

O ALGARVE ARCAICO DE LÍDIA JORGE

(Ventos de mudança)

Dissertação submetida ao grau de Mestre em Estudos Portugueses
Interdisciplinares.

(Especialidade de Estudos Literários)

Autor: Fernando Gouveia

Orientador: Prof. Doutor Rui de Azevedo Teixeira

Universidade Aberta

Lisboa, 2008

AGRADECIMENTOS

Na elaboração deste trabalho, muito fico a dever ao Sr. Professor Doutor Rui de Azevedo Teixeira, que, desde os primeiros contactos, se mostrou disponível para me orientar e me apontou sempre valiosas pistas de investigação. A sua aguda percepção da essência da Literatura e a sua especial capacidade de visar o essencial em poucas palavras foram um precioso instrumento para descobrir o caminho a seguir. Aqui fica consignada a minha gratidão.

Os serviços da Universidade Aberta, muito em especial o secretariado do curso e a biblioteca, estiveram sempre disponíveis para me fornecer informações e proporcionar materiais de estudo, no difícil contexto do ensino à distância. A todos os funcionários desses serviços quero testemunhar o meu agradecimento.

Finalmente, o decurso do programa de pós-graduação e de mestrado implicou sacrifícios de tempo e modificação de alguns hábitos familiares. O sacrifício recaiu principalmente sobre a minha mulher e os meus filhos que, apesar disso, me manifestaram sempre a sua compreensão. Para eles vai igualmente o meu profundo reconhecimento.

SUMÁRIO

Lídia Jorge iniciou a sua carreira literária com o romance *O Dia dos Prodígios*, publicado em 1980. É um romance de espaço, no contexto do Algarve dos anos setenta do século passado, em acelerada transformação numa sociedade rural arcaica num espaço cosmopolita de turismo de lazer.

Depois de ter abordado outros temas e contextos, voltará reiteradamente a este espaço no conto *A Instrumentalina* e em dois romances marcantes, *O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*.

No presente trabalho analisamos o que há de comum nestas obras, fazendo uma comparação do contexto, das histórias narradas, do efeito do real, das personagens e da linguagem do discurso.

Abordamos ainda a questão da especificidade da escrita no feminino e suscitamos a possibilidade de existência de alguns elementos autobiográficos da autora. Pomos em evidência o papel das personagens femininas.

Concluimos com a ideia de que a construção das obras e as múltiplas referências intertextuais permitem entendê-las como um macrotexto.

ABSTRACT

The Portuguese author Lídia Jorge (born 1946) initiated her literary career with the novel *O Dia dos Prodígios*, first published in 1980. It is a regional novel in the context of the Portuguese south province of the Algarve in the 1970s, evolving from a rural archaic society into a cosmopolitan region of tourism and leisure resorts.

Having thereafter treated a variety of different other subjects, the author returned to the algarvian context with a short story, *A Instrumentalina*, and two more major novels, *O Vale da Paixão* and *O Vento Assobiando nas Gruas*.

Our purpose is to pinpoint the common elements in these texts, and to undertake a wide ranging comparative analysis of the stories, their context, their characters, their discourse and the ways in which they interconnect with reality.

We address the question of the specificity of writing by female authors, and we raise the possibility of there being autobiographical elements within the narratives. We look with particular attention at the major role played by female characters.

We conclude by putting forward the notion that the identical setting of the stories and the numerous cross-references within them allow us to analyse them as a macrotext.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	3
SUMÁRIO	5
ABSTRACT	5
Abreviaturas usadas	9
1. Introdução	11
2. Enquadramento	14
2.1. Espaço	14
2.2. Tempo	14
2.2.1 Tempo das histórias	15
2.2.2. Tempo do discurso	17
2.2.3. Tempo da escrita ou da instância narrativa	18
2.3. Contexto sócio-económico	19
3. Análise comparativa das obras	22
3.1. Posicionamento da autora	22
3.2. Transformação diegética	29
3.3. Eventos e posição das personagens	32
3.3.1. Dia dos Prodígios	32
3.3.2. A Instrumentalina	34
3.3.3. O Vale da Paixão	35
3.3.4. O Vento Assobiando nas Gruas	37
4. As Narrativas	39
4.1. O Dia dos Prodígios	40
4.1.1. Linhas de leitura	40
4.1.2. Técnica narrativa	51
4.1.3 As personagens	54
4.1.4. Uma narrativa do fantástico ou do maravilhoso?	58
4.2. A Instrumentalina	63
4.2.1. Linhas de leitura	63
4.2.2. Técnica narrativa	66
4.2.3. Personagens	67
4.3. O Vale da Paixão	68
4.3.1. Linhas de leitura	68
4.3.2 Técnica narrativa	73
4.3.4. As personagens	75
4.3.5 A relação intertextual entre Instrumentalina e Paixão	77
4.4. O Vento Assobiando nas Gruas	80
4.4.1. Linhas de leitura	80
4.4.2 Técnica narrativa	86
4.4.3. Personagens	88
5. Conclusão	94
BIBLIOGRAFIA GERAL	100

Abreviaturas usadas ¹

<i>Prodígios</i>	<i>Dia dos Prodígios</i>
<i>Instrumentalina</i>	<i>A Instrumentalina</i>
<i>Paixão</i>	<i>O Vale da Paixão</i>
<i>Gruas</i>	<i>O Vento Assobiando nas Gruas</i>

¹ As referências no texto às páginas das obras de Lídia Jorge referem-se às edições mencionadas a final, em Bibliografia.

1. Introdução

Lídia Jorge publicou em 1980 *O Dia dos Prodígios*, romance de espaço sobre o Algarve, com o qual fez a sua entrada no meio literário. Prosseguiria depois com romances de temática urbana, um romance de memórias de guerra, teatro e contos, para regressar ao espaço do Algarve com o conto *A Instrumentalina* e os romances *O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*. É dessas obras que têm como temática e espaço diegético² o Algarve, que reflectem as memórias dum tempo e dum lugar, o da infância e adolescência da autora, que trataremos neste trabalho.

Escolhemos dissertar sobre esta parte da sua obra, pois as quatro narrativas pareceram-nos adequadas para uma interleitura.³ As obras foram publicadas na sequência temporal seguinte:

<i>O Dia dos Prodígios</i>	1980 (<i>Prodígios</i>)
<i>A Instrumentalina</i>	1992 (<i>Instrumentalina</i>)
<i>O Vale da Paixão</i>	1998 (<i>Paixão</i>)
<i>O Vento Assobiando nas Gruas</i>	2002 (<i>Gruas</i>)

As obras que nos propomos analisar têm em comum o facto de o lugar e o tempo ficcionados estarem relacionados com um espaço real geográfico característico, que é o Algarve, e com um período de tempo perfeitamente determinável. A semelhança das personagens e das situações e o abundante diálogo entre as histórias narradas permite-nos, através duma leitura de segundo nível, evidenciar um contexto sócio-económico determinado, característico dum país rural, fechado ao exterior e amarrado às suas tradições, que é comum a todas elas.

Apesar da autonomia de cada uma das narrativas, há nelas um conjunto de elementos comuns em que pode sentir-se um mesmo contexto. As personagens são diferentes em cada uma delas e a perspectiva tratada é diferente. Mas fica a impressão profunda dum quadro espaço-temporal que vai evoluindo numa sequência lógica, como se as quatro narrativas fizessem parte dum mesmo macrotexto. Qualquer das narrativas se pode qualificar como romance de espaço⁴, já que o que acima de tudo releva, apesar da importância central de certos protagonistas, é o contexto espaço-temporal e social de um certo lugar. Assim, *Prodígios* é um retrato do Algarve mais arcaico, surpreendido numa aldeia isolada entre a

² AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria e Metodologia Literárias*, Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 2004, pp.264-267. No presente trabalho usamos normalmente os termos diegese e diegético para significar o material com que se constrói a história, que compreende os factos, o tempo e o espaço ficcionados. Entendemos assim fazer a distinção entre a história e o acto de a narrar, ou discurso. Mas podem surgir num ou noutro ponto sinónimos deste conceito, como história, ficção, narrativa, também consagrados por alguns autores. Diegese e discurso são também os termos preferidos por Aguiar e Silva para designar este binómio, que credita a Todorov, apesar da crítica que faz aos compostos adjectivais do termo diegese (diegético, intradiegético, extradiegético) profusamente utilizados por Genette.

³ TEIXEIRA, Rui de Azevedo, *O Leitor Hedonista*, Hugin Editores, Lisboa, 2003. O conceito de *interleitura* foi utilizado na análise de dois romances de Lobo Antunes na qual o autor conclui pela possibilidade de “uma *imersão osmótica* das duas narrativas ou seja, um mesmo romance”, o que, de algum modo, conforta a nossa proposição no presente trabalho, como explicaremos mais adiante.

⁴ AGUIAR E SILVA, 2004: 250. Na classificação tipológica do romance, este autor distingue três tipos: o romance de acção, o de personagem e o de espaço, sendo este último o que se “caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e doa ambientes sociais nos quais decorre a intriga”.

serra e o barrocal, parado no tempo, ainda indiferente às transformações estruturais que abalaram o Algarve a partir de meados do século passado. *Instrumentalina* e *Paixão* tratam o caso particular duma família rural, que poderia ter sido retirada de *Prodígios*. No isolamento da campina, começam a surgir sinais de mudança, à medida que a emigração (nesta se incluindo a emigração interna para o litoral turístico) se apresenta cada vez mais como o futuro possível, deixando os campos ao abandono. Finalmente, *Gruas* é já um Algarve transformado, tocado pelo investimento estrangeiro, pela invasão turística, pelas consequências da revolução e do fim da guerra colonial.

Não pode, porém, confundir-se o conjunto das quatro narrativas com qualquer pretensão de fazer a história do Algarve ou da sua evolução. As aparências de realidade que surgem na narrativa constituem apenas o contexto da diegese, já que a função das narrativas de ficção não é o tratamento da realidade empírica mas a criação duma possibilidade de existência. Como afirmou Milan Kundera,

“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 de que ele é capaz. Os romancistas elaboram o mapa da existência ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana”.⁵

No contexto diegético, as personagens femininas desempenham papéis de relevo, como depositárias dos valores tradicionais, mas também como protagonistas dum processo de libertação. São mulheres marcadas por algum sinal de fragilidade, mas que acabam por se impor como participantes num movimento de libertação, por vezes silencioso e discreto. O papel das mulheres e a sua autonomização em relação aos homens, que se manifesta através dum discurso próprio, são uma evidência nas narrativas. Embora Lídia Jorge tenha afirmado que as suas personagens femininas não são heroínas⁶, mas figuras de protesto, há momentos em que elas são as verdadeiras protagonistas das histórias, como acontece, por exemplo, com Jesuína Palha em *Prodígios* ou com Ângela Margarida (ou mesmo com a personagem ausente Regina Leandro) em certas sequências de *Gruas*.

Ao longo da dissertação, procuraremos fazer uma leitura tendencialmente global das obras (interleitura), descobrindo os seus códigos e as metáforas subjacentes ao texto. Analisaremos as ocorrências de intertextualidade⁷ e compararemos personagens e situações. Apreciaremos as técnicas narrativas e as relações de temporalidade. Procuraremos fazer ao longo desta exposição as comparações necessárias para justificarmos o seu tratamento como um conjunto

⁵ KUNDERA, Milan, *A Arte do Romance*, (tradução de Luisa Feijó e Maria João Delgado), Ed. D. Quixote, Lisboa, 1988, p. 58.

⁶ D'OREY, Stéphanie, « Interview with Lídia Jorge », in *Lídia Jorge in other words, Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2 Spring 1999, Ed. University of Massachusetts Dartmouth, p. 167 (tradução nossa do original em inglês)

⁷ Usamos o termo intertextualidade para designar qualquer relação dialógica entre as obras que analisamos ou entre estas e outras obras literárias. Não esquecemos que a análise das relações intertextuais, estudada sob esta designação por Julia Kristeva numa obra publicada em 1969 pelas Edições do Seuil sob o título *Séméiotikè*, foi desenvolvida e precisada nas suas diversas modalidades por Gérard Genette. Em *Palimpsestes*, Ed. Éditions du Seuil, 1982, pp. 8-13, Genette distingue cinco modalidades de relações dialógicas intertextuais, que designa por intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade.

coerente. E, naturalmente, exporemos ao longo do texto as fontes teóricas que guiaram a nossa análise.

2. Enquadramento

2.1. Espaço

As obras que nos propomos analisar têm em comum o facto de o lugar e o tempo ficcionados estarem relacionados com um espaço real geográfico característico e com um período de tempo perfeitamente determinável. Como coordenadas ficcionais do lugar, as obras fornecem-nos várias indicações: a aldeia de Vilamaninhos, em *Prodígios* (p. 36), Valmares ou São Sebastião de Valmares em *Paixão* (pp. 9, 10,11,53), Valmares ou Santa Maria de Valmares ou São Francisco de Valmares em *Gruas* (pp. 22, 23 e 31). Mas diversas indicações permitem-nos relacionar estes lugares com a geografia real. Esta realidade é, aliás, identificada várias vezes em referências como a estrada nacional 125 (*Paixão* pp. 121,139), a situação de Valmares entre o mar e a serra, de forma que o salitre da maresia, mesmo à distância, corroía os muros (*Paixão*, p. 11), a proximidade de Faro (*Paixão*, p. 89), a campina ao sul do meu país (*Instrumentalina*, p. 80), o quilómetro 44 (*Gruas*, pp. 33, 34, 83), o Mar das Prainhas (*Gruas*, p. 17). A própria autora reconheceu que

“Valmares fez parte de mim desde os primeiros livros, eu só não tinha encontrado o nome. Essa espécie de terra ao Sul, onde as paixões são violentas embora escondidas e onde há uma cultura milenar que se encerra e outra, moderna, voltada para o lazer, que se abre. A palavra só foi encontrada há pouco tempo, mas desde que eu escrevo, escrevo sobre essa transformação. E textos que já escrevi depois de *O Vento Assobiando nas Gruas* trazem Valmares atrás.”⁸.

2.2. Tempo

Uma narrativa implica necessariamente uma relação de temporalidade. Na verdade, contar uma história é uma actividade vinculada a uma experiência humana e toda a experiência humana pressupõe um quadro temporal. Esta relação entre as transformações sucessivas que se inscrevem na história narrada e o tempo a que se encontram vinculadas constitui a condição da narratividade. A narratividade pressupõe, por isso, a transformação e esta pressupõe uma sucessividade inscrita no tempo e evidenciada no discurso⁹. A organização interna do discurso pressupõe também relações diversas com o tempo. Uma história pode contar-se no presente, mas também no passado e mesmo projectar-se no futuro, pode narrar acontecimentos presentes mas também passados e antecipar outros. As transformações pressupõem uma sucessividade que não é linear. As diversas acções que compõem uma intriga podem ligar-se por relações de afinidade ou de implicação, independentemente do decurso linear do tempo.

