder periclitante. Dentro dum livro e do que lhe vem de fora (Jorge, 2007).

¹⁸⁴ São exemplo dessa tentativa de atingir uma espécie de grau zero do pensamento os versos de Caetano: «A Criança Nova que habita onde vivo/ Dá-me uma mão a mim/ E a outra a tudo que existe/ E assim vamos os três pelo caminho que houver,/ Saltando e cantando e rindo/ E gozando o nosso segredo comum/ Que é o de saber por toda a parte/ Que não há mistério no mundo/ E que tudo vale a pena» (Pessoa, s/d: 38-39).

O Vento Assobiando nas Gruas é uma espécie de longa fábula (...) em que se joga e se pondera a nossa História recente, bem como as relações humanas e sociais (relações inusitadas e perturbadoras de uma certa ordem moral e social aparentemente em desagregação) que este tempo (...) suscitou (Reis, 2003: 20).

Assim, tal como no romance de 2007, também em *O Vento Assobiando nas Gruas* se faz uma reflexão crítica sobre aquilo que constitui a nossa História recente, dando lugar privilegiado às relações humanas em desmoronamento, um mundo envolvido «com a transformação acelerada da Terra, movido pelo instinto selvagem de futuro» – tal como é referido na lombada de *O Vento Assobiando nas Gruas*.

Consequentemente, se é bem verdade o que diz Carlos Reis, quando lembra que neste romance «se joga e se pondera a nossa História recente» (cf. Reis, 2003: 20), mais agudamente se compreende que as personagens, nomeadamente, Antonino Mata e Milene, dão conta, pela forma como se desenvolvem dos espartilhos morais e sociais de um tempo, de que qualquer coisa rumorejava já de futuro no apertado horizonte do presente.

Atente-se que, desde a invisibilidade a que aspiram em determinada altura do seu relacionamento amoroso, até ao assumir publicamente o mesmo, frequentando bares e restaurantes, não só se percebe a gradual entrada do casal interracial na esfera dos outros, como se entende o triunfo da esperança e da capacidade de libertação que alicerça a humanidade:

«Ela, Ângela Margarida, tinha-os visto, a ambos, de mãos dadas. Ela muito mais pequena do que ele, aos saltos, e ele, escuro e desengonçado, levando à altura do tronco um volumoso casaco de cabedal. Ela de impermeável curtíssimo. Ela, ela. Ela esperou que o Mata lhe abrisse a porta do alto da carrinha e depois deu um salto lá para dentro. Puxou a porta. Podiam muito bem ter visto o BMW, tão próximo se encontravam, mas não deveriam ter visto coisa nenhuma, os dois deviam estar cegos» (Jorge, 2002: 449).

«Ela, ela» e ele, ele, o Antonino, afirmam-se como um casal *normal*, dentro de uma estrutura social asfixiante. Como casal, eles desenham uma fórmula nova sob o olhar de suspeição de uma ordem moral e social caduca e em fase de desa-

gregação. Ainda que se perceba a acidez nos outros, em especial na figura obscura do senhor Frutuoso, tal como dito pela narradora, «eles deviam estar cegos» (cf. *Ibid.*), ou seja, a partir da limpidez do seu olhar, não é uma cegueira no sentido de incapacidade que se instala, outrossim, o futuro.

De uma certa forma, podemos afirmar que só Antonino poderia fazer par com Milene, já que este é diferente e igual a ela em tudo o que é essencial. É diferente, porque se apresenta mais racional¹⁸⁵ e pragmático do que Milene, e igual, na compleição inocente do seu sentir, no agir impoluto, na síntese que em si mesmo vemos de um mundo sedento de fraternidade. Ao ficarem embriagados pelo amor, eles exprimem o propósito último da humanidade – a felicidade.

Esta bem aventura, ainda que vivida e apresentada como um amor comum – «Era um amor normal» (Jorge, 2002: 425) –, parece-nos concentrar nessa expressão, precisamente, a sua singularidade absoluta. Será, portanto, essa vibração única e afastada do ruído dos outros, mordidos pelo esquecimento primordial, que coloca Milene e Antonino no patamar do futuro, mais próximo dos valores indiscutíveis da bondade e da solidariedade, uma *normalidade* genesiaca ainda inacessível à cegueira de um mundo, sob este prisma, fundamente arcaico. A liberdade que lhes é dada na descoberta do amor, esse ímpeto de subida ao espaço aéreo dos sonhos, obriga, depois, a uma descida até ao mundo dos homens, ao lugar concreto da quotidiana vivência, traduzido na expressão da narradora: «tinham descido do alto local das aves para o lugar dos homens» (*Ibid.*: 425).

Nesta perspetiva, quando Antonino é colocado face a uma escolha, nas páginas finais do romance, ele ampara-se, possivelmente, em uma intuitiva visão da esperança no futuro do homem, dando um passo à frente na conquista desse caminho:

¹⁸⁵ Veja-se este confronto de Antonino com a realidade e a sua inserção nela, conjuntamente com Milene: «mas Antonino tinha ficado demasiado sério, enquanto conduzia de regresso ao Quilómetro 44. Então como iria ser o futuro? Onde iriam ficar? Como iriam viver? – O Tocatinas mais do que ninguém parecia ter marcado a irreversibilidade dos factos. O homem tinha-os empurrado com seu pauzinho sujo para um local inevitável de onde não se voltava mais. Sem querer, tinham sido colocados a meio caminho entre a leveza e o corpo. Familiarizados com o trivial que os punha ao nível do quotidiano, da vida vivida do dia-a-dia» (Jorge, 2002: 425).

«Gostava de ser manobrador de guias encartado. Gostava de sair daqui, de ir para muito longe, com os três filhos e com Milene. Sim, também percebo, gosta de guias porque gosta de olhar para cima, gosta de manobrar pesos. Gosta de subir e de descer a correr. De chegar lá acima com o coração a bater. Gosta do risco quando o vento assobia nas guias e elas podem virar. Gosta de subir lá acima mesmo quando elas podem virar e você pode morrer. Está bem, está bem, Antonino. Você precisa de ajuda. Pois eu não o conhecia... Você está a ver bem as duas portas que se abrem, você está no meio das duas, você ainda pode escolher...» (Jorge, 2002: 537).

É a partir de Rui Ludovice, tio de Milene e marido da sua tia Ângela Margarida, que, de algum modo, somos colocados no espaço interior de Antonino por forma a confrontarmos-nos com os ímpetus humanos, as suas aspirações e a sua capacidade de viver. Assim, ao fazermos este mergulho, somos convidados a refletir sobre o sentido das ações das personagens, representações vivas do ser humano desnudado e obrigado a fazer opções que traçarão o caminho a seguir na sua própria vida.

É justamente neste combate interior que se percebe a aptidão do homem para viver. Nesse sentido, só assim, ao optar por não se vingar e, desse modo, possibilitar uma vida com Milene, Antonino abre, dentro do romance, o espaço maior da sua liberdade. Repare-se, portanto, que no excerto anterior, Rui Ludovice acena a Antonino com a luz dessa possibilidade, mas é só porque há esse espaço dentro deste, que esta hipótese aí pode ancorar-se.

A personagem Antonino ao afirmar esta postura e ao apostar na vida, em conjunto com a tenacidade inocente de Milene, apresenta-se como verdadeiro rosto ontológico e social portador das «inquietações de Janos¹⁸⁶». Na história de amor simples destas duas personagens, explora-se, sobretudo, os diversos meandros do mundo labiríntico da psicologia humana integrada num tempo de mudan-

¹⁸⁶ A 21 de setembro de 2020, organizou-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, sob a curadoria de Carlos Vaz Marques, um Colóquio de Homenagem a Lúcia Jorge e a propósito dos 40 anos de *O Dia dos Prodígios*, obra inaugural da escritora, a que, de forma certa, deram o título «As inquietações de Janus – Rostos ontológicos e sociais na obra de Lúcia Jorge». É precisamente este título do Colóquio que convocamos para aqui, já que este se insurge nas personagens Antonino e Milene.

ça e, como tal, portador de energias assentes na possibilidade única de iniciar o futuro.

O romance em questão fá-lo com grande realismo, proporcionando-nos a visão da paisagem interior das personagens, levando-nos, conseqüentemente, a descobrir dimensões trágicas da existência humana, mas também colocando o leitor mediante o combate ideológico e a inquietação de um espaço e tempo sociológicos específico. Podemos, por conseguinte, afirmar que os atributos atribuídos a Janus¹⁸⁷ poderão encontrar nestas duas personagens um espelho de expressividade considerável. As duas personagens concentram em si o prenúncio de um tempo mais fraterno, ainda que inscrito num espaço intervalar, em movimento e vigilância, construído em dupla face, quando o presente olha o passado e aponta para o futuro.

A escrita de Lídia Jorge encontra no espaço deste romance, como de outros, uma constante e expressiva inquietude que é sobretudo uma aposta no futuro, ainda que sugerida nesta capacidade de diálogo com o passado. O romance avança e curva-se no tempo, em conformidade com a sua própria construção, como se da sua orgânica se iluminasse qualquer coisa ainda escondida ou só em estado latente.

Ora, não será esse o sentido para que remete a alteração do título deste romance, como evidenciamos atrás? O lugar extremo da voz permanece além das palavras escritas, nas formas atuantes do silêncio, talvez procurando esse lugar possível, «um lugar qualquer» (Carvalho, 1998: 79)¹⁸⁸, onde o homem ainda não

¹⁸⁷ Segundo o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* de Joel Schmidt, Janus «tornou-se o deus do início de todas as coisas, o do ano (*Januarius* significa “Janeiro”), o deus das quatro cabeças em vez de duas. Ovídio diz que Jano possui uma face dupla porque exerce o seu poder sobre a terra e sobre os céus. (...)» (Schmidt, 1995: 159). A diversidade dos seus atributos «mostra até que ponto Jano é o deus essencial de um mundo ou de uma cidade que se abre ou se fecha conforme a sua vontade, sem que nada lhe escape» (*Ibid.*).