Por isso se abordam aqui as diferentes acepções do tempo numa narrativa literária: O tempo da história é aquele em que decorrem as acções narradas no discurso, o tempo da diegese (*erzählte Zeit*). É um tempo ficcionado, como ficcionadas são as acções narradas e o espaço em que decorrem. E, mesmo referindo-se ao tempo histórico, é livremente manipulável pelo

⁸ Entrevista ao Suplemento *Mil Folhas* 2, do jornal “Público”. <http://static.publico.clix.pt/docs/cm2/ficheiros/21HeliaCorreia/Sopra.htm> (Abril de 2008).

⁹ REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª Edição, Ed. Almedina, Coimbra, 2001, p. 351.

autor textual (através do narrador). Mas na diegese pode haver uma outra temporalidade, o tempo subjectivo, vivencial, das personagens, que não obedece a uma linearidade cronológica, que Virgínia Woolf designou por *time in mind*.

O tempo do discurso (*Erzählzeit*) é o tempo da narração e pode ser visto numa dupla perspectiva. É difícil determinar a sua duração, pois a mesma pode depender do ritmo, da velocidade do narrador: Porém, o momento em que o narrador se coloca pode ser anterior, posterior, ou estar no meio do tempo da história, influenciando por isso na forma de narrar. O narrador referir-se-á, assim, aos factos no passado, no presente ou até os projectará no futuro. A narração não obedece, porém, em geral, ao transcurso natural do tempo da história. Ao referir-se aos factos sem essa sequencialidade temporal, o narrador constrói anacronias, estabelecendo uma ordem sequencial no discurso que é diferente da sequência temporal dos factos na história.

O tempo da instância narrativa é o tempo da escrita, está fora do plano do texto e corresponde ao tempo empírico, podendo denunciar relações com a voz do narrador e com a focalização da narrativa, nem sempre fáceis de determinar¹⁰.

Mais importantes, por situarem a história no tempo ou caracterizarem o tipo de narrativa, sendo elementos intrínsecos da mesma, são, respectivamente, o tempo da história ou da diegese e o tempo do discurso. Esta temporalidade será analisada adiante, para cada uma das quatro obras. Mas deixaremos desde já algumas notas sobre o tempo das histórias, o tempo diegético, para podermos relacionar as obras entre si. É que, como veremos, as histórias têm uma relação com a evolução do contexto sócio-económico envolvente, e este é descrito de forma a dar uma sólida base cronotópica¹¹ que sustenta o chamado *efeito do real*.

2.2.1 Tempo das histórias

As histórias de que aqui tratamos reflectem um período de tempo muito vasto, durante o qual o Algarve sofreu profundas transformações económicas, sociais e ambientais. E dizer muito vasto significa neste caso o tempo duma vida, pois na narrativa se pode adivinhar um tempo antropológico correspondente a uma experiência de vida empírica. São as experiências humanas duma vida que se contam, não naturalmente as experiências vividas na realidade mas a possibilidade duma experiência que pudesse decorrer em paralelo.

Embora testemunhando plenamente dum mundo arcaico, as histórias de *Prodígios* decorrem entre 1973 e 1974, terminando no período imediatamente a seguir ao 25 de Abril. Nas vozes das personagens há, porém, referências àquele tempo arcaico, como a narração de José Jorge Junior sobre os seus antepassados e a fundação da aldeia, as referências de Manuel Gertrudes à Primeira Grande Guerra. Trata-se nesses casos de anacronias extradiegéticas, pois essas referências remetem para um tempo exterior (anterior) ao tempo da história narrada.

¹⁰ AGUIAR E SILVA, 2004: 283-286.

¹¹ AGUIAR E SILVA, 2004: 281. A base cronotópica ou cronótopo é o contexto espaço-temporal em que decorre a acção narrada. De facto, o desenrolar dos acontecimentos pressupõem um determinado meio físico, geográfico, e social situado num certo tempo. As narrativas contêm, pois, a par da narração, a descrição deste meio, já que, embora possa haver descrição sem narração, dificilmente se concebe uma narração sem descrição.

O tempo das histórias narradas em *Paixão e Intrumentalina* sobrepõe-se quase totalmente. Há entre elas uma coincidência temporal evidente. Ambas se situam num tempo arcaico que podemos relacionar com os anos cinquenta. De facto, as narrativas dão-nos conta dum espaço e dum tempo a que se vincula uma sociedade profundamente rural, marcada pelos valores correspondentes da ruralidade: a família patriarcal em que ainda convivem em economia comum três gerações: o velho Francisco Dias, os seus filhos e noras e os netos. Os valores são os valores tradicionais do trabalho, da honra, duma visão social baseada na família e na economia familiar ligada à agricultura: Francisco Dias aceita com toda a dignidade as reclamações da família de Ema Batista que vem reclamar da honra desta ofendida por Walter e arranjará forma de reparar tal ofensa, através do seu outro filho, Custódio. Apesar da idade avançada, ainda é o patriarca que dirige os trabalhos da quinta, contrata operários agrícolas e determina a economia da família. Apenas na cozinha deixa a iniciativa às mulheres, pois é raro entrar lá. A história recua aos anos trinta, quando se refere o tempo da infância de Walter, e percorre todo o século XX, até ao momento em que a encomenda póstuma de Walter chega às mãos da filha, em Valmares. As relações entre estas duas obras não se limitam, aliás, ao tempo da história, havendo também uma identificação de algumas personagens e uma evidente intertextualidade narrativa.

Em *Gruas* já esse tempo arcaico decorreu. As transformações estão em pleno desenvolvimento, a actividade que converteu o Algarve rural em Algarve turístico já consumou uma parte importante das transformações, mas continua a aprofundá-las a nível físico, económico, social e cultural. A acção de *Gruas* pode relacionar-se com a realidade posterior aos anos setenta, já depois do 25 de Abril de 1974. A *Terceira Vaga* é uma família de imigrantes cabo-verdianos que vive numa velha fábrica de conservas do início do século XX, a *Fábrica de Conservas Leandro 1908*, após o descalabro da fábrica e depois duma auto-gestão falhada dos trabalhadores. Um dos tios de Milene, Rui Ludovice, é um presidente de câmara eleito já democraticamente e que sustenta ao longo da história um discurso democrático. A família de Milene tem uma preocupação com a sua imagem pública que pressupõe a possibilidade de crítica pública e o aproveitamento político dos deslizes dos eleitos.

A situação das histórias no tempo demonstra, assim, que está perfeitamente conseguida a correspondência com o tempo empírico, a “ilusão do real” ou “efeito do real”¹². Podemos situar o tempo das histórias numa ordem cronológica que começa nos anos quarenta e termina no fim do século XX. Há, evidentemente, algumas sobreposições temporais, dado que as narrativas fazem frequentes visitas ao passado em digressões anacrónicas.

Numa análise comparativa, o elemento descritivo de *Prodígios* dá a impressão dum contexto mais arcaico, apresenta-nos uma aldeia do barrocal algarvio parada no tempo, isolada do mundo, prisioneira das suas crenças, dos seus medos, dos seus preconceitos, das suas histórias fantásticas. Mas, na parte final, a narração dá-nos conta duma passagem quase meteórica de militares a caminho de Faro. Param na aldeia para anunciar a liberdade a uma população desinteressada, que não os entende e com quem não perdem tempo. Este episódio é perfeitamente identificável com as diversas campanhas de alfabetização e divulgação cultural conduzidas pelo interior do país em 1975 pelos militares do Movimento das Forças Armadas.

¹² REUTER, Yves, *L'Analyse du Récit*, Ed. Colin, Paris, 2005, p. 101.

Podemos, por isso, situar as histórias narradas em *Prodígios* num período situado entre os anos de 1973 e 1974, que termina pouco depois da Revolução de Abril. É um tempo que apresenta um Algarve arcaico, anterior ao despontar dos investimentos turísticos e da acelerada transformação social e económica.

Já *Instrumentalina* e *Paixão* cobrem aparentemente um tempo mais longo, que podemos determinar com início nos anos trinta, com referências à personagem Walter em criança e ao tempo em que sua mãe ainda era viva (*Paixão*, pp. 55-57) até ao epílogo das histórias, situado em ambos os casos no fim do Século XX. É um período longo em que se descreve de início uma sociedade conservadora, de raiz agrária, estabilizada ou parada no tempo, mas em que se narra também a crise e desaparecimento final dessa sociedade através dos fenómenos que provocaram essa transformação: a emigração maciça, que leva ao abandono das terras, e o investimento estrangeiro, que transforma as terras em zonas de turismo e de lazer.

Gruas é já a história dum Algarve transformado, com poderes locais eleitos, investimentos volumosos no turismo e na construção civil que o suporta, relações laborais mais tensas, predomínio do politicamente correcto nas relações sociais. Podemos situar esta história no período posterior ao 25 de Abril, com raros *flash back* ao passado próspero duma fábrica de conservas a que a família chamava *o diamante*.

2.2.2. Tempo do discurso

Em *Instrumentalina* e *Paixão*, as histórias são contadas *in ultimas res*. Na primeira, a narradora, que também participa na história como personagem, pelo que é narradora homodiegética, coloca-se depois do fim da história: enquanto espera um reencontro com um tio depois de mais de trinta anos de separação, reencontro que corresponde ao fim da história, conta, usando o passado, a sua infância na convivência com esse tio, então um jovem de vinte anos, apaixonado pela fotografia e pela bicicleta e as circunstâncias em que ocorreu a separação. Em *Paixão*, a narradora coloca-se num momento em que recebe um embrulho proveniente da Argentina, donde o mesmo fora enviado uns dez meses antes pelo seu pai, e que, após remessas sucessivas pelos correios de vários continentes, acaba por chegar a Valmares. A partir da recepção desse embrulho, que contém uma manta de soldado e uma mensagem, representando a herança de seu pai, morto dez meses antes, além das insistentes recomendações escritas no papel de embrulho dirigidas aos serviços de correios, a narradora recorda toda a história do seu pai – a quem toda a vida teve de tratar por tio (podíamos afirmar desde já o tio de *Instrumentalina*) – e da sua família desde os anos trinta. É também uma narrativa *in ultimas res*, pois o acto de narração ocorre depois de terem terminado os eventos narrados. A narradora faz, aliás, frequentes referências ao tempo do discurso, quando termina capítulos vários com a frase "para que Walter saiba" ou "para que esta noite Walter saiba". "Esta noite" é o tempo do discurso. Mas a narradora desdobra-se numa dupla perspectiva, numa focalização ora externa, ora interna, como explicaremos mais adiante, e usará quer a terceira pessoa quer a primeira pessoa.

Há em *Paixão* um momento final da diegese contemporâneo do tempo do discurso: esse momento final corresponde à chegada do embrulho com a manta de Walter, falecido dez meses antes, e ao acto de a sepultar no pátio da casa de Valmares empreendido pela filha de Walter. Em *Instrumentalina*, mesmo o momento final da história, que corresponde à entrada do tio Fernando no bar do Royal York Hotel e ao breve comentário que dirige à

narradora-personagem: "Cresceste, miúda, mas a cara é a mesma" (p. 104), já é contado no passado: "Consegui por fim o tio dizer, duma só vez."

2.2.3. Tempo da escrita ou da instância narrativa

A par do tempo da história e do tempo do discurso, referimo-nos a uma terceira coordenada temporal, o tempo da escrita, diferente do tempo do discurso, até porque este se relaciona com o narrador e aquele com o autor empírico do texto. O interesse desta terceira coordenada de tempo pode residir em conhecer o percurso dum determinado autor, descobrindo a sua evolução como escritor e a evolução da sua escrita. É um elemento evidentemente vinculado à vida do autor, que projecta sobre a sua obra alguma informação quanto às condições de produção da escrita¹³. Ora, no conjunto das obras que vimos analisando, o tempo das histórias tem uma certa sequencialidade, que permite entender umas como continuação ou desenvolvimento das outras. Sabemos que o tempo da escrita pode não corresponder exactamente ao tempo da publicação. Na realidade, não é raro que os autores escrevam para a gaveta, adiando a publicação dos textos produzidos para um tempo em que eles façam mais sentido no conjunto da sua obra. As relações contextuais e macrotextuais também determinam por vezes que os autores, finda a escrita dum texto, entendam que outro se tornou mais urgente ou que o texto acabado de escrever exige uma maturação só possível com o decurso do tempo¹⁴. Mas a descrição do espaço e do contexto dá-nos muitas vezes indicações quanto ao tempo da escrita.

Com a reserva a que esta reflexão nos obriga, as obras sob exame foram publicadas na sequência temporal a que já nos referimos na Introdução:

<i>O Dia dos Prodígios</i>	1980
<i>A Instrumentalina</i>	1992
<i>O Vale da Paixão</i>	1998
<i>O Vento Assobiando nas Gruas</i>	2002.

Esta sequência podia servir-nos de indicador quanto ao tempo da escrita, diferente, como se disse, do tempo do discurso ou do da diegese. Mas esta indicação, referente ao momento em que o autor escreve a obra, é muito aleatória, já que a obra pode esperar na gaveta do escritor até ser publicada. Se quiséssemos levar a nossa especulação até ao ponto de procurar o tempo da escrita, podíamos neste caso entender, por exemplo, que *A Instrumentalina*, publicada como conto em 1992, é uma espécie de anúncio precursor do romance *O Vale da Paixão* e que representa de algum modo um resumo deste. Também podíamos especular sobre o tempo da escrita de *O Dia dos Prodígios*¹⁵ e de *O Vento Assobiando nas Gruas*. As respectivas

¹³ Por exemplo: a escrita de *Prodígios* está certamente vinculada a um tempo empírico preciso, o tempo imediatamente subsequente à revolução do 25 de Abril de 1974, como explicaremos em seguida.

¹⁴ REIS, 2001: 196-197.

¹⁵ Em entrevista a Stéphanie d'Orey publicada em 1999, Lídia Jorge declarou: "I started thinking about *O Dia dos Prodígios* after the Revolution and it was written between 1976 and 1978.[...]" It was a book about a community which nonetheless originated in reality: my own grandfather, José Jorge Júnior, lying in his sick bed, confusing the dead with the living, my face with those of his wives and his lost daughters. In one hour the sky fell to earth. I believe this happened in 1975."

histórias narradas levam-nos a situar a escrita nos anos próximos dos acontecimentos de Abril de 1974 no primeiro caso e nos finais do século XX, no segundo. Isto seria supor, como afirmámos, que há coerência entre o tempo da escrita e a data da publicação, o que, evidentemente, seria uma conclusão abusiva. Ora, em *Prodígios*, a narração termina datada em 25 de Agosto de 1978, já algo afastada do tempo diegético que, aparentemente, corresponde a um período mais próximo do protagonismo dos militares, talvez três anos antes. Por seu turno, em *Gruas*, cuja narração termina datada em Julho de 1998, o tempo diegético, como o tempo do discurso, parece que terminam por volta de 1993. Será este espaço de tempo entre o final da diegese e a data aposta no final da narração o tempo da instância narrativa ou da escrita?

Pensamos, porém, que a especulação quanto ao tempo da escrita poderia ser eventualmente pertinente para uma biografia da autora, ou se quiséssemos indagar os aspectos específicos do contexto e a sua influência na escrita. Para a análise que pretendemos fazer, tal investigação parece-nos secundária.

De qualquer modo, o tempo da escrita, se pode ajudar a entender em certos casos o contexto da maturação da ideia, não é muito relevante do ponto de vista da análise literária. Não vamos, pois, aprofundar hipóteses que, por muito originais que viessem a mostrar-se, não teriam grande interesse para a análise literária das obras.

2.3. Contexto sócio-económico

No início dos anos cinquenta, o Algarve é uma região essencialmente rural. Nas estatísticas oficiais¹⁶ da época, o turismo, que viria a constituir-se como a sua vocação económica fundamental, ainda não era mencionado, e as actividades turísticas não tinham qualquer tratamento estatístico separado do comércio. A população residente nos 16 concelhos do Algarve era oficialmente de cerca de 320.000 habitantes, ou seja, cerca de 4,1% da população do continente e ilhas, e uma densidade populacional de 63 habitantes por quilómetro quadrado, contra os 84 habitantes de média nacional. Esta população agrupava-se em 80 700 agregados familiares, com uma composição média de quatro pessoas. No entanto, é de notar que havia na região 10 728 famílias com uma composição de seis ou mais pessoas, o que corresponde melhor à ideia de família rural tradicional. As famílias eram estáveis, registando-se, no ano de 1950, apenas 26 divórcios para 2502 casamentos (cerca de 1%); destes, mais de 80% foram casamentos católicos. Nasceram nesse ano 5884 crianças e morreram 3884 pessoas, sendo o saldo fisiológico da população algarvia, nesse ano, de 2000 pessoas; mas emigraram no mesmo ano 1061 pessoas, a grande maioria (74%) para a Argentina. A população activa (população com mais de dez anos !!!) ascendia a 223.000 pessoas e a dos inactivos, desempregados e inválidos era de cerca de 34000, representando assim um índice de actividade elevado, o que significa que se trabalhava desde a adolescência e enquanto havia forças. Da população activa, a maioria não sabia ler (56%).

D'OREY Stéphanie, « Interview with Lídia Jorge », in *Lídia Jorge in other words, Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2 Spring 1999, Ed. University of Massachusetts Dartmouth, p. 169 (tradução nossa do original em inglês).

¹⁶ Instituto Nacional de Estatística, *Anuário Estatístico de 1950*. Alguns dados referem-se a anos um pouco anteriores ao do anuário, mas não viciam o raciocínio.

A agricultura apresentava as características de agricultura de subsistência, com baixa produtividade e fraca mecanização. Assume relevância o trabalho executado com animais de trabalho de aluguer, havendo estatísticas separadas do respectivo preço. As superfícies cultivadas eram maioritariamente de cereais, a saber, por esta ordem, trigo, aveia, cevada, milho. O centeio e o arroz ocupavam uma posição marginal. A vinha e a oliveira tinham pouca expressão no conjunto nacional, mas era importante a produção de alguns legumes, como a fava e o grão-de-bico. Os salários agrícolas médios variavam consoante o tipo de trabalho, oscilando entre os 15\$63 na cava e na monda e os 19\$17 na limpeza da floresta ou na poda das árvores de fruto; as mulheres, nos tipos de trabalho em que competiam com os homens, ganhavam pouco mais de metade. Em comparação com o resto do país, os salários estavam abaixo da média. Nas ceifas, por exemplo, só no Minho se pagavam salários inferiores.

A pecuária algarvia apresenta também características próprias. No que respeita a animais de trabalho, verifica-se a predominância do gado muar e asinino. Na produção alimentar, ocupava lugar de destaque o gado ovino, caprino e suíno. Da carne produzida no distrito de Faro, a carne de ovino ocupava o primeiro lugar, com 437 toneladas, seguida de perto pela de suíno, com 418 toneladas, mas muito superior à de bovino, com 297 toneladas.

Os dados acabados de referir, colhidos relativamente ao ano de 1950 e alguns um pouco anteriores, mostram um Algarve rural, arcaico, com uma população activa dedicada a uma agricultura de subsistência, com fraquíssimo nível de instrução e com raríssimo uso de técnicas de produção modernas. Pois será esta região que maior transformação sócio-económica irá sofrer nos anos seguintes, graças ao desenvolvimento do turismo.

Apenas vinte anos mais tarde, o retrato do Algarve é já outro. Em 1970¹⁷ o distrito de Faro tem uma capacidade hoteleira que representa cerca de metade da do distrito de Lisboa e cerca de três vezes mais que a do Porto (4730 camas em Faro, 10940 em Lisboa e 1648 no Porto), incluindo apenas os hotéis e não contando com as pensões e outros tipos de alojamento. O Algarve distingue-se também pelo facto de esta hotelaria ser mais moderna, como se verifica pela classificação das unidades hoteleiras e pelo facto de a grande maioria dos quartos terem casa de banho privativa. O pessoal ao serviço desses hotéis representa mais ou menos a mesma posição relativa em relação a Lisboa e ao Porto. O investimento hoteleiro no distrito, representando cerca de 23% do total do país, foi o segundo maior de todos os distritos do país, apenas ultrapassado ligeiramente pelo do Funchal, e foi canalizado sobretudo para hotéis de luxo ou de primeira categoria. A este investimento correspondeu nesse ano uma ocupação de 1 383 667 dormidas, mais do dobro do Funchal, quase o triplo do Porto e cerca de 42% da de Lisboa. Dos 281252 hóspedes recenseados, 187106 alojaram-se em hotéis, na esmagadora maioria em hotéis de luxo ou de primeira categoria.

Estas transformações do Algarve não se sentiram da mesma forma em todos os lugares. O impacto da hotelaria, por exemplo, fez-se sentir sobretudo numa estreita faixa do litoral, e só pouco a pouco é que o barrocal se tornou apetecido como lugar de residências de férias de elevada qualidade. Mas contribuíram, apesar disso, para transformar também o barrocal, esvaziando-o primeiro dos seus jovens que acorriam aos postos de trabalho no litoral e influyendo depois nas mudanças da estrutura e da propriedade da terra, vendida a bom preço a estrangeiros e nacionais ricos para a construção. E, do ponto de vista humano, assistiu-se ao

¹⁷ Instituto Nacional de Estatística, *Anuário Estatístico de 1970*.

rápido abandono das actividades tradicionais por uma população que deixou de estar activa e passou a ocupar os bancos de jardins e a sombra das árvores.

É neste contexto de transformação social que se inscrevem as narrativas de Lídia Jorge, em especial a de *Prodígios*, *Instrumentalina* e *Paixão*. Todas estas transformações encontram eco nas narrativas. A população de Vilamaninhos é o que resta de população autóctone nas aldeias do barrocal. E, premonitoriamente, quando Walter, em *Paixão*, regressa a Valmares em 1963, aconselha o pai o irmão a venderem a terra e comprarem no litoral.

3. Análise comparativa das obras

3.1. Posicionamento da autora

3.1.1. Estratégia de composição

O vector fundamental das narrativas é que as descontinuidades intradieéticas, isto é, os factos que ao longo da história narrada vão determinando as mudanças no contexto da história e nas relações das personagens entre si, correspondem a descontinuidades empíricas entre uma sociedade velha e uma sociedade nova, já que os elementos perturbadores ou de ruptura, que originam as descontinuidades, fazem a ponte entre dois estados sociais e psicológicos marcados num primeiro tempo pela resignação e depois pela libertação e a aventura, entre os valores conservadores e o progresso, entre o isolamento e a abertura ao mundo. O elemento de ruptura tanto pode ser uma personagem que entra em conflito com as outras como uma situação inesperada.

Em *Prodígios* há vários factos principais que perturbam o universo diegético: a luta contra uma serpente que, depois de aparentemente morta, acaba por voar; a fuga da mula de Pássaro Volante, o namoro do soldado Amado com Carminha Parda e a morte deste no cenário da guerra, e o anúncio da revolução, com a breve passagem dos militares revolucionários na aldeia, a caminho de Faro.

Em *Instrumentalina*, o factor perturbador é a personagem do tio Fernando, que se recusa a aceitar o futuro, que o pai lhe destina e lhe quer impor, de ser o sucessor da exploração agrícola, casar e ter filhos na terra. O momento da ruptura é a sua partida quase clandestina de casa, de comboio e de madrugada, para não mais voltar.

Em *Paixão*, a personagem Walter, perfeitamente coincidente com a do tio Fernando de *Instrumentalina*, representa a ruptura com a vida de Valmares: tem um comportamento escandaloso que origina a crítica social, recusa um casamento que a moral e o pai lhe impunham, recusa os trabalhos no campo, abre-se ao mundo, primeiro com a ida para a tropa, que o conduz à Índia, e depois com o périplo sem fim pelos quatro cantos do mundo.

Em *Gruas*, a questão das rupturas é mais complexa, pois, como a narrativa contém três histórias sucessivas (a morte e enterro de Regina Leandro, a história de Milene e o epílogo que constitui o casamento desta com Antonino), podemos identificar forças perturbadoras diferentes para cada uma destas partes. Assim, a ruptura na primeira parte é provocada pela morte da avó de Milene, que determina uma série de transformações subsequentes, desde a ligação de Milene à família Mata, até à perturbação do estatuto da família Leandro, dos seus costumes e dos seus preconceitos étnicos ou de classe. Na história de Milene a força transformadora é a sua mutilação na Clínica das Salinas. Na terceira parte, o interesse da família Leandro na negociação da Fábrica Velha leva-a a promover o casamento de Milene, que conduz a uma tipo diferente de relações entre as personagens.

Assinale-se, porém, que a transformação global da sociedade tem subjacente às diversas acções um evento não expressamente mencionado mas subentendido, apenas afluído em *Prodígios* (elipse)¹⁸: a revolução de Abril.

O terceiro vector a destacar é que, embora a perturbação seja protagonizada em cada história por personagens que se destacam do contexto social diegético, ela é produto duma influência exterior ao lugar e ao país, de forças de fundo que transformam globalmente a sociedade: A emigração para países mais desenvolvidos (*Instrumentalina*, *Prodígios* e *Paixão*), e a afluência do investimento no turismo, protagonizado sobretudo por capitais e movimentos de estrangeiros, bem exemplificado numa grua com a marca *LIEBHERR* e nos projectados negócios urbanísticos de Van der Berg, investidor holandês, que envolvem o destino da Fábrica de Conservas Leandro (*Gruas*).

Encaramos as quatro obras como uma sequência de narrativas com uma estratégia comum. Parece que a autora evoca em quadros sucessivos, exemplares, cada um deles relativo a um período determinado, a evolução que o Algarve sofreu, na sua geografia social e na sua economia, na segunda metade do século XX.

3.1.2. Especificidade feminina

No contexto que acabamos de descrever, Lídia Jorge selecciona os eventos e as personagens da diegese de forma a construir modelos sociais exemplares.

Deles ressalta, antes de mais, o papel de grande relevância assumido pelas personagens femininas. Carminha Rosa e Carminha Parda (*Prodígios*), Ema Batista (*Paixão*), a personagem inominada da narradora homodiegética (*Instrumentalina* e *Paixão*), e Milene (*Gruas*), entre outras, são personagens de grande densidade, que assumem o protagonismo em boa parte das narrativas. São mulheres marcadas por preconceitos que as marginalizam no contexto social em que estão (des)inseridas. As narrativas mostram-nos mulheres com personalidade vincada. Mesmo na mais frágil de todas elas, Milene (*Gruas*), há uma vontade própria, escamoteada pela família, mas que ela tenta afirmar reiteradamente. São também mulheres que sofrem por causa de eventos que representam a transgressão social, mas que a autora, de certa forma, desvaloriza, tratando as personagens mais como vítimas do que como pecadoras. Carminha Rosa (*Prodígios*) deixa-se levar, no contexto do confessionário, na conversa dum padre que lhe conduz a consciência e a leva para a cama, fazendo-lhe uma filha. Ema Batista (*Paixão*) apaixonou-se por Walter, que lhe faz uma filha mas se recusa a casar com ela. Milene, filha de amores do seu pai com uma hospedeira do ar, ambos precocemente falecidos num acidente de automóvel, é tratada como atrasada mental pelos tios

¹⁸ AGUIAR E SILVA, 2004:289. Segundo este autor, as elipses correspondem a narrações em que se omitem determinados factos, podendo as omissões ser expressas (o autor informa que omitiu) ou implícitas, para levar o leitor a descobri-las através dum trabalho de integração intelectual da narrativa. Em *Prodígios*, os acontecimentos político-militares do 25 de Abril nunca são expressamente descritos. As primeiras notícias referem-se a “uma revolução” ou “um grande golpe”, sem nunca mencionarem os acontecimentos concretos. Na narrativa, a revolução é anunciada de forma sumária, omitindo-se mesmo a data, o tipo de acção militar que a provocou, a tomada do poder por uma junta militar, etc. Trata-se, obviamente, de economia narrativa, relativamente a factos cuja narração não era indispensável para dar sentido à narrativa, mas, obviamente, na mente do leitor esses factos estarão presentes.

e tias, e, perante a hipótese concreta de se casar com um homem etnicamente diferente, acaba por ser vítima dum crime de mutilação genital.