¹⁸⁸ Esta expressão foi extraída de *Havemos de rir?*, de Maria Judite de Carvalho, que encontra aqui espaço de concomitância pela imposição reflexiva a que obriga a partir do título interrogativo. Tal como neste texto de Maria Judite de Carvalho, também em Lídia Jorge a linguagem usada é simples, ainda que mais evocativa e sem a *secura* da de Maria Judite, mas o diálogo é denso, como percebemos no último excerto transcrito, onde a voz de Rui Ludovice fere-nos no seu realismo. O

esqueceu a fraternidade. A voz, nesta obra, reside nas potencialidades da palavra literária, iluminando as sombras, aberta ao silêncio promissor da introspeção do leitor.

Parece-nos oportuno, sobre este aspeto, atentarmos nas palavras de Lídia Jorge a propósito do texto cultural¹⁸⁹:

«Por exemplo, o que deve a Fraternidade à leitura de “Os Miseráveis”, no período de contrastes sociais da pós revolução francesa, ou o amaciamento nas relações interpessoais às páginas de “David Copperfield” na desordem da Revolução Industrial inglesa, ou a compaixão contemporânea no rasto da obra de Camus, é impossível quantificar, mas é fácil de avaliar como importantes, se não decisivas, na construção da ideia da Fraternidade. Nesta circunstância, até soará altruísmo lembrar como o texto cultural pode agir na ordem do próprio sistema. [...] Estes são textos sem os quais podemos passar, mas se acaso os lermos não seremos mais os mesmos. No seu conjunto, eles modelam a consciência e os caminhos que apontam, em última instância, são os da Fraternidade¹⁹⁰.

modo como ele assume, neste confronto com Antonino, uma certa ferocidade e hipocrisia, obriga à reflexão inequívoca sobre os limites do ser humano e da sua maldade, ou *do* seu desencontro com uma certa incapacidade de gerar dentro de si a felicidade. Lembramo-nos, por isso, aqui, das palavras de Eduarda de *Havemos de Rir?*, exatamente por serem expressivas desta falta de exigência de si como ser humano: «As pessoas gastam a maior parte do tempo a mentir. É mais fácil do que falar a verdade, não vêes? Para falar a verdade é necessário...concentração» (Carvalho, 1998: 55).

A solidão nasce, conseqüentemente, do encarceramento da *verdade* mais funda, da qual se abdi-ca para se assumir uma cegueira intencional. E esta intenção é transmutável para algumas personagens de *O Vento Assobiando nas Gruas*, nomeadamente para o tio Rui Ludovice e para a tia Ângela Margarida.

¹⁸⁹ Em entrevista, declara a escritora: «Por exemplo, o que devemos a autores como Milan Kundera em termos de Fraternidade? Quanto deve a queda do Muro de Berlim à história de Teresa e Tomás, e a seu propósito todas as reflexões sobre o sentido da História que constroem *A Insustentável Leveza do Ser*? A denúncia da mentira dos sistemas que oprimem os indivíduos quanto lhe deve? O poder da imagem truncada com a qual se inicia *O Livro do Riso e do Esquecimento* não é mensurável, mas ela ajudou a decompor um sistema opressor de longuíssimas décadas. Só por esse livro, a história da Fraternidade europeia deve ao seu autor uma página de agradecimento que ainda não foi escrita. De algum modo, a libertação do espaço europeu que se lhe seguiu, e a utopia que a seguir se viveu são devedores deste tipo textos a que, neste contexto, chamamos de textos de Cultura» (Jorge, 2011b).

¹⁹⁰ Sobre este aspeto, atentarmos nas palavras de Lídia Jorge a propósito do texto cultural: «Por exemplo, o que deve a Fraternidade à leitura de *Os Miseráveis*, no período de contrastes sociais da pós revolução francesa, ou o amaciamento nas relações interpessoais às páginas de *David Copperfield* na desordem da Revolução Industrial inglesa, ou a compaixão contemporânea no rasto da obra de Camus, é impossível quantificar, mas é fácil de avaliar como importantes, se não decisivas, na construção da ideia da Fraternidade. Nesta circunstância, até soará altruísmo lembrar como o texto cultural pode agir na ordem do próprio sistema. [...] Estes são textos sem os quais podemos passar,

Nesta perspectiva, quando epigrafamos este capítulo com os versos de Lídia Jorge – «Sei também que, se não anunciar a escuridão, a própria sombra/ chamará o amanhecer, e não está escrito» (Jorge, 2019: 73) –, era nossa proposta identificar uma estrutura enigmática do texto indiciada pela escolha do seu título final, *O Vento Assobiando nas Gruas*. O acoplamento de duas metáforas em uma mesma expressão, o vento (assobiando) e as gruas, desde logo, admitem a disseminação de sentidos conjugados e rumorosos.

Como um caleidoscópio girando sobre as metáforas inscritas, as imagens dentro das palavras movem-se e sussurram nos nossos ouvidos, por forma a projetarem a sombra desse amanhecer ansiado. O caráter sinestésico do verbo assoviar, ajudado pelo arrastamento do gerúndio, prolonga as sílabas, como um chamamento da escuridão para a luz. Por outras palavras, o murmúrio do vento, quando conjugado pela elevação das gruas acede àquilo que da terra parte para dialogar com os céus do mundo.

E será da interpretação dessa sibilância, da ondulação significativa do som *desse mar futuro*¹⁹¹ que irradia o sentido enigmático das metáforas. A escuridão de um tempo se não for anunciada, aceite, recolhida como a derradeira fronteira, mas se, em contrapartida, agregarmos ao devir da História dos homens a inevita-

mas se acaso os lermos não seremos mais os mesmos. No seu conjunto, eles modelam a consciência e os caminhos que apontam, em última instância, são os da Fraternidade.

Por exemplo, o que devemos a autores como Milan Kundera em termos de Fraternidade? Quanto deve a queda do Muro de Berlim à história de Teresa e Tomás, e a seu propósito todas as reflexões sobre o sentido da História que constroem “A Insustentável Leveza do Ser?” A denúncia da mentira dos sistemas que oprimem os indivíduos quanto lhe deve? O poder da imagem truncada com a qual se inicia “O Livro do Riso e do Esquecimento” não é mensurável, mas ela ajudou a decompor um sistema opressor de longuíssimas décadas. Só por esse livro, a história da Fraternidade europeia deve ao seu autor uma página de agradecimento que ainda não foi escrita. De algum modo, a libertação do espaço europeu que se lhe seguiu, e a utopia que a seguir se viveu são devedores deste tipo textos a que, neste contexto, chamamos de textos de Cultura» (Jorge, 2011b).

¹⁹¹ Evocamos nesta expressão o poema de Fernando Pessoa, extraído do poema «D. Dinis», inserido na obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa, e que, encerra em si este murmúrio impercetível na personificação dos pinhais, que, na sua fala, são um rumor denso das futuras navegações de quinhentos, das quais D. Dinis intuiu num profundo saber enigmático: «E a fala dos pinhais, marulho obscuro,/ É o som presente desse mar futuro» (Pessoa, 2004: 24).

bilidade múrmura das suas metamorfoses identificadas aqui com o trabalho das gruas, à noite sucederá a manhã e a aurora esperançosa do porvir.

Ao colocarmos o título do romance sob a forma de questão, ensaiamos, no decorrer do texto, possibilidades, não de respostas, mas de novas interrogações que longe de amarrarem o texto a uma fixidez rigorosa lhe permitem, em perspectiva oposta, na vastidão da palavra literária, encenar viagens transfiguradoras. O labor da palavra, enquanto núcleo catalisador de conhecimento, coloca (na extremidade da linguagem literária, cujo caráter peculiar visa uma epistemologia longe do discurso formalizado) o homem, na senda da expressão de M. Foucault, ou seja, «no campo da erosão indefinida do tempo» (Foucault, 2005: 391).

A interrogação submersa no título inscreve a obra num tempo histórico, social e cultural agonizantes, mas permite que o debulhar da palavra emita sinais de transformação que nascem desse continuum fio da criação, ou do trabalho da construção do texto. O texto é, por assim dizer, um organismo vivo¹⁹² que, como centro de irradiação que é, culmina na consubstanciação do que parece inapreensível mas que, no ato *do fazer* que o constitui, se revela. A linguagem ao apresentar-se, em primeiro lugar, como o esboço iniciático «de uma ordem nas representações do mundo» e ao quedar-se no espaço da literatura, ela reconduz ao *ser da palavra*, onde a sua estrutura frágil e enigmática levanta os múltiplos véus que conduzem à exegese do homem¹⁹³.

¹⁹² Na relação que estabelece entre o discurso e o ser do homem, Michel Foucault lembra que: «enquanto a representação é evidente por si mesma, como fundamento de toda a gramática possível, a teoria do discurso vale ao mesmo tempo, e de um só lance, como fundamento de toda a gramática possível e como teoria do conhecimento» (Foucault, 2005: 375). Sintetiza ainda, mais adiante, que a nível empírico «em vez de analisar o privilégio do verbo, o seu poder de fazer o discurso de si mesmo e de o enraizar no ser da representação, analisa-se agora uma estrutura gramatical interna que é imanente a cada língua e a constitui como um ser autónomo, logo sobre si mesma; da mesma maneira a teoria das flexões e a procura das leis da mutação própria das palavras substituem a análise da articulação comum às palavras e às coisas» (*Ibid.*: 375-376).

¹⁹³ Recentemente, em um texto dedicado a Eduardo Lourenço, Lídia Jorge exprime este mesmo percurso da palavra quando integrada no caudal do texto, o qual se vai abrindo em círculos até à revelação, conseguida exatamente no caminho percorrido durante essa construção: «é conhecido o seu processo – invetivado em direto, Eduardo Lourenço começa por iniciar uma espécie de confissão de impotência, que parece ser uma tímida captação de benevolência, mas que não é, trata-se de um

Ora, se o romance patenteia uma vertente de denúncia muito clara sobre uma certa falsidade alastrante na sociedade pós-colonial a raiar a malvadez irresponsável no modo como os imigrantes são desconsiderados e colocados à margem, através de uma escrita onde paira a ironia ácida, por outro lado, este surge repassado de esperança, que entendemos ser a expressão mais afirmativa do amor não só pela pátria, mas sobretudo pela humanidade e por aquilo que no homem é sempre declinação do verbo *futurar*, tal como atrás nomeado por Gunter Grass, em epígrafe a este capítulo também.