Esta vertente das obras, que consiste em reabilitar o papel das mulheres numa sociedade marcada por arcaísmos sociais, psicológicos e religiosos é, por conseguinte, um dos seus vectores fundamentais. Esta constatação suscita-nos imediatamente a questão, de certo modo recorrente quando se trata da análise de textos produzidos por mulheres, da emergência duma sensibilidade feminina na escrita. No contexto específico da guerra, o tema foi tratado exaustivamente por Rui de Azevedo Teixeira¹⁹. Apesar de integrar Lídia Jorge num conjunto de escritores representativos duma linha romanesca de “agonia e catarse” comum a ambos os sexos,

“E é em O Capitão Nemo E Eu (A. Guerra), Lugar de Massacre (J.M. Garcia), Os Cus de Judas (A.L. Antunes), Percursos (do Luachimo ao Luena) (W. Ramos), Nó Cego (C. v. Ferraz), A Costa dos Murmúrios (L. Jorge), Jornada de África (M. Alegre) e Os Navios Negreiros Não Sobem O Cuando (D. Lobo), romances cuja matéria recompensa a análise crítica mais penetrante, que se encontram, em nossa opinião, os melhores exemplos de uma comum agonía e de uma diversificada catarse”²⁰,

abona-se numa análise de Helmut Siepmann para afirmar que, em *A Costa dos Murmúrios* estão presentes as singularidades que aquele lusófilo renano detectou na escrita feminina no último quartel do século XX:

“...uma essencialização da própria escrita (“Mittelpunkt des Schreibakts”), uma autognose (“Selbstsuche”), um auto-distanciamento (“Selbstentfremdung”) e uma libertação (“Akt der Befreiung”) mas também um contributo importante para a resolução literária dos problemas epocais (“einem substantziellen Beitrag zur literarischen Bewältigung der Zeitprobleme”)²¹

Tomando como ponto de partida da análise o referido contexto da guerra, Ângela de Carvalho Faria concluiu que

“A ficção portuguesa contemporânea de autoria feminina sobre a guerra colonial, ao privilegiar a ética, a sensibilidade inerente ao «eu» politizado, a auto-referencialidade textual, o aleatório da escrita e o imaginário representacional, permite aos ‘corpos colonizados’ e sitiados libertar-se da opressão masculina e patriarcal ou falocêntrica, assumir a sua própria voz e criar a sua própria história.”²²

Carina Faustino Santos fez recentemente um trabalho sobre o tema, embora também voltado essencialmente para a temática da escrita feminina na guerra. Nesse contexto afirma, na linha dos autores anteriormente citados, que: “Para além da questão da *inteligência emotiva*, a visão

¹⁹ TEIXEIRA, Rui de Azevedo, *O Fim do Império e a Novélistica Feminina*, Manual editado pela Universidade Aberta, Lisboa, 2004, entre outras obras do autor referenciadas a final.

²⁰ TEIXEIRA, 2004:42

²¹ TEIXEIRA, 2004:85

²² FARIA, Ângela de Carvalho, in “A LIBERTAÇÃO DE CORPOS SITIADOS: O FEMININO E A GUERRA COLONIAL” <http://www.lettras.ufri.br/posverna/docentes/64543-2.pdf> (Maio2008).

particular destas mulheres perante a guerra justifica-se também pela diferença espacial da experiência vivida...” (itálico da autora)²³

E Lídia Jorge fez o seguinte juízo sobre a sua própria escrita:

“Não podemos dividir-nos em pedaços, Sou uma mulher com uma postura profissional e devo dizer que alguns dos meus escritos devem ser um registo do tempo que passa e outros tratam da vida tal como a imagino: Como é que eu poderia sequer escrever sem essa distinção – ser uma mulher e chamar-me Lídia? (...) Desde os meus temas até à própria estrutura do texto, tudo tem de estar impregnado do meu próprio estilo. Sem querer ser juiz em causa própria, reconheço em mim uma particularidade ou até um certo estilo. Dentro disso há a memória da rapariga que fui, dos livros que li e que mais me tocaram, da música das palavras que fui guardando na cabeça. O facto de ter sido uma rapariga deve ter marcado o meu modo de expressão.”²⁴

Nesta explicação, Lídia Jorge suscita dois aspectos conexos da natureza dos textos produzidos por mulheres: a temática tratada e o modo de construção do texto. Estes dois aspectos têm sido tratados frequentemente na análise da escrita feminina. Porém, a questão da especificidade da escrita feminina é uma questão controvertida e objecto de polémica.

Algumas análises dos textos femininos tendem a afirmar que há algo de particular na escrita produzida por mulheres, que tem a ver com a evolução histórica do papel das mulheres na sociedade, limitado essencialmente ao interior da casa. De facto, partindo do princípio de que a vivência se transmite à escrita, parece que há algum fundamento para se afirmar essa particularidade. Não é por acaso que essa evolução produziu o adágio ”a casa é o mundo das mulheres e o mundo é a casa dos homens”.

De facto, tendo a vocação do homem sido historicamente voltada para o espaço exterior, para as tarefas da caça, da agricultura, da defesa, da guerra, da emigração, à mulher cabia a guarda da progenitura e da casa e as tarefas afins. Essa situação histórica deve necessariamente ter criado uma especial sensibilidade feminina para o espaço interior e para o seu próprio interior feminino. Deve necessariamente ter levado à interiorização de angústias e frustrações, de desejos e sonhos, que não podem deixar de se reflectir na linguagem do seu discurso.

Isabel Allegro de Magalhães analisou reiteradamente esta questão. Olhando para outras literaturas e correntes de crítica, designadamente para a crítica anglo-saxónica e a francesa, observa que as perspectivas de análise têm sido divergentes, preocupando-se a primeira essencialmente com aquilo que se escreve sobre a problemática das mulheres: “...a crítica feminista anglo-americana preocupou-se, em geral, mais com o conteúdo dos textos do que com a sua expressão: com o *what* mais do que com o *how*”²⁵, e a segunda principalmente

²³ SANTOS, Carina Faustino, *A Escrita Feminina e a Guerra Colonial*, Ed. Vega Editora, Lisboa, 2003, p. 32.

²⁴ D’OREY, *loc. cit.* p. 167 (tradução nossa do original em inglês).

²⁵ ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, “Os Véus de Ártemis: Alguns Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina” in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 125/126, Jul. 1992, p. 153. Neste artigo, a autora utiliza a expressão *sexo dos textos*, título que viria a dar a uma obra publicada em 1995 pela Editorial Caminho.

com a forma de expressão duma identidade feminina no modo de escrever: “Para as francesas, [...] a porta de entrada principal para reflectir sobre as questões feministas na literatura tem a ver sobretudo com a análise da linguagem, do como da expressão dessas questões.”²⁶

Num *corpus* de quarenta obras de autoras portuguesas da segunda metade do Séc. XX, esta autora analisa as marcas de género na escrita feminina. Nessa análise, aborda quer o ponto de vista do *what*, quer o do *how*. E quanto ao *what*, ou seja, quanto aos temas tratados, sem prejuízo da excepção substancial de *Novas Cartas Portuguesas*, entende que “as matérias e temas abordados[...] não dão, na maioria dos casos, qualquer indício quanto ao sexo de quem escreve”, mas afirma que

“Embora nem sempre seja fácil isolar uma atitude comum, autónoma de um tema, há de facto aspectos que têm a ver seja com o *ponto de vista*, seja com a selecção de matizes temáticos, que dão uma tonalidade própria aos textos, que lhes denunciam a sua origem feminina”²⁷ (itálico da autora).

No que respeita ao *how*, para além da especial perspectiva que afirma haver relativamente a temas que são comuns aos dos homens, refere-se a uma *body writing*, uma escrita projectada a partir do interior do corpo, que poderá fundar-se no especial relacionamento das mulheres com o mundo, marcado por uma percepção *redonda, não vertical*. Também a expressão de uma especial ligação à terra, uma relação telúrica com a vida, a centralidade do espaço casa, espaço de escrita e metáfora do corpo da mulher, a criação de personagens femininas complexas, a vivência do tempo e a auto-referencialidade e a produção de narrativas abertas são características que a autora colheu nas narrativas de produção feminina. Refere-se ainda à permanente conexão da racionalidade com uma atitude emotiva e afectiva:

“Parece nítida também a ausência de uma racionalidade que opere separada da emoção ou dos sentimentos. Deparamos antes com uma inteligência afectiva, mais preocupada com a força de correlações e de analogias do que com estruturas de coerência, ou com uma síntese, ou com a chegada a quaisquer conclusões.”²⁸

Relativamente à literatura de língua portuguesa, principal objecto da análise a que nos vimos referindo, afirma-se ainda uma característica peculiar. A par dos elementos da escrita que se referem especialmente aos universos da mulher, que são comuns a outras literaturas, as escritoras portuguesas debruçaram-se sobre temas da sociedade, o que será pouco frequente na literatura feminina de outros países.

Conclui que a escrita das mulheres revela *uma identidade outra*, o que permite pensar que “...o cerne das questões levantadas pelos feminismos será afinal tão intrínseco ao ser das mulheres que se manifesta mesmo quando as mulheres disso não estão conscientes, mesmo quando abordam as mesmas matérias que os escritores-homens”²⁹

²⁶ ALLEGRO DE MAGALHÃES, *loc. cit.* p. 153

²⁷ ALLEGRO DE MAGALHÃES *loc. cit.* p. 156.

²⁸ ALLEGRO DE MAGALHÃES, *loc. cit.*, p. 164.

²⁹ ALLEGRO DE MAGALHÃES, *loc. cit.*, p. 166. Esta emergência do inconsciente na escrita leva-nos a relacionar a afirmação citada com o método da psicocrítica, desenvolvido por Charles Mauron, a que nos referiremos mais adiante neste trabalho.

As posições defendidas por Isabel Allegro de Magalhães vêm de certo modo explicitadas no livro de ensaios que publicou em 2002.³⁰, em particular num ensaio integrado nesse livro sob o título “(Im)Possibilidades de Leitura: A Diferença Sexual na Criação Literária”. Aí a autora resume a vasta análise de obras de lavra feminina a que procedeu classificando as respectivas vozes femininas em três grupos: as que na escrita se distinguiram pelo combate pela igualdade da mulher, numa posição de militância feminista; as que visam *uma nova diferença* entre os sexos integrando a problemática da mulher no contexto social em geral; e as que não têm uma estratégia ou posição definida. Mas conclui que se verificam entre os três grupos *cruzamentos, sobreposições, traços comuns*.

Explicita em seguida o que afirma ter encontrado em comum nessas vozes femininas:

- “Modos de relação e de intimidade com os lugares-espacos de onde surge a fala. [...]
- Incorporação do próprio corpo, e da casa como seu prolongamento, na escrita.[...]
- Uma dimensão telúrica, visível na forte intimidade com a natureza e os seus ritmos.[...]
- Inclinações do olhar, ou uma qualidade específica da atenção, presa ao pormenor das situações [...]
- Uma ligação particular ao tempo, mais circular, cósmico ou repetitivo[...]
- Quanto à construção narrativa [...] uma preferência por elipses, pelo inacabado das frases, por repetições, formas interrogativas, pausas, espaços em branco, interrupções, reticências, gosto pela fragmentação e pela errância e deslize para o não-dito. [...]”³¹

A autora conclui com uma reflexão que leva a analisar a diferença sexual não apenas na escrita, mas também na leitura, porque “se há uma inscrição do corpo por parte do criador há também presença do corpo por parte de quem recebe a leitura: e trata-se duma diferença a *ler*, e não a *ver*” (itálico da autora). Termina com a ideia de que provavelmente só a leitura do conjunto dos textos de lavra feminina permitiria a afirmação de um “denominador simbólico” comum a sujeitos de escrita mulheres.³²

Esta posição teórica não é pacífica entre os críticos literários. É que afirmar uma diferença sexual nos textos depara-se com algumas dificuldades, designadamente a que resulta das diferentes máscaras que um autor pode impor aos narradores e às personagens que cria, para além da que suscita a moderna biologia (e a manipulação biológica) que vem pondo em causa as fronteiras históricas entre os sexos.

Em crítica directa a esta posição, feita, como contraponto, em prefácio com o significativo título *A Meu Ler*³³ ao próprio texto de Isabel Allegro de Magalhães que vimos referindo, Eduardo Prado Coelho, numa exposição a que não falta uma ironia corrosiva, critica o método de abordagem e lança uma dúvida séria sobre as conclusões: Quanto ao método, aponta o facto de Allegro de Magalhães utilizar enunciados coincidentes com os que atribui a mulheres para formular juízos de valor. Ora, alguns desses enunciados são de fonte masculina. Quanto às conclusões, põe em dúvida que as posições sexuais no texto correspondam a posições biológicas estabilizadas.”Em que medida a escrita feminina é uma escrita de mulheres (...) ou

³⁰ ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, *Capelas Imperfeitas*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2002

³¹ ALLEGRO DE MAGALHÃES, 2002 :296 e seguintes.

³² ALLEGRO DE MAGALHÃES, 2002:303

³³ COELHO, Eduardo Prado, « A Meu Ler », prefácio a *Capelas Imperfeitas*, de Isabel Allegro de Magalhães, Ed. Livros Horizonte, Lisboa 2002, pp. 5-12.

será que mulheres e homens podem assumir exclusiva, simultânea ou alternadamente, o feminino da escrita e o masculino da escrita? “. Finalmente, ironizando com a hipótese final da autora de que só a leitura do conjunto dos textos de escrita feminina permitiria confirmar a existência dum *denominador simbólico comum*, Prado Coelho afirma que, de qualquer modo, se trata duma tarefa impossível, dado que ninguém poderia pretender ler todos os textos escritos no passado, no presente e no futuro.

No nosso modesto parecer, o excelente trabalho de investigação demonstrado em *Capelas Imperfeitas*, que não se limitou à literatura portuguesa mas percorreu os caminhos de outras culturas, fundamenta a conclusão de que alguma coisa é específica aos textos femininos, mesmo que eventual e excepcionalmente também se possam encontrar laivos de feminilidade em autores masculinos. Na aquisição do conhecimento e da verdade, o método da generalização é tão lícito como qualquer outro, sabendo-se que a verdade absoluta será sempre uma miragem. Mesmo que não seja possível a tarefa de ler todos os textos de fonte feminina, isso não impede que se valide uma hipótese verificável em épocas, culturas e número de autores e autoras tão consideráveis como os que menciona Allegro de Magalhães. E se, como afirma Eduardo Prado Coelho, alguns dos enunciados que sustentam a valoração daquela autora são de fonte masculina, isso invalidará a conclusão de que é detectável nos textos femininos uma *identidade outra*? Pensamos que não, ou então, noutra plano da arte, o da arquitectura, por exemplo, teríamos de negar a existência de características próprias do românico ou do gótico pelo facto de alguns dos seus elementos se encontrarem em construções neoclássicas ou neogóticas ou até contemporâneas. O raciocínio de Prado Coelho justifica a afirmação de que certos autores masculinos demonstram nos seus textos uma sensibilidade feminina, o que, no limite, pode levar a pôr em questão a estabilização biológica dos sexos, sobretudo no plano psíquico. Mas isso não implica que essa sensibilidade não seja genericamente a das mulheres e a que se manifesta genericamente nos textos femininos.