O Livro de Milene não colide nem apaga o outro título, permite, sublinhamos, fazer atravessar a obra de uma carga, não só testemunhal e inquieta, mas também poética e comovida com a injustiça de que os mais desprotegidos são vítimas e sua expressão incontornável. À medida que o texto progride, ele serpenteia pelos lugares poderosos da enunciação da palavra, transfigurando a dor em vislumbres de esperança.

A luz que se inclina nas últimas páginas de *O Vento Assobiando nas Gruas* dá conta desta matéria animal da escrita, que produz, dentro do seu próprio ventre, a matéria inflamável para a interpretação do mundo. Ou como bem sintetiza José Tolentino de Mendonça em «louvor do(s) livro(s)» (Tolentino, 2020: 19), estes «são mapas para decifrar de onde viemos. Mas são também telescópios e sondas apontados ao futuro» (*Ibid.*):

«Para quem nos visse a partir da abóbada branca, seríamos todos parecidos. A partir da rota dos pássaros, todos iguais. Existiríamos, para a abóbada celeste? O padre fez um sinal de despedida, sorrindo. Um raio de sol batia nele, fazendo brilhar a ramagem de ouro espalhada na sua capa. A voz prateada do coro, dirigido às alturas, ainda disse – “Oh! Meu Senhor! Quando Te veremos» (Jorge, 2002: 538).

ponto de apoio interior, uma forma de ganhar tempo e espaço para se organizar, um discurso de confronto consigo mesmo, para depois, aferidos os contornos, partir em círculos concêntricos cada vez mais largos, que no seu movimento de associação arrastam consigo a vasta memória de toda uma Cultura, até chegar a sínteses surpreendentes, nunca anunciadas no início, como se o próprio se tivesse esclarecido durante o percurso e se surpreendesse a si mesmo» (Jorge, 2020c: 17).

Visível neste excerto, quase a fechar o romance, encontramos a subtileza da metáfora que, agregada à ironia judicativa («a partir da rota dos pássaros, todos iguais» (Cf. *Ibid.*)) e à interrogação de caráter sentencioso («existiríamos para abóboda celeste?»), faz uma trajetória para o futuro, um futuro que se alarga para além de qualquer margem e que toma para si a capacidade de uma *sonda*, como definido por José Tolentino. Também Lídia Jorge começa assim o seu discurso de aceitação do seu recente prémio «FIL/ Guadalajara» que recebeu em novembro de 2020¹⁹⁴: «Na verdade, a Literatura é uma carta que enviamos para longe. Longe no tempo, longe no espaço. Às vezes a Literatura chega ao seu destino».

Nestas palavras de Lídia Jorge, ecoam sinais de esperança, uma esperança infinita na palavra literária, cujo último suspiro permite a transfiguração da espécie. Em toda a obra ficcional de Lídia Jorge subjazem enredos vocacionados para um palco trágico, um palco de contendas, de discórdia, de fragilidades e soberbias, de sacrifícios e de relâmpagos de luz – aquilo a que ela designa de o solo do mundo.

A versatilidade da focalização da narrativa na sua obra em geral, e neste romance em particular, admite uma mobilidade entre uma visão de fora e outra orientada para o estremecimento comovido com desajeitamento humano no modo como gera em si a felicidade. É desta comoção que nasce o compromisso ético o qual se verbaliza na ironia, uma filigrana tecida sobre as palavras («Um raio de sol batia nele, fazendo brilhar a ramagem de ouro espalhada na sua capa» (cf. *Ibid.*), ativando sugestões, evidenciando contrapontos, comprometendo o leitor na sua descodificação sem, todavia, o espartilhar na busca dos sentidos profundos.

Quase nas últimas linhas da narrativa, a interrogação prateada do coro concentra em si uma carga apostrofada pelo efeito de cumulativo da dúvida, do desespero humano, do desejo de resposta e da irrefreável beleza para que sempre

¹⁹⁴ Discurso de Lídia Jorge, «A Transfiguração da espécie», em Anexo a esta dissertação e proferido aquando da entrega do prémio FIL/ Guadalajara, lido a partir de Lisboa, da Casa da América Latina, para todos os que estavam a seguir este evento que é uma das maiores festas do Livro e da Literatura do Mundo, tal como a escritora sublinha.

reverte o combate incansável do homem na procura da *Verdade* e da *Justiça*, como fomos assinalando em diversos momentos da nossa análise.

O apelo inscrito na voz do coro assemelha-se ao papel do coro na tragédia grega que não só anuncia o que está para acontecer, como religa os homens aos mistério de si mesmos enquanto seres deparados permanentemente com «a violência de sermos, a flagrância absurda de existirmos, de nos morar o necessário e o eterno» (Ferreira, 2011: 37), mas que, no romance jorgiano, adquire a dimensão de causa social e identitária claramente embebida do cheiro das lutas e do fragor terreno, lugar a partir do qual nos criamos verdadeiramente como seres de transfiguração:

«Pois agora talvez ela já soubesse que a civilização do livro, que se espalhou pelos cinco continentes, enquanto ela se fazia jovem e mulher, havia promovido a alfabetização, o discurso livre, o diálogo entre contrários, o respeito pelo outro, a democracia. Combateu a condição dos escravos, proporcionou a emancipação das mulheres, a troca de ideias sobre a interpretação do mundo, a fixação da memória, a transmissão do pensamento e das histórias, a multiplicação da Poesia. Ela, que talvez nunca tenha folheado um livro, agora, na iminência de perdê-lo, compreenderia como essa escultura de papel, que fala sem ruído, é o objecto perfeito. Muito mais perfeito do que as sondas que vão a Marte e rondam Neptuno. À semelhança do que acontece em algumas cidades com forte sentido de futuro, há que criar uma seita à volta do Mundo para defender a civilização do livro. – Teria dito ela»¹⁹⁵.

Homero, a figura invocada por Lúcia Jorge neste texto, era Maria da Encarnação, uma mulher analfabeta que contava histórias no espaço rural do Algarve, terra onde nasceu a autora. Esta, de um modo muito particular, traduz a travessia dos tempos longínquos da infância de Lúcia Jorge até à era digital em que vivemos com todos os seus perigos, mas ela é sobretudo a voz de uma sabedoria intuída pela narração cantante das histórias populares, mulher que não tendo oportunidade de ler, teria merecido ler todos os livros fundadores do mundo. Tendo em si a capacidade de contar cantando, ela estaria próxima das grandes narrativas que moldaram o mundo tal como ele é.

¹⁹⁵ Excerto do já referido texto de Lúcia Jorge de aceitação do prémio FIL/ Guadalajara 2020, em Anexo a esta dissertação.

Na profundidade deste texto, fica gravado o amor à palavra literária e ao livro; e o facto de este ser o veículo mais capaz de compreender o mundo e os mundos possíveis, representando não só o património cultural, como também o humano e o espiritual. Tal como enfatiza José Tolentino de Mendonça, o seu contributo para a dignidade humana, confiança na consistência da linguagem, invenção do indivíduo livre através da curiosidade e da capacidade de refletir, enfim, para a expansão do conhecimento, é incomensurável. Por isso, tal como o texto de Lídia Jorge afirma, «o que o livro põe em jogo é muito mais do que o livro» (Mendonça, 2020: 19).

Assim sendo, colocados perante este romance de Lídia Jorge, entendemos que todos os combates aí concentrados são a expressão máxima do poder do livro, já que, como assumida testemunha da História, a autora inventa outra forma de a contar, e é nesse lugar inventivo da palavra que germina e se aloja a descoberta e o conhecimento humanos. Sendo a linguagem, segundo Foucault, «o primeiro esboço de uma ordem nas representações do mundo» (Foucault, 2005: 337), ela converte-se na fórmula libertadora de sentidos espessos, arrastando consigo uma vivacidade capaz de, no seu ritmo inquieto e indagador, «reencontrar uma fala primeira que aí estivesse enterrada» (*Ibid.*: 339).

Creemos ter demonstrado ao longo deste capítulo V e derradeiro que a expressão urgente da beleza no romance desta autora é o contraponto imediato para se discutir as fronteiras entre o bem e o mal que agitam o texto, uma interpelação contínua e correlata à difícil relação do homem com Deus e com o cosmos. Sobre tudo, com Milene acedemos a uma narrativa vagarosa, de densidade interior configurada nas fronteiras do mundo, onde a perceção da insuficiência das palavras se apresenta como a maior das indagações. *Que ventos assobiam nas gruas no livro de Milene?* Que palavras traduzem a inquietação e se aquietam com a injustiça? Que coreografia rítmica dos sons dos signos trará a ordenação certa das palavras e do mundo? A persistência destas questões, ao regressarem de forma incisiva a *Estuário*, último romance de Lídia Jorge, através de Edmundo Galeano:

«O mesmo contraste se verificava entre as imagens que rolavam na superfície da esfera de fogo pálido, fascinantes e coerentes, compostas e perfeitas, articuladas entre si como um todo ainda antes da articulação por palavras, e uma vez pronunciadas em concreto, logo perdiam parte do seu fulgor» (Jorge, 2018: 185).

anunciam, pois, esta procura de que também nos demos conta em *O Livro das Tréguas* (2019):

«Talvez a palavra esperança tenha perdido parte das suas consoantes ou seu desenho. Ou talvez tenha adquirido novas letras de um alfabeto por decifrar. Mas aquele que ainda está escondido no olhar Continua a ser o mesmo. Está escondido» (Jorge, 2019: 79)

Entre o silêncio e a fulguração da palavra, abre-se um intervalo que é a própria escrita e a literatura, firmada no pressentimento do futuro e no propósito do combate social, o qual traduz a inquietação da escritora com o mundo e um tempo onde lhe coube nascer e, mais amplamente, com a humanidade que precisa de beber o passado, em tragos largos, para poder escrever o futuro: «Fogo, fogo, fogo, dentro de mim! E por aí fora, reproduzindo o êxtase das imprecações, vocativos de longínquos mundos e interjeições, com sons provenientes do fundo da terra e do mar» (Jorge, 2018: 207).

Conclusão

Sempre aspirei por uma forma ampla,
Que não fosse nem poesia nem prosa em demasia
E permitisse a compreensão sem expor ninguém,
Nem autor nem leitor, a grandes tormentos.

Czeslaw Milosz

Chegados ao final deste trabalho, apercebemo-nos que o caminho crítico antes percorrido adquiriu, gradualmente, contornos iluminadores, como se, em certa medida, o lastro luminoso das palavras fosse apreendendo o processo de construção do texto crítico e aquilo que, inicialmente, funcionou no lugar do pressentimento, tivesse desaguado em espaços mais nítidos.

Assim, ao dilucidarmos pontos axiais que norteiam a obra de Lídia Jorge, como *sacrifício, liberdade e memória*, ao longo de obras distantes no tempo, constatamos que essa rede temático-semântica resiste e persiste como molde da efabulação da escritora, como trabalho vagaroso, atento e minucioso que não se arreda do tempo, mas *que não pode existir sem uma alma para o contar*, como lembra Aristóteles. E, por isso, a narrativa romanesca é de interioridade, pois como nos ensina Lídia Jorge, nos seus romances, decifrar os enigmas do homem, revisitar o seu passado, interrogar as suas representações (individuais e coletivas), tudo isso exige um abrandamento reflexivo e o acompanhamento do ritmo interno do pensamento.

É este conjunto de dominantes e a mundividência respetiva que nos parecem enformar a obra literária desta escritora. Foi a partir desta rede temática que partimos no capítulo I, a fim de compreendermos que há um arco efabulativo entre as obras eleitas para o nosso *corpus* de trabalho. Ou seja, à medida que nos

adentrámos no processo crítico-hermenêutico, entendemos ser possível estabelecer um círculo à volta destas obras, por forma a demonstrar que há uma trajetória realizada pela pátria portuguesa na conquista de um espaço de *liberdade*, onde esta, bem como a noção de *sacrifício*, se erguem como pontos cardeais da escrita de Lídia Jorge.

Assim, não podendo alhear-se do tempo que lhe cabe viver, e no seu papel de testemunha da História mais recente em Portugal, a escritora viabiliza e explora as enormes potencialidades de um recuo temporal e de autognose através memória, assumindo a sua fragilidade e inexatidão – como comprovamos sobretudo com os estudos de Ansgar Nunning na relação que se estabelece entre recordar e esquecer, da sua fiabilidade e vigor, quando a construção da memória é transportada para o campo da literatura –, criando nesse movimento um efeito de iluminação na procura da verdade, de que, de forma tão clarividente, Hannah Arendt nos fala.

Por conseguinte, entre o romance de 1980 (*O Dia dos Prodígios*) e o de 2014 (*Os Memoráveis*), apercebemo-nos de um alargamento do olhar, sendo este de revisitação por vezes irónica, outras vezes sobressaltada, vivendo do efeito de surpresa entre o relato da História e o da criação do mito. Mergulhar num mundo que está condenado ao esquecimento pela urgência de outro, aparenta-se, nestes romances, com a capacidade catártica do romancista que olha crítica e poeticamente o espaço, bem como os contornos de um imaginário coletivo.

Ao mesmo tempo, foi possível enfatizar uma tonalidade poética, ou expressão evocativa e emocionada, traduzindo uma transmutação lírica que é, em nosso entendimento, um elemento inovador da nossa indagação, ainda que fique devedor de uma exploração que ainda queremos tornar mais alargada. Pensamos, sob um ponto de vista hermenêutico, ter perseguido este filão nos romances que elegemos para objeto de análise; e acreditamos ter contribuído para um maior entendimento destes ao trazer para os estudos este deslizamento da autora de *O Dia dos Prodígios* para a linguagem poética. Foi esta poetização apontada já em em ensaio anterior, onde evidenciamos que ela «ajusta esta busca labiríntica da

voz pela via da palavra enquanto veículo de comunicação, sendo este um modo de quebrar a afonia do homem. E é, precisamente, a dimensão poética da linguagem que vem dar resposta à tensão subjetiva da narração, porquanto ela remete para o implícito, para o inenarrável, para o segredo e a fragilidade da memória, ou mesmo para a emotividade que se instala no breve momento das demonstrações» (Brandão, 2020: 44-54).

Como procuramos demonstrar, ilustrar e argumentar, estas são algumas das linhas de força que, pensamos convictamente, se interpenetram no romance de Lídia Jorge e que, de um modo muito particular, entretecem os fios da história em construção, apontando assim um caminho analítico da sua obra que só pontualmente foi explorado pelos estudos críticos que se debruçaram sobre a autora. Ao dilucidarmos esta aproximação crítico-ensaística, procuramos, em certa medida responder à questão colocada por Giorgio Agamben: «Pode a história tornar-se em natureza do homem? Ou não se limita ela antes a pôr o homem perante a sua ausência de voz, a sua afonia, colocando-o assim puramente de imediato perante a linguagem?» (Agamben, 2013: 83).

Como um manto sobre esta revisitação fica a questão fundamental: que contributo traz a obra literária para o esclarecimento, para o efetivo desvendamento do que ficou travado nas paredes obscuras das teias dos homens? O que procuramos mostrar aqui é que parte dessa resposta se encontra no miolo do tempo que procuramos trazer para os territórios do questionamento, através das obras que constituem, em molde, o restante *corpus* do trabalho. Ou seja, partindo do apontado no capítulo II, de que o texto não só conta, mas adquire a vibração que o anima, procurámos demonstrar de forma mais eficaz o modo como apreendemos o sacrifício inscrito nos percursos de Static Man de *O jardim Sem Limites*, da narradora de *O Vale da Paixão*, de Milene de *O Vento Assobiando nas Gruas*, que compõem a metáfora contínua e obsessiva do homem na sua demanda por *estuários* pressentidos.

Lídia Jorge dá voz e sugere auspiciosamente, em concordância com o sugerido por Carlos Fuentes, «que o passado tem de ser inventado a cada hora para

que o presente não se nos morra entre as mãos» (Fuentes, 2002: 212). Acreditando nestes pressupostos e no seu poder iluminador – e não enfeitando um trabalho investigativo consentâneo de certas ideias, como a de que os jovens do segundo piso da casa da Arara são essencialmente a visão de um país que, desmemoriado da História, mergulha no vazio ou em uma certa forma de silêncio –, foi nossa intenção, sobretudo, inscrever, no universo deste microcosmos que é a Casa da Arara, a palavra *sacrifício*, o que envolveu e determinou todo o caminho percorrido, traçado que não encontramos em investigações anteriores.

Consequentemente, neste quadro crítico-hermenêutico, as aproximações que fizemos com o cinema de Tarkovsky, para além de captarem um novo ângulo para estudarmos aspetos relevantes da obra de Lídia Jorge, apontam um risco e uma originalidade ao nosso trabalho de que assumimos a responsabilidade. O diálogo que podemos estabelecer entre o realizador russo e Lídia Jorge são, pois, estimulantes janelas abertas para a compreensão da obra jorgiana: desde os planos longos que tão bem caracterizam o cinema de Tarkovsky e que sugerem precisamente o reencontro com esta lentidão das matérias, contrariando a fratura e consequente aceleração do tempo que a montagem artificializa. Estas aproximações manifestam-se, sobretudo, (i) no modo como Tarkovsky transpõe a memória para o ecrã, envolvendo-a de uma espessura emocional, consciente de que a realidade nunca é literalmente passada para a tela, consolida-se também na transfiguração das personagens de autora de *O Jardim Sem Limites*; (ii) na interferência poética que, como vimos, é incontornável na autora e que emerge similarmente no universo de Tarkovsky; (iii) e também na esperança inabalável na humanidade, que embora, nem no realizador nem na escritora, conceda o final feliz dos filmes americanos, faz em ambos sentir que há uma saída; (iv) e, por fim, porque o *sacrifício* aparece, nos filmes deste realizador com a força purgadora e da expiação do pecado humano, consequentemente catártica, que afirma ainda a capacidade de se regenerar, tal como acontece não só nesta obra de Lídia Jorge, mas abarcando todas as outras.

Por fim, o último capítulo do nosso trabalho aponta e explora um simbolismo particular, situando-se intencionalmente na etapa final como forma de unir pontas (aparentemente) soltas, de sistematizar aquela que nos parece amplamente a declaração inegável de toda a obra da escritora: este obsidiante sublinhado da importância da palavra, a procura de uma linguagem que não só invalide o vazio e que traduza o silêncio, mas, essencialmente, aquela que seja capaz de escrever o presente e fazer uma travessia até ao Futuro. Milene é, sublinhamos, a personagem que a autora convoca para todos os livros, nomeadamente e como vimos, para *Estuário*, por forma a procurar a confluência germinal de um olhar insuspeito sobre o mundo e os homens, como o que em Alberto Caeiro é o olhar inaugural, *um ver o mundo como se o visse pela primeira vez*; ou nas iluminadoras palavras de Vergílio Ferreira, essa «voz de doido para o deserto. Voz pura. Inteira» (Ferreira, 2011: 37), de que só a literatura poderá ser o eco mais profundo.

Sobretudo, o que propomos é que, com Milene, Lídia Jorge risca um início de um ciclo, onde a reconfiguração da palavra é urgente e onde o sacrifício poderá fazer brotar outra orla no mundo. Assim, a percepção da insuficiência das palavras apresenta-se como a maior das indagações na obra jorgiana. A interrogação que colocamos neste último capítulo, transformando a sibilância de um vento que pressente os tempos futuros em pergunta urgente, é um modo de afirmarmos que embora não saibamos as palavras do futuro, também nós, ao descortinar os sentidos que as fundam e no sofrimento humano que as atravessa, através do percurso aqui feito, acreditamos ter chegado a algumas fórmulas do seu desvendamento. O sacrifício de que damos conta na obra de Lídia Jorge é portador de uma nova coreografia humana que pensamos ter conseguido mostrar. E porque ele sempre agrega sinais de esperança, que *ocupa uma região secreta* na obra desta autora, ele sempre poderá trazer consigo *os dias únicos* que «nasce[m] do pressentimento de que um mistério/ preside ao desejo íntimo/ que aconteça» (Jorge, 2020a: 78).