Face a esta digressão teórica, o que parece ressaltar dos romances de Lídia Jorge é que as suas personagens femininas se movem num espaço confinado, interior: as Carmas de *Prodígios* vivem numa clausura intencional, fechadas em casa; as personagens femininas de *Paixão* vivem à volta das panelas, na cozinha, onde os homens não entram, e as protagonistas Ema e a filha de Walter vivem no interior dos seus quartos e encerram-se no seu espaço psicológico interior, tal como as mulheres de *Instrumentalina*. Mesmo em *Gruas*, num tempo diegético correspondente a um contexto empírico já transformado, as mulheres da família Mata vivem o essencial das suas vidas na Fábrica Velha e Gininha Leandro vive fechada em casa com as crianças. Evidentemente, estas não são necessariamente marcas de escrita feminina ou masculina. Mas o que pode ser essa marca é a escolha das personagens femininas como os agentes da história e a sua caracterização como agentes de transformação ou de libertação das clausuras impostas por uma sociedade dirigida por homens. São estas as mulheres que protagonizam a *identidade outra* a que se refere Allegro de Magalhães. E quem está historicamente e (seja-nos permitido o exagero) quase geneticamente preparado para inscrever essas marcas na escrita são certamente as mulheres. Seja-nos permitida uma última citação de fonte feminina inserta na análise de Allegro de Magalhães:

“...Quand je commence à “écrire” je n’écrit pas, je me pelotonne, je deviens une oreille, je suis un rythme. (...) il y a un endroit dans la pensée dans le corps où l’apparence cesse. Il est

trop noir et trop éblouissant pour lire. On ne (se) voit jouir, on jouit. Où la chair sait autrement, où elle pense sans mots : c'est parce que je suis une femme... »³⁴.

Esta reflexão sobre a escrita revela a profunda, uterina relação ente a escrita feminina e a autora. É a voz do interior que se expressa, é a carne viva que se manifesta, é o mistério imerso nessa profundidade que faz essa *identidade outra*. Sem possibilidade de ser mascarada pela ficção, do mesmo modo que um vulcão não se pode dominar colocando-lhe uma tampa na cratera.

3.1.3. *Substracto autobiográfico*

Não podemos afirmar que as obras que analisamos sejam obras autobiográficas, muito embora as relações entre as histórias narradas e a realidade em que nasceu e viveu a autora sejam estreitas, com muitos pontos de coincidência. Também o tempo da história das obras corresponde *grosso modo* ao tempo empírico das grandes transformações do Algarve, pelo que o efeito do real está eficazmente construído. A autora nasceu no Algarve e o momento do início da diegese corresponde aproximadamente ao tempo da sua infância. Ela sabe do que escreve, a vida está dentro da ficção, mas apenas para sustentar um quadro ficcional verosímil, generalizável a muitas vidas e muitas terras, projectando nas narrativas uma experiência humana universal.

De facto, como escreveu Wolfgang Kayser, “...a temática [do romance] compreende tudo o que no Homem é de natureza individual e pessoal [pois] é essa a matéria do romance (...) o narrador do romance é, em termos claros e analógicos, o criador mítico do universo.”³⁵

Em entrevista concedida a Stéphanie d’Orey e publicada em 1999, Lídia Jorge respondeu à questão da entrevistadora sobre o carácter autobiográfico de *Prodígios* do modo seguinte:

“Os elementos autobiográficos [de *Prodígios*] estão na atmosfera, a experiência imaginativa do mundo rural onde passei a infância, o tipo de relações de que tive consciência, especialmente entre os indivíduos e a comunidade num mundo fechado sobre si próprio mas que permitia o sonho e a fantasia”³⁶

Na mesma entrevista, apenas admitiu que colhera da realidade a personagem de José Jorge Júnior (*Prodígios*), correspondente ao seu avô, com o mesmo nome.

Sinteticamente, diremos que, para além das histórias ficcionadas em cada uma das obras, a autora coloca como pano de fundo a rápida transformação dum determinado espaço geográfico e social, imposta pela evolução histórica externa e pelas transformações políticas nacionais, e, no quadro diegético, coloca as personagens femininas como importantes agentes de transformação.

3.2. Transformação diegética

³⁴ CIXOUX, Hélène, « Contes de la différence sexuelle », *apud* Allegro de Magalhães, 2002 :297.

³⁵ KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? » in *Poétique du Récit*, coord. Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp. 65 e 80.

³⁶ D’OREY, *op. cit.* p. 167 (tradução nossa do original em inglês).

A narratologia tem-se preocupado, sobretudo desde o formalismo russo, com a identificação de unidades de análise, que, devidamente seleccionadas, possam depois tomar-se como padrão de análise de outras narrativas da mesma natureza. Estas unidades devem ser procuradas, obviamente, dentro da própria narrativa, mas os autores têm abordagens diferentes quanto aos elementos a considerar como unidades da narrativa.

Já em 1928, Vladimir Propp isolou trinta e um elementos que seriam comuns a todas as narrativas e constituiriam as suas funções³⁷. Parece, no entanto, que essa análise assentou num *corpus* de textos reduzido e composto de histórias muito semelhantes, essencialmente contos maravilhosos russos.

Roland Barthes expôs, em 1966, uma análise das unidades da diegese em que defende que se devem isolar para análise todos os elementos que produzam sentido narrativo: "il faut que le sens soit dès l'abord le critère de l'unité"³⁸.

Barthes procedeu a uma análise das funções, dividindo-as em duas grandes classes: as *distributivas* e as *integrativas*, correspondendo as primeiras, segundo afirma, às funções identificadas por Propp. Desenvolvendo depois a análise destas funções, conclui que algumas delas são o verdadeiro núcleo das narrativas, constituindo outras elementos integradores, o que o levou a uma nova classificação de *funções cardeais* e *funções catalizadoras*³⁹. A propósito das funções cardeais afirma que "são os momentos de risco da narrativa"⁴⁰.

Yves Reuter apresenta um esquema de análise da narrativa baseado na distinção entre *estados* e *acções*. Desenvolve depois algumas considerações sobre as acções, a sua frequência na narrativa e as relações lógicas, cronológicas ou hierárquicas entre elas que permitem compor a *intriga*.

Recorda então a teoria das funções de Propp, mas prefere-lhe um modelo mais simples, desenvolvido, entre outros, por Adam, Greimas e Larivaille, que foi divulgado sob a designação de sistema quinário, decomposto em cinco momentos: o estado inicial, a complicação ou força perturbadora, a dinâmica, a resolução ou força de equilíbrio e o estado final⁴¹. Parece-nos que o segundo destes momentos, a complicação ou força perturbadora, corresponde ao que Barthes designava como "os momentos de risco da narrativa".

Sem a preocupação de detalhar as narrativas que analisamos em unidades simples e bem delimitadas, preferimos destacar nas obras de Lídia Jorge determinadas sequências de *acções* ou *eventos* com os quais se constrói a intriga e em relação aos quais se posicionam as personagens. De qualquer modo, se considerarmos cada uma das obras uma intriga complexa, podemos também identificar acções ou sequências de acções que constituem uma subnarrativa, ou seja, um troço de narrativa analisável em si mesmo à luz do sistema quinário.

³⁷ PROPP, Vladimir, *Morfologie du Conte*, (1928), apud Yves Reuter, *L'analyse du Récit*, Ed. Colin, Paris, 2005, p. 19.

³⁸ BARTHES, Roland, «Analyse structurale des récits», in *Poétique du Récit*, coord. Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp. 19-22.

³⁹ Ou núcleos e catalises, na tradução de Aguiar e Silva, 2004:272.

⁴⁰ AGUIAR E SILVA, 2004:19-22.

⁴¹ REUTER, 2005:19-23.

Como afirma Aguiar e Silva: “É inegável, todavia, que a sequência de acções, implicando relações estruturais entre as personagens, entre estas e objectos, meios geográficos e sociais, envolvendo factores sociológicos, ideológicos e axiológicos, representa o elemento nuclear da diegese”⁴²

A história da narratologia demonstra à saciedade que a escolha das unidades de análise, sendo essencialmente uma questão metodológica, não é pacífica, tendo os narratologistas feito a sua própria selecção, criando a sua própria terminologia e elaborando de forma mais ou menos complexa as suas definições. Por isso, procuraremos seguir em linhas muito gerais os ensinamentos recolhidos dessas diferentes elaborações teóricas, usando o que nos parece ser comum a todas elas e que ainda constitui o terreno onde todos se encontram: a narrativa diegética pressupõe momentos de continuidade e momentos de crise que conduzem à mudança. De facto, na narrativa encontra-se a vida e se “todo o mundo é composto de mudança tomando sempre novas qualidades”⁴³, a narrativa não pode deixar de reflectir a mudança. A análise das transformações inerentes à diegese pode, assim, fazer-se sem uma dissecação anatómica da narrativa, tomando como objecto as sequências formadas à volta de acções ou eventos nucleares, ou seja, para usar uma expressão de Barthes, “núcleos entre os quais se manifesta uma relação de solidariedade...”⁴⁴

Nas narrativas que tratamos, podemos escolher as sequências correspondentes a um conjunto de acções com alguma coerência, que formam uma espécie de pequena história dentro do conjunto narrativo. Com o risco inerente ao facto de a escolha destas sequências comportar sempre uma margem de subjectividade, vamos identificá-las em cada uma das obras segundo o critério da sua força transformadora e indicar a posição dos principais agentes (personagens) em relação a essas transformações. A sua identificação é feita ao correr do texto por indicações em itálico, que marcam a passagem de uma sequência temática a outra, pela ordem em que aparecem nas narrativas analisadas.

As personagens posicionam-se em relação aos acontecimentos e às forças perturbadoras de várias formas: por serem os protagonistas, por aderirem à mudança ou cooperarem nas transformações, por serem as vítimas ou opositores de tais mudanças. O facto de estarem dum lado ou doutro dos acontecimentos determina normalmente as suas relações com as outras personagens. Mas as personagens influenciam também o sentido e o resultado das transformações e podem ser elas próprias o elemento determinante da mudança.

Como veremos ao longo deste trabalho, nas obras de Lídia Jorge que analisamos, o contexto social e a sua transformação são importantes elementos que, a nossa ver, caracterizam as obras como narrativas de espaço. Mas os agentes que provocam ou sofrem essas transformações assumem naturalmente posições relativas ora de cooperação ora de antagonismo. A marca característica a este respeito é que, em geral, prevalece um poder autocrático e conservador, que representa a ordem estabelecida (ordem representada dentro da história pelo patriarca e metaforicamente pelo regime político, pelas convenções sociais, pela religião) e, dentro dessa ordem estabelecida, há mulheres que (mais que os homens) sofrem a

⁴² AGUIAR E SILVA, 2004:269.

⁴³ CAMÕES, Luis Vaz de, *Sonetos*, Ed. Europa-América, Lisboa, 1990, p. 234.

⁴⁴ *Apud* AGUIAR E SILVA, 2004:273.

menorização ou estigmatização social, e que lentamente, em silêncio, vão criando os mecanismos da sua libertação.

3.3. Eventos e posição das personagens

3.3.1. *Dia dos Prodígios*

Em *Prodígios*, parte-se de uma situação estabilizada ao longo do tempo, caracterizada por modos de vida arcaicos, numa localidade isolada e fechada, com relações fundadas no conhecimento mútuo dos seus habitantes e num tipo de economia essencialmente de subsistência. É um contexto pacífico e onde os pequenos conflitos são resolvidos no interior da comunidade, sem necessidade de intermediação externa. Todas as intromissões externas vão, por isso, provocar um certo desequilíbrio, constituindo assim um elemento perturbador.

Vários acontecimentos determinam as transformações: o episódio da cobra que voa, a mula de Pássaro Volante que desaparece, o soldado que vem de fora para casar com Carminha Parda, a notícia da morte dele, a emergência dum sargento que pretende casar com Carminha Parda, a ruptura do projecto de casamento, a paixão de Macário por Carminha Parda e o respectivo pedido em casamento, a luta entre Pássaro Volante e Branca. Dá-se ainda conta de outras situações que determinaram rupturas na comunidade no passado: a mudança de lugar da povoação, o facto de o rio ter secado, a construção da estrada, o abandono da terra pelos seus habitantes.

Estes elementos da narrativa reproduzem numa escala reduzida o sistema quinário: aparecem como força perturbadora, geram uma expectativa de mudança, esta realiza-se ou é frustrada e há depois um novo estado de equilíbrio. Mais simplesmente, podemos dizer que há inicialmente uma continuidade, ocorre o evento ou a emergência do elemento de ruptura e sucede-lhe uma nova continuidade. O episódio da cobra que voa, logo no início da narrativa, é particularmente significativo, porque determina uma alteração de relações e do estado de espírito da comunidade: alguns não dormem, outros não comem, outros suspeitam a presença da cobra no seu dia a dia. Há os que acreditam e os que acham um disparate. A desconfiança entre Jesuína Palha e as Carmas, por exemplo, torna-se manifesta, quando, até aí, se existia, era discreta.

Na sequência do aparecimento, suposta morte e alegado voo da cobra, as personagens posicionam-se desta forma:

A protagonista principal da acção é Jesuína Palha. Assume o papel de heroína⁴⁵ que vai livrar a aldeia do mau presságio que a cobra representa. É apoiada pelos circunstantes, que não são especialmente nomeados, mas que a acompanham até à porta das Carmas e aí corroboram a história, em coro.

⁴⁵ Lídia Jorge, curiosamente, declarou na referida entrevista a Stéphanie d'Orey que as personagens femininas que cria não são heroínas, mas figuras de protesto: "When it comes to women, they are often in the company of their children, whose language also escapes them. I don't know if what I am saying is really true, but I suspect that the women in my books, in general, confuse their love of men and their loyalty to God or country. They are not virile heroines. They are figures of protest." (sublinhado nosso), *loc. cit.* pp. 168-169.