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Ativa

1.1. Obras de ficção

- JORGE, Lúcia (1980), *O Dia dos Prodígios*, 1ª edição. Lisboa, Dom Quixote.
- (1982), *O Cais das Merendas*, 1ª edição. Lisboa, D. Quixote.
- (1988), *A Costa dos Murmúrios*, 1ª edição. Lisboa, D. Quixote
- (1995), *O Jardim Sem Limites*. 1ª edição. Lisboa, D. Quixote.
- (1998), *O Vale da Paixão*, 1ª edição. Lisboa, D. Quixote.
- (2002a), *O Vento Assobiando nas Gruas*, 1ª edição. Lisboa, D. Quixote.
- (2004), *O Belo Adormecido*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.
- (2007a), *Combateremos a Sombra*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.
- (2011a), *A Noite das Mulheres Cantoras*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.
- (2014a), *Os Memoráveis*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.
- (2014b), *O Organista*, 1ª edição. Lisboa, D. Quixote.
- (2016a), *O Amor em Lobito Bay*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.
- (2016b), *Instruções para Voar*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.
- (2018a), *Estuário*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.
- (2019), *O Livro das Tréguas*, 1ª edição, Lisboa, D. Quixote.

1.2. Outros textos

JORGE, Lúcia (2000), «Pertença e Contradição», in Cahiers de La Villa Gillet 13, [132p.]Lyon (trad. Margarida Ochôa e Pierre Zalessky).

- (2007b), 17 de setembro), «Calendário Marginal», *Portal da Literatura. O portal da literatura em português* [on-line], Consultado a 2 de dezembro de 2016. Disponível em:
<http://www.lidiajorge.com/post.php?id=63&post=2>.
- (2007c, 13 de Abril) «Entrevista a Lúcia Jorge. “Combateremos a sombra”». *Portal da Literatura. O portal da literatura em português* [on-line]. Consultado a 6 de agosto de 2017. Disponível em:
<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=>
- (2009 a), *Contrato Sentimental*, Lisboa, D. Quixote.
- (2009b) Entrevista de Lúcia Jorge [conduzida por Ana Paula Ferreira e Amélia Hutchinson], in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lúcia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp. 333- 349.
- (2011b, 29 de julho), «O que sabe a Cultura acerca da Fraternidade?» *Portal da Literatura. O portal da literatura em português* [on-line]. Consultado a 6 de dezembro de 2016. Disponível em:
<http://www.portaldaliteratura.com/cronicas.php?id=66>
- (2011c, 20 de março). «[Entrevista conduzida por Paula Moura Pinheiro] a Lúcia Jorge no programa “Câmara Clara” da RTP2» [registo vídeo]. Consultado a 13 de outubro de 2017. Disponível online em:
<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=34>.
- (2013a), *Os Mitos que nos Visitam*, (Coleção “Orações de Sapiência”), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2013b), Entrevista com Lúcia Jorge (in Apêndice à Tese «Entre Prodígios, Murmúrios e Soldados: O Romance de Lúcia Jorge» [entrevista conduzida por Mauro Dunder]), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciên-

cias Humanas (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós- Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo.

- (2014c), «Dissidência», in Conceição Brandão, *Formas de Silêncio em 'Combateremos a Sombra de Lídia Jorge'*, Santo Tirso, Editorial Novembro, pp. 153-161.
- (2015), «Todas as contradições da minha cidade têm um espelho no céu» [Entrevista conduzida por Ana Marques Gastão], *Colóquio Letras*, 188, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.141-155.
- (2016c), «*A Literatura é o prolongamento da infância. Diálogo com José Jorge Letria*», col. O fio da memória, Guerra e Paz.
- (2018b), «Personagens e Sobrevida», *Colóquio Letras*, 199, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.78-79.
- (2020a), *Em Todos os Sentidos*, Lisboa, D. Quixote.
- (2020b), «Cultura – a metamorfose em Viagem», in *Pensar o Futuro*, org. e Prefácio Nicolau Santos, 1ª Edição, Lisboa, Porto Editor, pp.157-165.
- (2020c), «Espaço de Liberdade», in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 1310, (Edição Especial Eduardo Lourenço), 16 a 29 de novembro, pp. 17-18.

2. Bibliografia Passiva

- AA.VV. (2021), «Catapacio: Lídia Jorge», *TURIA-Revista Cultural*, n.º136, Teruel, Instituto Turolense de la Disputación Provincial, pp. 155-285.
- ALONZO, Cláudia Passos (2009), «"Quem estava a mais era eu": Ilegitimidade e a Construção da Identidade em *O Vale da Paixão*», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp. 153-170.
- ASSUNÇÃO, António Luís (*et alii*) (2016), «Memória e ficção em *Os Memoráveis* de Lídia Jorge», Rio de Janeiro, Mauad.

- BESSE, Maria Graciete (2009), «Lídia Jorge sob o signo de Orpheu: *O Vale da Paixão*», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um Leitor Ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Ana Paula Ferreira (org.), Lisboa, Texto Editores, pp.75-108.
- (2013a). «Les racines enchevêtrées». *Le Magazine Littéraire*, 534, p. 22.
- (2013b) «Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge», *Revista Abril*, do núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana na UFF, nº11, Rio de Janeiro, pp. 117-134.
- (2015a), «Lídia Jorge e a paixão do arquivo. A Metamorfose das “Migalhas do Real”», *Colóquio Letras* 189, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.138-148.
- (2015b) *Lídia Jorge et le sol du monde, Une écriture de l'éthique au féminin*, Paris, L'Harmattan.
- (2016), «Lídia Jorge. *O Amor em Lobito Bay*», *Colóquio Letras* 193, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.220-222.
- BORGES, Anselmo (2014), *Lídia Jorge, Vida e Obra, Escritaria 2014*, Escritaria e Edições Cão Menor, pp.16-21.
- BRANDÃO, Maria da Conceição (2014), *Formas do Silêncio em Combatemos a Sombra de Lídia Jorge*, Santo Tirso, Editorial Novembro.
- (2020), «Diante da Manta do soldado: Tempo, Memória e Transmutação Lírica no romance de Lídia Jorge», *Colóquio Letras* 205, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 44-54.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2009), «Desordem, Testemunho: *O Vale da Paixão*», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp. 49-74.
- CIRNE, Matthews Carvalho Rocha, (2016), «A Impossibilidade do Testemunho em *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge, *Revista Decifrar*, Vol.4, nº 8, Faculdade de Letras – FLET, Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL., Universidade Federal do Amazonas, pp. 101-119.

- COUTINHO, Isabel (2013, 27 de julho), «Lídia Jorge considerada uma das “10 grandes vozes da literatura estrangeira” pela revista francesa *Le Magazine Littéraire*», *Público* [on-line] (Consultado a 9 de agosto de 201). Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/lidia-jorge-considerada-uma-das-10-grandes-vozes-da-literatura-estrangeira-pela-magazine-litteraire--1601675>.
- CUNHA, Pedro (2009, 13 de março). «Livro *Combateremos a Sombra* de Lídia Jorge premiado em França». *Público* [online]. (Consultado a 20 de setembro de 2017). Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/livro-combateremos-a-sombra-de-lidia-jorge-premiado-em-franca-1369041>.
- DAVID, Debora Leite (2010), «O Desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, e *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane» [tese de doutoramento], Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Programa de Pós- Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, São Paulo.
- (2011), «Lídia Jorge e o romance português da segunda metade do século XX», *Via Atlântida* 19, Universidade de São Paulo, pp.165-178.
- DUMAS, Catherine (2015)«*Os Memoráveis*, Lídia Jorge», *Colóquio Letras* 188, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 237-240.
- (2020), «*O Livro das Tréguas* de Lídia Jorge», *Colóquio Letras*, 203, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.210-212.
- DUNDER, Mauro (2009), *Vilamaninhos ou a herança sem herdeiros: a questão do cronotopo em “O Dias dos Prodígios” de Lídia Jorge*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), USP, São Paulo.
- (2017), «Bordado de Mnemosine: Romance e memória em Lídia Jorge», *Veredas*, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, 24, pp. 134-144.

- (2020), «Um ‘puzzle’ prodigioso: Lídia Jorge lê e escreve Portugal», *Colóquio Letras*, 205, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 78-87.
- FERREIRA, Ana Paula (org.) (2009), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores.
- FIGUEIREDO, Mónica (2011), *No Corpo, na Casa e na Cidade. As Moradas da ficção*, Rio de Janeiro, Língua Geral, cap.4, pp.179-212.
- HOLTON, Kimberly DaCosta (2009), «Dinâmicas Migratórias em *O Vale da Paixão*», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp.171-192.
- JORDÃO, Paula, «Da memória e da contra-memória em *O Vento Assobiando nas Gruas*», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp.243-262.
- LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves (2000), *Das fronteiras da arte e do mundo: "O Jardim sem Limites" de Lídia Jorge*, Porto, U. Porto editorial.
- LEPECKI, Maria Lúcia (2009), «A Menina de Valmares – sobre o *Vale da Paixão*», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp.109-128.
- LEVÉCOT, Agnes (2015), «Lídia Jorge: uma escritora guardiã da profundidade do tempo», *Colóquio Letras*, 189, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.138-147.
- MATEUS, Isabel Cristina (2015), «*Os Memoráveis*, Lídia Jorge», *Diacrítica*, Braga, vol. 28, nº 3, pp. 351-356.
- MARTINS, José Cândido Oliveira (2018), «Em busca da revolução (quase) perdida: mito, tempo e memória», *Colóquio Letras*, 198, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 164-173.
- MEDEIROS, Paulo de (1999), «Memória Infinita», *Portuguese Literary and Cultural Studies*, pp. 61-77.

- (2009), «Como se», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, 313-330.
- (2020), «Herança de sombras: memória, pós-memória e responsabilidade em *Os Memoráveis* de Lídia Jorge», *Colóquio Letras*, 205, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 79-100.
- MINUZZI, Luara Pinto (2018), «*O Jardim Sem Limites*, de Lídia Jorge – ou, por outras palavras, a situação do Portugal pós-25 de abril», in *Revista Digital* do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCAS, Porto Alegre.
- NOGUEIRA, Adriana (2014), «A beleza é o grau mais elevado da verdade. *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge», in *Sapientia/ Comunidades & Coleções*, Postal do Algarve, pp.11.
- NUNES, Élida Jacomini (2006), «A oralidade em *O dia dos Prodígios*», São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, USP.
- REIS, Carlos (2003, 20 de agosto a 20 de setembro), «Lídia Jorge: em busca da felicidade. Trabalho de casa», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 858, p. 20.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2008, 18 de maio). «Lídia Jorge – *Combatemos a Sombra* (recensão crítica)», *Colóquio Letras*, secção Recensões Críticas [on-line], Consultado a 13 de novembro de 2016, Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=6>
- (2017), «On the Road: Topografias do exílio em *O Vale da Paixão*, Lídia Jorge», in Maria Graciete Besse *et alii* (org.), *Exilience au Féminin dans le Monde Lusophone (XX^e-XXI siècles)*, Collection “Lierature lusophone”, Paris, Éditios Hispaniques, pp.81-82.
- SILVA, Lígia (2009), «*O Vale da Paixão* ou o segredo de Ariana», in Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp 129-152.

- SILVA, Maria Araújo da (2016), «Resenha, Maria Graciete. *Lídia Jorge et le sol du monde*. Paris: L'Harmattan, 2015», *Convergência Lusíada*, nº 35 – janeiro, Paris.
- SILVA, Santos (2012), «A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária», *Sociologia*, Vol. 24 [versão impressa], Porto, Universidade do Porto.
- SILVA, Filipa Isabel Faria (2014), «Percursos de Memória: uma análise de *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto (Dissertação de Mestrado), Universidade da Madeira, Sector de Documentação e Arquivo.
- SIMÕES, Maria João Albuquerque (2007), *O Fantástico*, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- (2011), «Imagologia Literária: temas e imagotipos em Lídia Jorge e Valter Hugo-Mãe», in *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração na Imagologia Literária*, Simões, Maria João (Coord.), Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- (2014), «Personagem e Viagem: Trotamundos e Viajantes em ficções de Lídia Jorge, Hélia Correia e António Tabucchi», in *Revista de Estudos Literários*, nº4 (coord. Carlos Reis), Carlos Reis e Maria das Neves Henriques, CLP (Centro de Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- VIEIRA, Agripina Carriço (2020), «Estuário de Lídia Jorge», *Colóquio Letras* 203, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.235-236.
- VILASECA, Emily Knudson (2009), «Três gerações de Marginalização em *O Vento Assobiando nas Gruas, ou para onde realmente vão os imigrantes?*», in *Para um leitor ignorado, ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*, Lisboa, Texto Editores, pp. 263-290.

3. Bibliografia geral

- AGAMBEN, Giorgio, *A Potência do Pensamento*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2013 (trad. de António Guerreiro).

- ALVES, Fernanda Mota *et alii* (org.) (2016), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas.
- ALEGRE, Manuel (1976), *Coisa amar (Coisas do Mar)*, 1ª Edição, Lisboa, Editora Perspetivas e Realidades.
- AGOSTINHO, Santo (2008), *Confissões*, coord. Lúcio Craveiro da Silva e Elias Couto, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa.
- APPADURAI, Arjun, «Putting Hierarchy in It Place», *Cultural Antropology*, 3.1, 1988, p.36-49.
- ARENDT, Hannah, *Verdade e Política* (1995[1968]), Lisboa, Relógio d'Água Editores (trad. de Manuel Alberto).
- (2001[1958]), *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio d'Água Editores (trad. de Roberto Raposo).
- ASSMANN, Aleida (2009) «Cânone e Arquivo», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.) *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp. 75-86.
- (2009), «Espaços da recordação. Formas e mutações da memória cultural», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Centro de Estudos Comparatistas / Edições Húmus, pp. 129-160.
- ASSMANN, Jan (2016), «O que é a memória cultural?», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Centro de Estudos Comparatistas / Edições Húmus, pp. 87-116.
- (2009), Jan (2016), «Memória comunicativa e memória cultural», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Centro de Estudos Comparatistas / Edições Húmus pp.117-128.
- BARREIROS, António José (1992), *História da Literatura Portuguesa* (Séc.

XIX-XX), vol. 2, Braga, Editora Pax.

BARTHES, Roland (2009), *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70. (trad. de Isabel Pascoal).

BATAILLE, George (2016), *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Letra Livre (trad. Manuel de Freitas).

BELO, Ruy (1990), *A Margem da Alegria*, em *Obra Poética de Ruy Belo*, vol. 2 (org. e posfácio de Joaquim Manuel Magalhães), Lisboa, Editorial Presença, pp. 85-140.

BENJAMIM, Walter, *Origem do Drama Barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri (2008), *A Evolução Criadora*, Lisboa, Edições 70 (trad. de Elói Duarte).

BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais (2000), *Cenas vivas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

BRÁS, Rui Manuel (2016), *Trakovsky, A Memória das Origens em Nostalgia e O Sacrifício*, Coleção ECC- Estudos de Comunicação e Cultura/ Art, Culture and Citizenship, Lisboa, Universidade Católica Editora.

CARVALHO, Maria Judite de (1998), *Havemos de Rir?*, Lisboa, Publicações Europa-América.

CHEVALIER, Jean (2009), Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro, Solaris Livraria (trad. Vera Costa e Silva [et al.]).

CIORAN, Emil (2020[1990]), *Nos Cumes do Desespero*, Lisboa, Edições 70 (trad. Jorge Melícias).

COELHO, Eduardo Prado (1999), «Geografia do Tumulto e do Acaso», *Público* 24 de julho, p. 8.

DELEUZE, Gilles (2012), *Foucault* Lisboa, Edições 70 (trad. de Pedro Elói Duarte).

- (2004 [1983]), *A Imagem-Movimento, Cinema I*, Lisboa, editora 34 (trad. Stella Seara).
- DERRIDA, Jacques (1995), *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée.
- (2012 [1996]) *A Voz e o Fenómeno, Introdução ao Problema do Signo na Fenomenologia de Husserl*, Lisboa, Edições 70 (trad. de Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito).
- DOSTOIEVSKI, Fiodor (2001), *O Idiota*, Lisboa, Presença (trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra).
- DUQUE, João Manuel (2003), *Dizer Deus na Pós-Modernidade*, Lisboa, Philotheia /Alcalá.
- ESQUIROL, Josep Maria (2020), *A Resistência Íntima, Ensaio de uma Filosofia de Proximidade*, pref. de José Tolentino de Mendonça, Lisboa, Edições 70 (trad. de Jorge Melícias).
- ECO, Umberto (2016 [1962]), *Obra Aberta*, Lisboa, Relógio d'Água Editores (trad. de João Rodrigo Narciso Furtado).
- (2019), *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa, Gradiva (trad. de Wanda Ramos).
- ERLL, Astrid, NUNNING, Ansgar (2016), «Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memória cultural», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famação, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp. 245-266.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta Corrente III*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981.
- (2011) *Invocação ao Meu Corpo* [1969], 4ª ed., Lisboa, Quetzal.
- FOUCAULT, Michel (2005 [1966]). *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70 (trad. de António Ramos Rosa).

- FUENTES, Carlos (2003), *Aquilo em que Acredito*, Lisboa, Dom Quixote, (trad. J. Teixeira de Aguiar).
- GAMA, José (2008), «A Cultura da Filosofia em debate», in *Convergências & Afinidades – Homenagem a António Brás Teixeira*, Lisboa, CEFI/CEUL, pp. 883-893.
- GIL, José (2005), *Portugal, Hoje: o medo de existir*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1993), *A Voz itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- GOULART, Rosa Maria (1990), *Romance Lírico: o Percorso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editores.
- GRABHER, Gudrun M., e ULRIKE, Jessner (1996), *Semantics of Silences in Linguistic and Literature*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- GRASS, Gunter (2008), *Escrever depois de Auschwitz*, 2ª Edição, Lisboa, D. Quixote (trad. Helena Topa).
- HALBWACHS, Maurice (2016), «Memória individual e memória colectiva», in in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp. 17-50.
- HELDER, Herberto (2015), *Photomaton & Voz*, 6ª Edição, Porto, Porto Editora.
- HIRSSCH, Marianne, «A geração da pós-memória», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Centro de Estudos Comparatistas, Edições Húmus, Centro de Estudos Comparatistas, pp. 299-326.
- HUME, David (2013 [1960]). *Investigação sobre o Entendimento Humano*. Lisboa, Edições 70 (trad. de Artur Morão).
- HUTCHEON, Linda (1985), *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70 (trad. de Tereza Louro Pérez).

- JAKOBSON, Roman (1977 [1976]). *Seis Lições Sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes Editores (trad. de Luís Miguel Cintra).
- JAWORSKI, Adam (1993). *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*. Newbury Park– London – New Delhi: Sage.
- KERMODE, Frank (1997), *A Sensibilidade Apocalíptica* (pref. José Augusto Mourão), Lisboa, Edições XXI (trad. de Melo Furtado).
- KIERKEGAARD, Søren (2008), *O Desespero Humano (doença até à morte)*, pref. Eduardo Lourenço, Livraria Tavares Martins (trad. de Adolfo Casais Monteiro).
- KUNDERA, Milan (2011), *Um Encontro*, Lisboa, Publicações D. Quixote (trad. de Isabel St. Aubyn).
- (2017), *A Arte do Romance*, 3ª edição revista, Lisboa, Publicações D. Quixote (trad. Luísa Feijó e Maria João Delgado).
- (2018), *Testamentos traídos*, 1ª edição, Lisboa, Publicações D. Quixote (trad. Miguel Serras Pereira).
- LEVINAS, Emmanuel (2018), *Ética e Infinito*, Lisboa, Edições 70 (trad. de João Gama).
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean (2014), *A Cultura-Mundo, Resposta a uma Sociedade Desorientada*, Lisboa, Edições 70 (trad. de Victor Silva).
- LOURENÇO, Eduardo (1994). *O Canto e o Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1999). *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2004) *A Nau de Ícaro seguida de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 3ª edição, Lisboa, Gradiva.
- (2011), *A Europa Desencantada, Para uma mitologia europeia*, 3ª edição, Lisboa, Gradiva.
- (2012), *Tempo da Música, Música do Tempo*, Lisboa, Gradiva.