As Carmas apresentam-se como força de resistência aos propósitos de Jesuína Palha. Não colaboram no que seria a glorificação de Jesuína, nem sequer se mostram, e depois Carminha Rosa manifesta o seu cepticismo em relação à cobra que voa e o seu desprezo pela acção de Jesuína.

Durante alguns dias a população fica dividida entre crédulos e cépticos. Do lado dos crédulos e apoiantes implícitos de Jesuína estão, designadamente, Maria Rebôla (que critica José Maria por este não acreditar), Matilde (que faz promessa de não comer) e Manuel Gertrudes (que vai contar a maravilha a Macário). Do lado dos cépticos estão as Carmas, José Maria e Macário (“começa-me a enjoar essa cobra que não vi”). Depois a população entra numa nova continuidade, à medida que o episódio se vai desvanecendo, e vive na esperança de novos sinais.

As posições relativas das personagens alinham-se de forma semelhante relativamente aos outros eventos narrados. Assim, no episódio da mula de Pássaro Volante, o protagonista fica bastante isolado na sua acção: a mulher vidente não vê a mula, a população da aldeia espera sinais maiores, considerando esse um pequeno sinal, e só uns dez dias depois, a pedido de Branca, alguns habitantes irão procurar a mula que, aliás, não aparece. Este aparente desinteresse das personagens pela sorte do protagonista apenas esconde antagonismos de fundo. No decurso da narrativa, Matilde virá a explicar o que parece ser uma posição geral de oposição: “porque julgam vocês (...) que a besta lhe fugiu? Ah escravazinha.” (p. 74)⁴⁶. O desinteresse dos habitantes também pode ser visto como sinal de oposição à própria personagem de Pássaro Volante.

Na sequência do soldado Amado pretendente de Carminha Parda, esta apaixona-se por ele, constituindo os dois os protagonistas da acção. Carminha Rosa é favorável e até ajuda os protagonistas (prepara a cerimónia do casamento, disponibiliza economias guardadas numa lata). Macário, por ciúme, é o principal antagonista e chega a esboçar um gesto hostil, ao tentar apedrejar a camioneta em que viaja o soldado, no que é impedido por Manuel Gertrudes. Mas há outros antagonistas: Jesuína Palha critica, quase por princípio, trazendo sempre ao de cima os pecados da mãe para desvalorizar os amores da filha. As outras personagens ou manifestam compreensão (Manuel Gertrudes, Matilde, Maria Rebôla e Branca) ou aproveitam para comentar jocosamente os amores da mãe e da filha.

No conjunto da narrativa, o elemento perturbador mais significativo surge, porém, na parte final e é constituído pela emergência dos militares no universo diegético, em campanha de dinamização cultural, logo após a revolução que se iniciara em Lisboa. É este facto que constitui o marco determinante entre um antes e um depois para toda a comunidade. De facto, o estado de pacatez inicial é abalado, primeiro, com a notícia da revolução e das consequências que se lhe atribuem, que podem suscitar sentimentos de esperança, de vida melhor, mas também de medo e de incerteza. Podemos chamar a esta fase de desenvolvimento da narrativa a força perturbadora, identificada como elemento do sistema quinário, e está bem representada na informação que Maria Rebôla transmite a José Jorge anunciando-lhe uma revolução em Lisboa.

⁴⁶ O termo “escravazinha” pode referir-se à mula e a Branca, dado que a exclamação aparece como referência à luta que se travava entre Branca e Pássaro Volante e ambas são equiparadas como alvos da violência brutal de Pássaro.

Para Maria Rebôla, era um sinal de esperança numa vida melhor; mas José Jorge perguntou logo pelo número de mortos. Esta força perturbadora emerge com a chegada dos militares, o momento culminante da narrativa, a dinâmica da transformação. De facto, podia supor-se que a vida da aldeia ficaria definitivamente mudada após este momento. Era de esperar que surgissem espontaneamente líderes revolucionários ou que o povo se apropriasse do poder autárquico. A revolução tinha os seus heróis, os militares, os seus apoiantes, Manuel Gertrudes, solidário (como antigo combatente), a apreciar a acção dos militares que corriam riscos para libertar o povo, José Maria, sempre do lado do progresso, e até o velho José Jorge, que se aprestava para ir até Lisboa. Mas tinha também os que lhe resistiam, não activamente, mas com a resistência do imobilismo conservador: quando os militares decidem partir para Faro, Jesuína Palha, simbolicamente, barra-lhes o caminho e pretende que eles se pronunciem sobre o milagre da cobra que voa. E Macário afirmará que não se pode contar com estranhos.

A acção tem poucas consequências. A resolução virá imediatamente em seguida: os militares falam uma linguagem que o povo não entende e o povo fala uma linguagem sem sentido para os militares. A dinâmica desvanece-se pela impossibilidade de interacção e a comunidade regressa à sua situação de equilíbrio, pacificada e desiludida. O que se esperara como momento empolgante e catalizador de transformação dera lugar a uma enorme desilusão e à reconciliação da comunidade com os seus próprios valores. É Maria Rebôla que desabafará essa desilusão: "Ah família. Tivemos uma visão"(p. 187). Macário, por sua vez, defende o regresso à situação anterior: "a gente só devia ouvir a gente. Não acreditar em nada além da gente. Sempre que damos ouvidos a outros, ou matam cães ou levam a esperança que a gente tem" (p. 187).

3.3.2. *A Instrumentalina*

O estado inicial corresponde à vida feliz na casa do avô da narradora, algures numa campina ao sul do país. O elemento principal dessa felicidade é o tio Fernando, que tem como objectos de libertação uma bicicleta, uma câmara fotográfica e uma máquina de escrever, e que é adorado por todos os sobrinhos. É uma sociedade rural isolada, onde o futuro parece antecipadamente escrito numa lógica de continuidade. Mas é dentro dessa pequena comunidade familiar que germina o elemento perturbador, precisamente no tio Fernando. Essa força perturbadora emerge quando o tio Fernando é confrontado com o casamento que o pai lhe propõe e que implicaria a sua permanência na propriedade para continuar a obra de seu pai. Para contrariar a resistência de Fernando, o pai fará desaparecer a bicicleta, a *Instrumentalina*, que era o centro dos interesses do filho, a par com a fotografia.

Nesta narrativa podem perfeitamente identificar-se as cinco fases (sistema quinário)⁴⁷ usualmente aceites como modelo de organização da intriga na narrativa de ficção: o estado inicial corresponde à infância despreocupada: "Pensando nessas tardes, não me lembro de qualquer dor nem de qualquer constrangimento. Tudo o que vem ter comigo é manso e calmo como uma carícia de criança ou um beijo dos seus lábios pequeninos" (p. 80)

Mas logo em seguida perfila-se a ameaça ou força perturbadora que é anunciada pela narradora como uma premonição:

⁴⁷ REUTER, 2005: 23. Este autor credita a elaboração do sistema quinário a Adam, Greimas e Larivaille.

“No entanto, eu sabia que, na realidade, sem que ninguém recentemente tivesse falecido, assomava entre nós uma tragédia obscura. Ou, mais precisamente, um drama vago, feito da suspeita de que um desequilíbrio irreversível, tendo encontrado a porta da nossa casa entreaberta, havia entrado.” (pp. 80-81).

A ameaça, que virá a concretizar-se mais tarde, é representada pela perspectiva do casamento do tio que ele não aceita. Ocorre então a acção dinâmica, a transformação, com a partida do tio: “O antigo dono da Instrumentalina tinha subido os três degraus do comboio, havia entrado, e depois, acenando, acenando sempre, desaparecera no perfil da carruagem. Assim desaparecera.” (p. 102)

A resolução ou força de equilíbrio é o reencontro da sobrinha com o tio, que conduz a nova estabilidade. O tio vem retomar o fio da história: “Ele ali estava. (...) como quem acaba de correr numa bicicleta, poisava o olhar mediterrânico na minha mesa”(p. 104)

A estabilidade final é a reconciliação das personagens com o tempo, o tal ponto em que a terra completa, nas palavras da narradora, “uma revolução inteira”.

O tio Fernando e a sobrinha (narradora) são os protagonistas. Entre ele e ela há também uma oposição: ela quer evitar que ele parta e coloca-se em frente dele na madrugada da partida, de forma que ele é forçado a levá-la no carro até à estação. Mas é uma oposição momentânea.

3.3.3. *O Vale da Paixão*

Os elementos descritos em *Instrumentalina* verificam-se também em *Paixão*. Mas esta última narrativa é muito mais complexa e envolve muitas outras sequências narrativas em que participam algumas das personagens. As forças perturbadoras também são aqui mais complexas. Os elementos que determinam a mudança de situações relativamente estáveis para relações diferentes são muitos e de natureza diferente.

Na situação inicial, Francisco Dias protagoniza o chefe de família poderoso, dono da exploração, da casa e das decisões. Mas o protagonismo em breve é disputado por Walter.

Um primeiro elemento importante é a ligação de Walter com Ema Batista, da qual nascerá uma filha, que, no entanto, virá sempre a ser considerada sobrinha de Walter e filha de Custódio, irmão de Walter, que assume a reparação da falta do irmão casando com Ema Batista. Este episódio complexo determina a mudança de relações no interior da família, que passa a viver com um segredo e com a consequente desconfiança.

Em seguida, a partida de Walter para a vida militar, que o leva à Índia, e depois a sua errância por todo o mundo, representam a ruptura com a continuidade da exploração agrícola familiar.

O regresso de Walter constitui uma nova perturbação na vida da família, dada a ameaça que representa para a vida conjugal de Ema com Custódio. A estabilização num novo estado virá com a partida definitiva de Walter.

Walter assume-se, por isso, como o elemento mais perturbador no conjunto da diegese. É ele o protagonista e todas as personagens se posicionam em relação a ele. Do seu lado está

inicialmente Ema Batista, que o ama em silêncio. O próprio irmão Custódio, que o admira, revendo-se nele, já que a sua deficiência não lhe permite ser o herói de aventuras semelhantes. A sobrinha/filha, que só num período breve virá a querer ridicularizar o seu percurso. O comandante do quartel, que apoia a sua partida para a Índia, evitando que o pai interferira no futuro dele. O professor que o ensinou por métodos experimentais e lhe ensinou a abertura ao mundo. Num certo momento, Alexandrina, que impede o pai de o agredir com uma forquilha.

Na oposição ao protagonista está antes de mais Francisco Dias, o pai, que apenas num momento virá a considerá-lo com certa deferência: no momento em que ele regressa do Canadá. Os seus irmãos chegam a querer pagar-lhe para que parta, pois o consideram um mau elemento e o escândalo da família. Ao longo da narrativa propagarão o boato e a intriga, desvalorizando sempre a sua imagem. A família de Ema Batista acusa-o de ter “abalroado” a filha e desonrado a família. Finalmente, a própria Ema Batista, na sequência da ligação da filha com o Dr. Dalila, virá a nutrir uma espécie de ódio por Walter, que só se desvanece no momento em que enterram a manta, como se enterrassem o protagonista. Nesse momento desabafa que a família pode finalmente descansar. Em sentido metafórico, Francisco Dias representa a estabilidade, a voz da autoridade. Walter representa a ruptura, a transformação, a voz da transgressão.

Entretanto, todos os irmãos abandonam o lar paterno, levando a nova mudança de situação: de uma exploração agrícola com muitos braços, passa-se a uma situação de abandono e de degradação. Nesta nova situação, a personagem Francisco Dias procura retomar o protagonismo inicial, mas não tem aliados. Primeiro os trabalhadores emigram, depois Blé e Alexandrina entram em conflito com ele e exigem a atribuição da casa onde moravam, fechando simbolicamente as portas da casa do lado do antigo patrão, como um corte de relações. Apenas Custódio e Ema cooperam, mas têm visões diferentes do mundo. Custódio, não se opondo frontalmente ao pai, virá a fazer uma gestão mais despreocupada, dando-se a si próprio e à mulher alguns bens de consumo e momentos de lazer que Francisco Dias considerava supérfluos.

A personagem (inominada) da narradora inicia uma ligação com o Dr. Dalila que motiva uma transformação no posicionamento dela em relação ao seu verdadeiro pai, pois ela vai tentar desmascarar o comportamento do pai, e das relações com a sua mãe, que passa a ver nela o carácter do verdadeiro pai. Nesta sequência, protagonizada pela sobrinha/filha de Walter, o Dr. Dalila é co-protagonista. Os antagonistas são Ema Batista e Francisco Dias. Custódio parece não tomar posição.

Finalmente, a ameaça que atravessa toda a narrativa e que constitui um elemento nuclear dela: o segredo da paternidade da filha de Walter e o confronto entre o pai e a filha que o assumir da verdade virá provocar, que culmina com o encontro em Buenos Aires. Aqui a filha de Walter opõe-se ao pai, quer colocá-lo ante a verdade e exigir-lhe explicações. Escreve memórias desvalorizantes da imagem do pai e quer confrontá-lo com essa visão. À explicação que lhe pede sobre a razão de desenhar pássaros (sinónimo de liberdade) não obtém a resposta esperada. As outras personagens guardam o segredo, mais por protecção própria do que por protecção de Walter. A filha/sobrinha de Walter, porém, não guardará essa oposição ao pai. A transformação final no estado da narradora virá com a recepção da encomenda contendo a manta de soldado e o escrito. A partir desse momento, a relação da narradora com a memória dum pai que sempre lhe escapara pacifica-se.

3.3.4. *O Vento Assobiando nas Gruas*

Há em *Gruas* um elemento contextual fundamental, a revolução de Abril, objecto de eclipse narrativa, mas pressuposto em vários momentos, dado que este evento determina em boa parte as transformações sociais narradas. É verdade que é um evento anterior ao tempo da história, tal como nos é apresentada pelo discurso. Mas a narrativa opera várias anacronias externas⁴⁸, isto é, vários troços narrativos que se reportam a um tempo anterior ao início da história, e, mesmo nessas anacronias, não se lhe faz referência expressa. Esse evento está subjacente às grandes transformações narradas: à decadência da Fábrica Velha, à entrega da mesma aos trabalhadores, ao seu posterior encerramento, à sua utilização como residência da Terceira Vaga e à sua final destruição. Explica com probabilidade o facto de os Mata terem vindo para Portugal. Dá sentido à actividade política de Rui Ludovice e às suas relações com os munícipes. Todas estas transformações são contadas numa narração anacrónica que pressupõe um elemento maior determinante do paradigma de relações sociais. Sem um evento subentendido que alterasse completamente as relações de produção e a manifestação do poder nas empresas não teria explicação lógica a entrega da fábrica aos trabalhadores em 1975. Também não teria explicação lógica a afirmação de Afonso que defendia que teria sido melhor a intervenção do Estado e a consequente indemnização. Estas transformações, embora não sejam objecto de desenvolvimento no texto (já que só alguns indícios são referidos), formam, por assim dizer, um contexto.

Na história narrada podemos tomar como preponderante a vida da protagonista Milene Leandro. E a força perturbadora neste caso é o crime cometido contra a sua integridade física, que a transforma numa mulher inteira numa mulher diminuída, infecunda. Não é por acaso que o núcleo central da narrativa se chama “História de Milene”. É um crime cometido por interesse, porque há interesses contraditórios que se jogam sobre a vida de Milene.

O seu aliado é Antonino Mata, seu namorado, que tenta protegê-la até ao dia da mutilação na Clínica das Salinas. Também a família de Antonino, que a adverte para os seus direitos na herança da avó Regina e a avisa de possíveis abusos por parte dos tios. Antonino quererá depois vingar-se da mutilação feita a Milene. Também a prima de Milene, que se assume como narrador, está ao lado de Milene, em nome da cumplicidade da adolescência. Igualmente João Paulo, ausente embora, parece lúcido ao prever um crime na família. Gininha também parece estar sempre do lado de Milene, dando-lhe uma certa protecção. Mas, no final, virá a ceder aos interesses do marido em prejuízo dela. Do lado contrário, como antagonistas, estão essencialmente interesses, e esses interesses têm titulares. O objecto dos interesses é a possibilidade de um grande negócio com a Fábrica Velha. Este negócio serve os concorrentes de Milene à herança da avó Regina. A tia Ângela Margarida e o marido Rui Ludovice; o tio Afonso e a ex-mulher Alda Maria; o tio Dom. Silvestre e a tia Gininha. Quem assume este antagonismo é essencialmente Ângela Margarida, que será a autora moral e uma das mãos do crime. Mas o marido, os irmãos e os cunhados cobrirão o crime com o silêncio cúmplice.

Outro elemento determinante é a morte de Regina Leandro, que desencadeia os interesses à volta da herança e o início das relações de Milene com os Mata.

Na cerimónia do enterro, Milene aparece completamente só. É ela que transporta a dor e o luto da família, ausente em férias. O resto da família, incluindo todos os filhos da falecida,

⁴⁸ AGUIAR E SILVA, 2004:288.

bem como os conhecidos, não assistem ao funeral. E quando os familiares regressam não exprimem a dor, mas o interesse. Rui Ludovice começa imediatamente a avaliar a Villa Regina (que, em sua opinião, não valia grande coisa) e preocupa-se essencialmente com a sua imagem pública. Ângela Margarida começa imediatamente a falar de processos contra quem deu a notícia da morte. Afonso acusa a falecida de ter morrido de propósito para que os seus filhos se sentissem culpados. E todos tentam apropriar-se dos objectos da falecida. A família Mata manifesta o seu pesar pela morte, acolhe e conforta Milene.

Nas sequências respeitantes à família Mata, há também elementos perturbadores que determinam as mudanças de estado: a imigração para Portugal, a ascensão de Janina Mata King ao universo da fama, a ligação de Antonino com Milene, o interesse de Van der Berg na Fábrica Velha, o comportamento de Gabriel como traficante de droga, o despejo que levará Ana Mata à desesperança e ao suicídio.

A imigração para Portugal constitui um elemento do contexto, que será referido como tal, para explicar a posição das personagens em relação a outras acções.

Na ascensão de Janina Mata King à fama, os coadjuvantes da acção são todos os elementos da família, com especial relevância para Gabriel (que lhe gere a logística e a carreira, juntamente com o *manager*) e Felícia Mata, que o apoia intensamente e faz a sua publicidade na comunidade do Bairro dos Espelhos. Há algumas reservas da parte da avó Ana Mata, quando percebe que Janina não será a voz dos homens da família, mas algo que escapa à família.

A família dividir-se-á a propósito do tráfico de droga. Antonino, quando percebe que o *manager* cor de leite se evapora nos meandros do Bairro dos Espelhos, fica decepcionado com a sua gente e de pé atrás em relação ao irmão Gabriel. Quando é colocado perante o depósito da droga por sua mãe, a primeira ideia é denunciar o caso à polícia. Também o irmão Domingos, apenas desconfiado do tráfico, faz uma espera aos traficantes que usam a carrinha de Janina.

Também a propósito do regresso a Cabo Verde, ambicionado pela avó Ana Mata, a família se divide: todos os membros da família se recusam a projectar sequer a viagem de regresso, o que explica a acção suicidária de Ana Mata, que entra pelas ondas, no gesto simbólico de se fazer ao mar do regresso.

O casamento de Milene com Antonino, sendo uma espécie de epílogo da história de Milene, é o estado final do conflito. É, pois, o episódio que marca uma nova continuidade, acabando com o conflito que fora a vida de Milene. Não há aqui antagonistas, uma vez que os conflitos foram resolvidos a montante. O casamento vem acomodar os interesses de uns e outros: para a família Mata representa o reconhecimento da sua integração bem sucedida. Para a família Leandro é o facto que ilustra publicamente a sua imagem politicamente correcta. A encenação da cerimónia e a colocação alternada de membros das duas famílias é o sinal da pacificação.

4. As Narrativas

A análise a que procedemos visa procurar um sentido metafórico para além do sentido primário do texto e evidenciar a forma de narração. De facto, dada a especial natureza dos textos literários, produzidos intencionalmente como objectos estéticos, a leitura literária vai muito além da leitura que se faz de textos não literários, sejam eles textos técnicos, jornalísticos ou outros.

Como ensina Aguiar e Silva ⁴⁹, referindo-se a Siegfried J. Schmidt, a convenção de leitura que se estabelece na comunicação literária é uma convenção E (de Estética), ao passo que um texto técnico, científico ou jornalístico tem implícita uma convenção F (de Factos). Assim, a nossa preocupação é a de tentar interpretar, a partir do texto e dos códigos literários utilizados pela autora, o chamado sistema modelizante secundário ⁵⁰, as ideias e mensagens implícitas na narrativa e, através delas, fazer a nossa própria descoberta de sentido, dentro dos limites consentidos pelo espírito do texto. A fidelidade ao texto, no entender de Umberto Eco, deve ser uma das preocupações presentes na leitura: “La lecture des oeuvres littéraires nous oblige à un exercice de fidélité et de respect dans la liberté d’interprétation» ⁵¹

E à medida que nos afastarmos do significado imediato do texto limitado à história narrada e à tentativa de ancorar esta história no real, entendimento que se pode colher numa leitura linear, para fazer o trabalho de inserção do texto no sistema literário através duma leitura tabular, melhor entenderemos o sentido metafórico e as mensagens implícitas que constituem os múltiplos sentidos de toda a narrativa literária.

Veremos assim que a escolha e descrição das personagens, dos lugares e das acções que constituem a história narrada têm obviamente uma segunda leitura, encerram um sentido simbólico que nos convida a levantar amarras e partir em busca dele. Veremos também como a técnica da narração percorre todos os caminhos modais da narrativa literária, desde o monólogo interior até à narrativa heterodiegética e homodiegética, como utiliza o plurilinguismo ou plurivocalidade ⁵² e como organiza as relações de temporalidade.

No trabalho de análise não esqueceremos que, apesar da liberdade "de reconstrução do sentido" que a teoria literária reconhece ao leitor no quadro da já referida convenção de leitura ⁵³, não é possível fazer interpretações que não tenham no texto um mínimo de correspondência lógica ou aventar probabilidades que se excluam do contexto das obras. Como afirma Umberto Eco: “A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*. Esta conjectura tem de ser aprovada pelo conjunto do texto como um todo orgânico...” ⁵⁴

⁴⁹ AGUIAR E SILVA, 2004: 89-90.

⁵⁰ AGUIAR E SILVA, 2004: 90.

⁵¹ ECO, Umberto, *De la Littérature*, Ed. Grasset, Paris, 2003, p. 13.

⁵² AGUIAR E SILVA, 2004: 200. Mikhaïl Bakhtine, 1987: 87 e seguintes.

⁵³ AGUIAR E SILVA, 2004: 91.

⁵⁴ ECO Umberto, *Os Limites da Interpretação*, tradução de José Colaço Barreiros, 2ª Edição, Ed. Difel, Lisboa, 2004. p. 38.

Não se espera deste trabalho que vá mais longe na análise dos textos que constituem o *corpus* do estudo. Não se pretende, nomeadamente, fazer uma avaliação de cada um dos aspectos das obras tratadas à luz das questões suscitadas ao longo do tempo pela história da literatura ou pela teoria da literatura. Tal como reconhecem autores consagrados, as próprias definições de Teoria da Literatura são vãs tentativas de classificar uma realidade que acaba sempre por não se deixar classificar. Assim, por exemplo, Antoine Compagnon questiona, evocando Paul de Man, se “O principal interesse teórico da teoria da Literatura consiste na impossibilidade da sua definição.”⁵⁵

Com este trabalho pretendemos, modestamente, fazer a interleitura das obras escolhidas, colhendo nelas elementos comuns que permitam a caracterização do universo espaço-temporal nelas tratado, a compreensão dos sentidos possíveis que encerram e uma apreciação literária que ponha em evidência uma certa forma de escrita da autora e uma visão recorrente dos problemas da sociedade em transformação que caracteriza a sua obra de ficção. E concluiremos que as obras analisadas revelam, apesar da sua autonomia, uma certa unidade temática e uma estratégia narrativa que podem levar a entendê-las como um macrotexto.

4.1. O Dia dos Prodígios

4.1.1. Linhas de leitura

Prodígios é o romance de Lídia Jorge em que melhor se exprimem os arcaísmos duma província portuguesa mergulhada no isolamento até à entrada do terceiro quartel do século XX. Mas a Vilamaninhos em que se desenvolve a acção já não é então exactamente a que corresponde ao Algarve rural dessa época, pois, no período do Verão de 1973 ao de 1974, já toda a província tinha sido tocada pelo investimento turístico e, mesmo a três horas do mar (a pé, evidentemente), já havia chegado a febre do investimento imobiliário e da restauração de antigas residências algarvias ou construção de novas residências, acessíveis sobretudo a estrangeiros endinheirados. Parece-nos que o contexto da história corresponde mais à situação dos anos cinquenta e sessenta.

No entanto, lida a obra numa perspectiva metonímica, o cronótopo da história representa a realidade social de todo o país e o Barrocal é uma parte que representa bem o todo do país interior, podendo então dizer-se que a obra reflecte bem a realidade dum país isolado internacionalmente, parado no tempo, abandonado pela sua população mais jovem e habitado por uma população envelhecida. Vilamaninhos será, nessa perspectiva, não exactamente o Algarve rural – que esse, como afirmámos, já estava moribundo face ao surto do turismo – mas o país rural que se mantinha na maior parte do interior, de norte a sul⁵⁶.

No espaço ficcional encontram-se, de facto, todos os condimentos do mundo prodigioso que podia encontrar-se por aldeias deste país, com populações agarradas às suas crenças, às suas simples explicações do mundo, aos seus medos, às suas desconfianças, aos seus preconceitos.

⁵⁵ COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1998, p. 12.

⁵⁶ Em entrevista ao «Jornal do Algarve», de 12/06/2003, Lídia Jorge afirmou: “...será preciso dizer que o Algarve, em termos de universo humano, nos dias de hoje, contém uma síntese admirável não só do País, como de todo o sul da Europa onde se integra”.

E foram estas mesmas populações que não entenderam a mensagem veiculada pelas operações de culturação acelerada conduzidas por elites militares em 1974 e descreveram duma revolução que, para elas, como para os velhos de Vilamaninhos, chegava tarde demais.

O contexto social é o de uma aldeia parada no tempo onde os habitantes são velhos ou crianças, já que os jovens partiram para a emigração, fugindo à mobilização forçada para a guerra, como explicará Gertrudes aos militares: "Nesta terra de há uns tempos para cá não há soldados. Fugiram aos quinze anos, com receio de que a guarda os viesse buscar a cavalo para serem soldados à força" (p. 182).

De uma cobra que voa...

Numa aldeia situada "a umas três horas de andamento na direcção do mar" (p. 31) no barrocal algarvio, acontecem estranhos fenómenos que os respectivos habitantes interpretam como sinais. Tudo começa com o alvoroço que se segue ao aparecimento de uma cobra no largo principal da aldeia, que uma das protagonistas, Jesuína Palha, acabará por matar, pondo-lhe as vísceras à mostra e provocando um forte cheiro a cobrum. Depois de supostamente morta, Jesuína levanta-a com força com a mesma cana com que a matara para a mostrar aos conterrâneos presentes e – prodígio – a cobra faz duas roscas na cana, saem-lhe do corpo duas asas e voa por cima das cabeças dos circunstantes, desaparecendo para lugar desconhecido. O estranho fenómeno é interpretado pelos habitantes como um sinal premonitório de graves acontecimentos e a multidão sobe a rua principal da aldeia para levar a estranha notícia a todos os habitantes.

O episódio da cobra, que, depois de supostamente morta, ganha asas e voa, irá influenciar toda a historia narrada, constituindo para as personagens que nela participam um sinal do sobrenatural, ao qual se virão a juntar outros sinais retirados de outros factos narrados, relacionados com os habitantes da aldeia e correspondentes aos seus anseios ou às suas esperanças.

Este episódio remete-nos para uma população mergulhada na apatia e na ignorância, como era o caso da população (sobretudo, mas não apenas) rural antes da Revolução de Abril. E uma população em grande parte analfabeta, sem ferramentas intelectuais para entender a evolução do mundo, mergulhada numa visão empírica misturada com algum ensinamento religioso de tipo místico, só pode imaginar a organização da vida pelo prisma de forças superiores e exteriores a ela; por isso a crença nos milagres e em fenómenos sobrenaturais.

À cobra, por outro lado, andam ligadas outras mitologias: é o animal que tenta a mulher e a leva ao pecado e conseqüente expulsão do género humano do paraíso terrestre. É amaldiçoada por Deus, que institui uma oposição entre ela e a mulher: "ela te esmagará a cabeça e tu armarás ciladas ao seu calcanhar"⁵⁷

O aparecimento da cobra no largo da aldeia é assumido por uma parte dos habitantes como um evento maior, sinal anunciador de graves acontecimentos., Aí se destaca como protagonista Jesuína Palha. Mas a população não fala a uma só voz e não é tão homogénea

⁵⁷ *Genesis*, 3.15.

como parece à primeira vista. Os antagonismos emergem na narrativa à medida que se desenvolvem as sequências de acções.