- (2015), *Labirinto da Saudade*, 10ª ed., Lisboa, Gradiva.
- MAFFEI, Lamberto (2018), *Elogio da Lentidão*, Lisboa, Edições 70.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), *Elementos da linguística para o texto literário*, trad. de Maria Augusta Bastos de Matos, São Paulo, Contexto.
- MENDONÇA, Tolentino (2019 [2011]), *O Tesouro Escondido, Para uma arte da procura interior*, prefácio de Cardeal Gianfranco Ravasi, Prior Velho, Paulinas Editora.
- (2020), «Louvor do Livro», Discurso na entrega do Prémio Europeu Helena Vaz da Silva, Revista *Ler* nº 157, pp. 18-19.
- MENEGOLLA, Ione Marisa (2003), *A Linguagem do Silêncio*, São Paulo, Hucitec.
- MILOSZ, Czeslaw, «Ars Poetica», in VERLAINE, Paul (2001), «Arte Poética», in *Rosa do Mundo, 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio & Alvim, p.1110, (trad. Filipe Jarro).
- NEUMMANN, Birgit (2016), «A representação Literária da memória», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp.267-280.
- NORA, Pierre (2009), «Entre a Memória e a história. A problemática dos lugares», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp. 51-74.
- NUNNING, Ansgar, «A “verdade da memória” e o “frágil poder da memória”: a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória», in Fernanda Mota Alves *et alii* (org.), *Estudos da Memória, Teoria e análise Cultural*, Famalicão, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp. 219-244.
- ORDINE, Nuccio (2016), *A Utilidade do inútil* (manifesto), Matosinhos, Kalandraka (trad. de Margarida Piriquito).
- ORLANDI, Eni Puccinelli (2002). *As Formas do Silêncio no Movimento dos Sentidos*. 5ª edição. São Paulo: Editora da Unicamp.

- PLANTAMURA, Vitangelo (2003), *Presença Histórica, Competência e Inovação em Educação*, Lisboa, Editora Vozes.
- PEREIRA, M. Helena da Rocha (2001), “O Sagrado”, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*, vol. 4, Lisboa, Verbo, pp. 1045-1056.
- REAL, Miguel (2012), *A Vocação Histórica de Portugal*, Lisboa, Esfera do caos.
- REIS, Carlos (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa: «Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo»*, vol. IX, Lisboa, Editorial Verbo.
- (2018), *Pessoas de Livro, Estudos sobre a Personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos, e LOPES, Ana (2011). *Dicionário de narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina.
- RICOEUR, Paul (1983), *Temps et Récit*, Paris, Seuil.
- (1986), *Du Texte à l’Action. Essais d’Herméneutique II*, Paris, Seuil.
- (2000), *La Mémoire, l’Histoire, l’Oubli*, Paris, Seuil.
- (2016), Ricoeur, Paul e Castoriadis, Cornelius, *Diálogos sobre a História e o Imaginário Social*, Lisboa, Edições 70 (trad. Gonçalo Marcelo e Hugo Barros).
- (2017), *Teoria da Interpretação, o Discurso e o Excesso de Significação*, Lisboa, Edições 70 (trad. de Artur Morão).
- (2020), *A Simbólica do Mal* (pref. Maria Luísa Portocarrero), Lisboa, Edições 70 (trad. de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo).
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira* (Tese de Doutoramento em Literatura), Aveiro, Universidade de Aveiro.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (org.) (2006), *Portugal não é um país pequeno, contar o “império” na pós-colonialidade*, Lisboa, Cotovia.

- SANTOS, Boaventura de Sousa (2011), *Portugal: Ensaio contra a Autoflagelação*, São Paulo, Cortez.
- (2013). *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Coimbra, Almedina.
- SÉNECA, (2008), *Da Vida Feliz*, (Lisboa, Relógio d'Água (trad. João Forte).
- SCHMIDT, Joel (1995), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2009), *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina.
- (2020), *Colheita de Inverno, Ensaio de Teoria e Crítica Literárias*, Coimbra, Almedina.
- STEINER, George (2005), *Nostalgia do Absoluto*, Lisboa, Relógio d'Água. (trad. de José Gabriel Flores).
- (2012 [2005]). *O Silêncio dos Livros*, 2ª ed., Lisboa, Gradiva (trad. de Margarida Sérvulo Correia).
- TARKOVSKY, Andrei (1987), *Sculping in Time: Reflectins on the cinema*, Londres, The Bodley Head.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa (1992), «Temporalidade», in *Enciclopédia Logos*, Lisboa, Editorial Verbo, vol. 5, pp. 93-94.
- TODOROV, Tzvetan (1992), *Introdução à Literatura Fantástica*, 2ª ed., São Paulo, Ed. Perspetiva.
- (2018 [1978]), *Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- TOURAINÉ, Alain, (2005), *Para Compreender o Mundo de Hoje*, Lisboa, Instituto Piaget (trad. de Armando Pereira da Silva).
- TRIGUEIROS, Luiz Forjaz (1990), “Natureza” in Jacinto do Prado Coelho (org.), *Dicionário de Literatura*, vol. 3, 4ª edição, Porto, Figueirinhas, pp. 704-705.
- VERLAINE, Paul (2001), «Arte Poética», in *Rosa do Mundo, 2001 Poemas para o Futuro*, Lisboa, Assírio & Alvim, p.1110, (trad. Filipe Jarro).

VOLTAIRE (2008), *Tratado sobre a Tolerância*, Lisboa, Edições Antígona
(trad. José M. Justo).

ANEXO

Para FIL de GUADALAJARA

28 de Novembro de 2020

A TRANSFIGURAÇÃO DA ESPÉCIE

Discurso de aceitação

Daqui, de Lisboa, Casa da América Latina, saúdo todos os que nos estão a seguir, nesta que é uma das maiores festas do Livro e da Literatura do Mundo. Pessoalmente regozijo-me por poder participar numa cerimónia tão simbólica.

Na verdade, a Literatura é uma carta que enviamos para longe. Longe no tempo, longe no espaço. Às vezes a Literatura chega ao seu destino. Às vezes existem notícias de volta. Quando se aproxima o fim do Verão na Europa, a direcção da Feira Internacional do Livro de Guadalajara costuma anunciar em qual das oito línguas românicas encontrou um imaginário literário merecedor de ser distinguido. Este ano, pela quarta vez, em trinta anos, foi escolhida a língua portuguesa. E, no destinatário dessa carta, estava escrito o meu nome.

A minha alegria foi imensa. Daqui cumprimento particularmente quem, no passado dia 28 de Agosto, me deu tão grata notícia – Em primeiro lugar, Raúl Padilla López, Presidente da FIL de Guadalajara, e Marisol Schultz Manaut, sua Directora Geral. Dulce María Zúñiga, Directora da Associação Civil do Prémio. E Ricardo Villanueva Lomeli, Reitor da Universidade de Guadalajara, a grande

casa mãe anfitriã da iniciativa. A Secretária da Cultura de Jalisco, Senhora Giovana Jaspersen García, todos os representantes das várias instâncias oficiais que a promovem, e a escritora espanhola Anna Caballé, em nome do júri de 2020. Obrigada. Para vos agradecer, pensei contar-vos um caso particular, contar-vos como, há muitos anos, conheci Homero.

Homero, nos campos onde nasci, era mulher e chamava-se Maria da Encarnação. Tratava-se de uma senhora idosa, muito franzina, roupa escura, cabelos ralos, cor de prata. As suas pálpebras eram vermelhas e um dos seus olhos, vazado, não tinha globo ocular. Sempre sentada, imóvel, só as suas mãos se moviam, tecendo continuamente uns baracinhos de palma. À primeira vista, parecia apenas um resto de pessoa. Mas as crianças sabiam que não era assim, e sentavam-se no chão para ouvirem o que aquela mulher analfabeta tinha para contar. Só que ela contava, cantando.

Cantava com uma voz débil, num *vibrato* muito fino, muito prolongado. Sem nunca ter possuído um livro, cantava romances antiquíssimos que na sua infância tinha aprendido de cor. Mais tarde, consegui identificar, naquela narrativa sem intervalo nem pausa, romances tradicionais como *A Nau Catrineta*, *A Bela Infanta*, a *Visita da Noiva Defunta*. E nós, crianças, ficávamos presas daquelas histórias cantadas que falavam das batalhas do amor, das batalhas das armas, das aventuras prodigiosas dos marinheiros sobre as ondas do mar. Quando nos cansávamos da sua canção interminável, corríamos pelos caminhos, voando uns centímetros acima do solo. Sem sabermos porquê, depois daqueles encontros, sentíamo-nos mais leves. Na solidão dos campos, aquela mulher nos salvava. Quando faleceu, vi a sua cabeça pequenina desaparecer sob as tábuas, mas creio ter tido, pela primeira vez, à luz das candeias de azeite, a ideia de que alguma coisa no ser humano triunfava sobre a morte.

Hoje, passado tanto tempo, sei que ela foi o último elo de uma cadeia de séculos, agora para sempre quebrada, e tenho a certeza de que essa experiência me ensinou o essencial sobre a capacidade de transfiguração que preside à espécie humana. E penso nela, e no mistério do tempo que determina a vida de cada

um, e como ele nos ata às circunstâncias sujeitas ao correr da História e das datas. Maria da Encarnação foi alguém atravessado pelo fulgor poético que não teve a felicidade de conhecer a maravilha que são os livros.

Merecia ter ido à escola, ter aprendido a ler e a escrever, ter tido acesso aos poetas da sua pátria, ter lido Camões, Vieira e Pessoa, ter lido *a Ilíada*, a *Odisseia*, e a *Divina Comédia*, *Dom Quixote*, ter visto *Hamlet* ser representado. No pátio da sua casa de pedra, merecia ter podido ler em voz alta a *Ode Triunfal* e desejar ser a Criação inteira, com as palavras com que Álvaro de Campos termina esse poema – “*Ah, não ser eu toda a gente e toda a parte!*” Merecia, aos dezassete anos, ter podido ler o romance *Nada* de Carmen Laforet, a catalã, imaginando-se a jovem Andrea, a que deambulava pelas ruas de Barcelona na ressaca da Guerra Civil de Espanha, e ter podido começar, ela mesma, a escrever algumas páginas para lhe responder. E merecia tê-las rasgado porque eram páginas iniciais, ainda não estavam capazes de sair do seu regaço. Ela ainda teria de falar de perto com livros escritos por Goethe, Proust e Virginia Woolf, Yourcenar e Agustina Bessa-Luís, e muitos mais. Ainda não estava preparada.

Alguns anos mais tarde, mereceria ter lido um livro que começasse assim – “*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, um tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera*”. E assim, merecia ter acompanhado a deambulação das personagens, pelo meio daquele povoado fantasma, e talvez ela sentisse que esse livro lhe dizia inteiramente respeito porque, na sua terra, também a porosidade entre a vida dos vivos e a vida dos mortos era total.

Porque, tal como no povoado de Comala, ela também conhecera a força da prepotência e a ofensiva divisão das classes. Sabia como as mulheres eram obrigadas a ser mudas e impotentes, como as sombras. Como as raparigas engravidavam e depois se afogavam de vergonha nas cisternas, em frente da casa paterna. Também tinha conhecido merceeiros que possuíam duas balanças, uma para comprar, outra para vender. E como a vida de todos decorria entre a arbitrariedade da Natureza e a mudez da Divina Providência, a ameaça das penas do Inferno

andava por toda a parte. Não era exactamente a mesma coisa, mas de Dom Pedro Páramo, aquele que no final se desmoronou contra a terra como se fosse um saco de pedras, ela sentira-lhe as passadas muitas vezes, e o ressentimento que gerava dir-lhe-ia respeito. Maravilhosa narrativa – Como ela teria sido feliz por ter encontrado, no início da sua vida adulta, esse livro perfeito, entre tantos outros livros que leu, se acaso tivesse nascido oitenta anos mais tarde.

2.

Ela, que não teve acesso a livro nenhum, como bendiria este nosso tempo em que não só dispomos de bibliotecas nos locais mais recônditos, contendo milhares de livros, como, quando nos apetece, consultamo-los um a um, no espelhinho de um aparelho que metemos no bolso do nosso casaco. Como ela teria sido feliz ao entrar em livrarias, e ao sentar-se em anfiteatros para ter acesso a páginas lidas pelos próprios que escreveram os livros. Como se teria sentido abençoada se um dia a tivessem convidado para ela mesma ler em voz alta uma página de Poesia e a sua imagem, em vez de ter desaparecido para sempre entre o arvoredo dos campos, tivesse ficado gravada, com a ajuda de um aparelho, e essa imagem pudesse ser guardada para mostrar aos filhos. Como ela teria sido feliz por poder dizer, neste tempo de aparelhos de toda a espécie, que usamos pendurados do corpo, que, se assim o quisermos, todos esses instrumentos poderão ampliar, como nunca até agora, o grande poder da Poesia.

E ela diria isso porque, tendo ficado imóvel, sentada numa cadeira baixa, encontrou na Poesia a sua forma de enganar o destino. O destino queria-a muito velha, muito cega e muito coxa, e ela, vestida de preto, cantava versos sobre o destino dos outros. O que é a Literatura senão a prova de que além de nós mesmos, através da linguagem, nós somos outros? Sendo essa força de alteridade não só o motor da beleza, como a base da compaixão?

Por isso, ela, Homero involuntário, que imagino ressuscitada, de modo a ter assistido, já adulta, à entrada do século XXI, seria a figura certa para dizer àqueles que têm hoje o poder de decidir, e fazem as escolhas públicas, e mode-

lam, inevitavelmente, a vida dos que hão-de vir em função dessas escolhas, que as Humanidades, e a Narrativa, a Poesia, o Teatro, isto é, as Artes Faladas, serão o salvo-conduto para a harmonia, na civilização do futuro.

As Artes cuja matéria-prima é a nossa própria linguagem. No decurso da evolução humana, o marco mais decisivo, terá sido sem dúvida, o processo da consolidação das línguas, na sua prodigiosa multiplicidade. E as literaturas que acompanham cada uma delas, sistemas impuros por natureza, onde cabe toda a vida vivida de cada povo, e toda a vida sonhada de cada um. Lugares de salvação. Porque a Poesia é linguagem comovida. Sobre o poder salvador da linguagem poética na nossa subjectividade individual, o filósofo português Eduardo Lourenço falou de *“uma experiência secreta, quase um monólogo travado naquelas zonas de penumbra em que cada existência avança como que na ponta dos pés para não se ferir ou oferecer desarmado um rosto vulnerável à agressão anónima da vida”*.

Por isso, ela, que da mecanização industrial apenas lidou com o vapor e o comboio, se vivesse nestes dias, por certo que se sentiria feliz por saber que ficaríamos, progressivamente, rodeados de aparelhos, cada vez mais aperfeiçoados, que nos facilitarão a vida como nunca se havia imaginado. E, sem dúvida, que se sentiria maravilhada com a proximidade de tantos instrumentos preparados para nos ligar à distância, fazer companhia, ajudar a manter em harmonia a nossa vida íntima e manter mais sadio o nosso corpo. Instrumentos novos que estarão por toda a parte, e serão um bem porque nos ajudarão a ser menos mortais por algum tempo. Ela não teria medo de que tal significasse delegar nesses suportes artificiais o nosso poder de decisão, nem a nossa autonomia. Nem que tais instrumentos pudessem atingir a nossa capacidade de metáfora e transfiguração. Mas acreditaria que deveremos estar preparados para saber conviver com a parte desse novo mundo que também significa deterioração.

Estar preparados para a síntese das duas culturas e não para a sua disjunção, preparados para não deixar que a nova cultura tecnológica expulse de nós o que foi conquistado pelo poder da Arte e Civilização do Livro. Ela, que da meca-

nização pouco mais desfrutou que da roldana e do moinho, apresenta a vantagem de poder dizer em consciência que tem o coração aberto a todas as máquinas e artificios que vierem, desde que permaneçam objectos criados, sem função de criatura. Ela passou fome e passou frio, foi contemporânea das duas Guerras Mundiais, por isso ela sabe que a Esperança, ao contrário do Optimismo, tem o dever do aviso.

Se tivesse nascido em meados do século XX seria natural que nos advertisse que, pelo poder dos aparelhos, em breve, todos poderemos estar conectados, e isso será bom, o que não quer dizer que estejamos necessariamente juntos. Que iremos, por certo, receber cada vez mais informação, mas poderemos estar cada vez menos informados. Que do mesmo modo que seremos cada vez mais protegidos, poderemos ficar cada vez menos livres. Cada vez mais produtores de riqueza, ficando essa riqueza retida só na mão de alguns. E sendo a comunicação cada vez mais expedita, a mentira, a poderosa mentira, poderá ser o pouco que resta daquilo a que até há pouco designávamos por verdade.

Isto, naturalmente, diria ela se pudesse ter nascido oitenta anos mais tarde, e talvez pudesse ter lido Carlos Fuentes, que falou da nossa *humanidade inacabada*, o tal *processo de humanização* de que falava José Saramago. E a partir desse conceito lapidar que nos define como seres em construção que ainda não chegaram ao seu destino, talvez ela tivesse escrito algumas páginas, reclamando uma nova utopia ainda que a soubesse inalcançável.

Uma utopia mansa, de paz e de beleza, sem fraudes e sem sangue. E tendo visto que de novo, por estes dias, os poderes se eriçam, em toda a parte, e os países parecem preparar-se para uma qualquer contenda, talvez ela pudesse ler em voz alta, para as crianças de agora, os últimos versos da *Iliada* sobre os funerais de Heitor que matou Pátroclo, que por sua vez foi morto por Aquiles. Leria essa fábula, escrita há vinte e nove séculos, que anuncia que um dia, levados pela fúria, um após outro, não restarão mais heróis vivos para se assassinarem entre si. Talvez ela lesse esses longos hexâmetros, com a mesma voz timbrada com que cantava às crianças a história de *A Laurindinha infiel*. Se ela tivesse nascido mais

tarde, e tivesse ido à Escola e à Universidade, e tivesse viajado à volta da Terra, e tivesse porventura escrito livros.

Ou talvez Maria da Encarnação, de forma mais comum, pensando no tempo presente, em que os deuses parecem ter ficado para sempre trancados lá nos seus palácios reais, deixando os homens ao abandono, para que se entendam entre si, livres de se fazerem irmãos ou inimigos, talvez lesse aos jovens que a procurassem, o aviso que consta de um certo livro colombiano, escrito nos anos sessenta que termina assim – “...*estava previsto que a cidade dos espelhos (...) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilonia acabasse de decifrar os pergaminhos e que tudo o que estava escrito neles era irrepitível desde sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a Terra*”. E aí, talvez ela dissesse aos jovens que não se enganassem, que se afastassem de todos aqueles que lhes prometessem felicidade em troco de solidão.

Ou por outras palavras, que se afastassem de todos aqueles que lhe prometessem aparelhos em vez de companhia, monólogos em vez de falas, ruído em vez de música, gritos em vez de canto, garatujas em vez de mensagens, *slogans* em vez de Sabedoria, negócios em vez de Amor. E pensando na grande metamorfose por que estamos a passar, ainda diria – duvidem daqueles que vos querem oferecer vazio e violência, em vez de livros. Pois agora talvez ela já soubesse que a civilização do livro, que se espalhou pelos cinco continentes, enquanto ela se fazia jovem e mulher, havia promovido a alfabetização, o discurso livre, o diálogo entre contrários, o respeito pelo outro, a democracia. Combateu a condição dos escravos, proporcionou a emancipação das mulheres, a troca de ideias sobre a interpretação do mundo, a fixação da memória, a transmissão do pensamento e das histórias, a multiplicação da Poesia. Ela, que talvez nunca tenha folheado um livro, agora, na iminência de perdê-lo, compreenderia como essa escultura de papel, que fala sem ruído, é o objecto perfeito. Muito mais perfeito do que as sondas que vão a Marte e rondam Neptuno. À semelhança do que aconte-

ce em algumas cidades com forte sentido de futuro, há que criar uma seita à volta do Mundo para defender a civilização do livro. – Teria dito ela.

Mas estas também seriam as palavras que eu mesma gostaria de ter proferido, no sítio próprio, perto das infindáveis filas de jovens que visitam, como em nenhum outro lugar da Terra, a Feira do Livro em Guadalajara.

Muito obrigada.

Lídia Jorge