Assim, a população conduzida por Jesuína Palha dirige-se a casa de Carminha Rosa, mãe solteira de Carminha Parda, registada como filha de pai incógnito, mas que é do conhecimento geral ter sido gerada pelos amores de Carminha Rosa com o padre Pardo, que já há muito abandonara a aldeia. Mãe e filha vivem numa marginalidade compreensível, dado que não participam nos ajuntamentos locais e trazem consigo a marca dum escândalo, justamente o escândalo da ligação amorosa de Carminha Rosa com o antigo pároco. São descritas como escrupulosas na limpeza da casa em todos os pormenores, como se quisessem limpar a nódoa das suas vidas, de forma que os vidros das suas janelas têm uma transparência cristalina e a frente de rua junto da casa é a mais limpa da aldeia.

Por contraste com a marca do pecado que, no entender da aldeia, as conspurca, esta preocupação de limpeza é, obviamente, a representação metafórica da sua luta contra os preconceitos e contra o estigma de que estão marcadas.

Jesuína Palha interpela-as com veemência, censurando-lhes o facto de se recatarem em casa quando toda a população acaba de passar por tão extraordinária aventura, no que é corroborada por vozes da multidão, num coro que acentua as principais afirmações. Num assédio que põe em evidência a chamada “psicologia das massas”⁵⁸, a multidão corrobora as afirmações e implicitamente a acusação de Jesuína.

Mas quando esta finalmente termina a arenga contra as Carmas e decide descer de novo a rua, seguida pela multidão, Carminha Rosa murmura: “Uma cobra voando nos ares? Oh divina providência. Se existes, e ainda não te acagaçaste da tua própria lazeira, isto merecia um retrato por tanta brutalidade.”(p. 26). Outras vozes manifestam cepticismo. Macário, por exemplo, tocador de bandolim e autor de quadras para cantar, dirá, com incredulidade: “Começa-me a enjoar essa cobra que não vi” (p. 46).

Assim, à verdade de Jesuína contrapõe-se o cepticismo de Carminha Rosa e de outras personagens. Esta oposição emerge ao longo da narrativa em outras sequências. As vozes cépticas parecem, no entanto, minoritárias e quase envergonhadas, representando bem as minorias discordantes do país, que tinham de viver quase na clandestinidade, já que não lhes era permitida a livre expressão.

O episódio da cobra provocou uma mudança no contexto social. Assim, o narrador vai informando que em Vilamaninhos “as pessoas já não podem encarar o nascer do dia como antes, porque suspeitam que há um ser desconhecido entre as casas.” (p. 38). E os habitantes passaram “a seroar em grupo ... há homens mais magros, porque a imagem vigorosa das humidades verdes e incolores da bicha, lhes lembra a tripa da cavala. Da cavala que conduta o pão e a água.” (p. 38-39).

⁵⁸ Conceito elaborado por Gustave Le Bon em *Psychologie des foules* [1855] e explicado por Sigmund Freud na introdução de *Psicologia das Massas e a Análise do eu*. http://www.clube-de-leituras.net/upload/e_livros/clle000128.pdf. (Maio de 2008). O livro de Le Bon está traduzido em português pela Editora Esquilo, com prefácio de Nelson Lima Santos (1ª Edição: Maio de 2005).

Estas mudanças são porém, epidérmicas, limitando-se a quebrar a rotina dos dias. Em todos os eventos que virão a ocorrer, verifica-se o mesmo: para além de pequenos sobressaltos do dia a dia, o corpo social continua resignado, incapaz de provocar ele próprio as grandes transformações.

...a casais que falam mas não se entendem

José Jorge Júnior e Esperancinha contam histórias paralelas que nunca se encontram. Ele fala dos seus *passados*, tão míticos quanto as gerações do Génesis ou as gerações de Aurelianos Buendía que Garcia Marquez criou em *Cem Anos de Solidão*. Ela, dos seus doze filhos. São histórias entrecruzadas, já que não se ouvem um ao outro. Diz José Jorge: "O avô desse meu avô, que comigo andou ao colo, nasceu das ervinhas". (p. 29).

Na sua história, o antepassado é salvo do meio das ervas e dos troviscos no Vale de Murtal por uma velha, evocando Moisés salvo das águas do Nilo pela filha do Faraó.⁵⁹ A história desse antepassado será repleta de prodígios: criado pela velha que o encontrou e lhe deu o nome de José, virá a ganhar o nome de Jorge por, à semelhança do que fez São Jorge ao dragão, ter esmagado uma serpente da grossura dum cevado. A história continua de geração em geração, José Jorge gera um Manuel Jorge, e este gera outro José Jorge, e assim sucessivamente ao longo de várias gerações. Em simultâneo, Esperancinha conta o nascimento dos seus doze filhos, dos quais um, o Serafinzinho, morreu à nascença: "E eu doze vezes dei à luz, José. Tu te alembras?" (p. 29).

Poder-se-á ver nestes dois discursos duas diferentes visões do mundo, uma construída pelos homens, baseada no protagonismo dos homens ao longo da história, e outra pelas mulheres, relacionada com o sofrimento da submissão, com o governo do lar e com a função da maternidade. As histórias são reiteradamente (e parcialmente) reproduzidas ao longo da narrativa, evidenciando uma degenerescência das memórias dos protagonistas, onde, por vezes, despontam momentos de lucidez.

Na sua decrepitude, são metidos na cama por Maria Rebôla como dois cadáveres que respiram. Quando acorda ou talvez ainda a sonhar, José Jorge olha para o rosto plácido da mulher e pensa que ambos estão mortos e se encontram no outro mundo. Imagina a visita dos filhos, como se falasse com eles e eles respondessem. Mas quando percebe que está vivo sai porta fora em ceroulas a gritar ao povoado que estão vivos. Sentindo próximo o fim da vida, perde o sentido das conveniências e insulta os vizinhos, a quem reprova o abandono dos campos e das tarefas rurais, afirmando que ele e Esperancinha estão a preparar o cesto para a viagem, e diz da sua desolação pelo abandono das terras pelos seus conterrâneos: "Ninguém capaz de desencantar as nascedias do fundo da terra. A deixarem sumir e correr a água. E nada. Oh pulhas porcos e cabrões." (p. 154). Os vizinhos comentam que ele anda "a falar do apocalipso" (p. 154).

Na autonomia destes dois discursos, que decorrem em paralelo mas sem constituírem a réplica um do outro, o homem afirma a superioridade histórica do seu papel na sociedade, mas a mulher comunica de algum modo a sua vivência, em contraponto com a história construída

⁵⁹ Êxodo, 2.5

pelos homens, pelo que se pode considerar um discurso de libertação ou, pelo menos, da afirmação duma alteridade feminina⁶⁰.

Pássaro Volante e sua mulher Branca Volante, pais de três filhos, são outro par de personagens em evidência em cuja trajectória se manifesta mais uma vez a relação desigual homem/mulher. Ele tem três certezas na vida: sabe que a terra não é redonda, que o horizonte é um círculo abobadado de azul e cinza e que Vilamaninhos fica sempre no centro. E como o centro se desloca em função dele:

“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.” (p. 36).

Na realidade, Pássaro Volante, alegadamente por bondade, ofereceu à mulher uma ocupação para os dedos e para a mente, pois, de outra forma, nunca ele saberia o que se passava na mente dela. E era importante que ele soubesse que ela cumpria os seus deveres, pois, se assim não fosse, sofreria o castigo de “cinco dedos estampados na pele”. (p. 36)

Pássaro Volante dedica-se à compra e venda de bestas. E parece não valorizar a diferença entre bestas e pessoas, de forma que maltrata a mulher e chega a afirmar que em sua casa só há bestas, “mesmo nas divisões feitas para albergar pessoas” (p. 72).

Branca limita-se a sofrer o mau tratamento do marido enquanto vai bordando um dragão, à semelhança de Penélope na longa espera de Ulisses. E recorda a forma como se uniu a ele desde a adolescência, quando lhe apareceram os primeiros sinais da idade de mulher: quando o viu pela primeira vez, pensou: “Vai ser aquele, porque tem cara de me querer bater toda a vida” (p. 66).

Num dos muitos confrontos entre ambos, envolvem-se em luta corpo a corpo, com arremesso de objectos e empunhar de faca. A faca acaba por cair no chão, mas a luta entre ambos continua até à rua. Pássaro acaba por ser agarrado pelos ombros por Manuel Gertrudes. Os filhos pedem socorro, mas Matilde dirá: “Que vão vocês ou eu fazer lá em casa? Só vai largar tua mãe quando lhe abrir a pálpebra com o dedo e vir que se derrete em lágrimas (...) porque julgam vocês (...) que a besta lhe fugiu? Ah escravazinha.” (p. 74).

Este relacionamento conjugal de subordinação, próprio de sociedades fechadas, deu origem a verdadeiras leis de comportamento social expressas em ditados populares: *quanto mais me bates mais gosto de ti, quem bem ama bem castiga*, etc. Note-se que este tratamento, enraizado em usos tradicionais, e, de certa forma, aceite mesmo pelas mulheres, não exclui algumas condescendências ou atenções para com a mulher e a casa, como, neste caso, a compra de um aparelho de rádio para a casa ou a oferta dum corte de tecido.

No entanto, esta aparente passividade vai-se transformando. No isolamento da casa e na prisão do bordado, vai nascendo o sonho que leva Branca a afirmar a sua personalidade em

⁶⁰ SILVA Lúcia, “(Re)Telling History: Lúcia Jorge’s O Dia dos Prodígios” in *Lúcia Jorge in other words, Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2 Spring 1999, Ed. University of Massachusetts Dartmouth, p. 24.

confronto com a do marido. E o sonho é representado por ilusões extra-sensoriais e pela imaginação (platónica) dum envolvimento com o cantoneiro José Maria. Pela vidência extra-sensorial, Branca imagina vozes e pensa num futuro como vidente, com as pessoas a darem a volta à sua casa para a consultarem, e ganhará o receio do marido, abalará as suas certezas, sobretudo a partir do momento em que a mula lhe foge, pois isso "foi o sinal do céu mais evidente de que tudo o que possuis te pode escapar das mãos imprevistamente" (p. 123).

Pássaro pensa que tem de mudar de vida. Na verdade, as bestas obedecem à sua voz de comando, mas não pode esperar o mesmo das pessoas. O casal passa a viver uma fase nova, porque Branca tomou definitivamente ascendente sobre ele e faz-lhe as previsões do que vai acontecer em breve, levando-o a duvidar das suas próprias certezas.

...e uma mula que entende e que foge...

Uma das mulas, a que chamava Menina e que tinha reacções de gente, escapava-se dele sempre que podia. Pássaro decide ir vendê-la. Pelo caminho, a besta, dando mostras de entendimento de gente, parecia fazer troça do dono e "punha os dentes à mostra com o focinho em riste, e ria-se junto dos sapatos do dono como de coisas incompreensíveis. Duas e três vezes" (p. 41).

Apesar de saber por experiência que "espancar uma besta sai mais caro do que espancar uma pessoa", e temendo que "o riso duma mula poderia ser o instrumento de um misterioso aviso" (p. 41), Pássaro Volante perde a cabeça, prende a mula a uma velha alfarrobeira e prepara-se para lhe dar a devida correcção, quando esta, empinando-se sobre as patas traseiras, parte o ramo a que estava presa e foge, levando atrás de si o referido ramo. Nunca mais aparece. Pássaro Volante regressa à aldeia vencido, levando a albarda da mula ao ombro, mas a sua história de desgraça não comove ninguém. "Isso é um pequeno sinal. Nós esperamos a decifração dum outro. Aqui sentados. E esta espera é uma luta. A verdadeira." (p. 43). Uns dez dias depois, a pedido de Branca, alguns habitantes vão procurar a mula, mas não a encontram.

Na subtil mudança de comportamento de Pássaro Volante podem ver-se duas causas: por um lado, a consciência de que Branca se libertara enquanto ele a prendia ao bordado do dragão. A sua capacidade de vidente assustava-o, porque um poder sobrenatural estava para além do que ele podia controlar. Por outro, a comparação entre a fuga da mula e a eventualidade da perda da mulher: se ele as comparava na forma de tratamento, não podiam besta e mulher responder-lhe com o mesmo abandono?

Um sonho de evasão...

Branca suporta a vida dura que Pássaro lhe impõe. Mas há uma luz que guia o seu sonho de mulher, uma luz distante, feita de breves lampejos em que se recorta a figura de José Maria, o cantoneiro. Ao contrário do marido brutamontes que é Pássaro, José Maria aspira à modernidade, pois o trabalho na estrada e o contacto com o progresso, representado pelos automóveis e camiões, induziram nele o desejo de um camião de oito rodas, onde caberiam todos os seus sonhos, onde se podia fazer quase tudo, desde habitação até casa de negócio: "Vossemecê já reparou bem num camião? É a porta para uma boa vida. Senhora dona." (p. 150).

Não é indiferente ao tratamento delicado que lhe reserva o cantoneiro, e imagina-o a fazer a apologia do progresso, pois a vida da aldeia será irreconhecível dentro de pouco tempo.

"Senhora dona, dentro de pouco tempo, ninguém saberá o que é isso de atafajo, cilha ou cabrama. Uma sobrecarga, um cabrestão. Ninguém distinguirá um melim dum varal. Uma peia duma trave;" (p. 123). "...o que é um timão, um aiveco, uma rabiça, um tirante. Para que serve a relha e o gancho dela. (...) mas nem eles (os velhos) saberão responder, porque lavar cairá em desuso. (...) Mas um dia, senhora dona, os camiões hadem lavar. Grandes motores, em vez de burros." (p. 125).

Quando acaba finalmente de bordar o dragão na colcha, tem a impressão de que a figura ganha vida e não sabe o que fazer dela. Ao mesmo tempo pressente o nascer de novas folhas de malva e sente também o carro de mão de lata e roda do cantoneiro que lhe mostra a inutilidade da fidelidade ao marido, comparando-a a Penélope, "aquela mulher de seu marido do princípio do mundo (...) que fazia uma teia e a desmanchava todas as noites para nunca acabar (...) com a intenção de se manter fiel ao compromisso" (p. 151).

Cultiva plantas em grandes recipientes de barro ou de lata. Malvas de fogo: as malvas de que gosta José Maria, o cantoneiro. Que a quer levar, a ela, aos filhos e à mobília num camião de oito rodas. Mas há Pássaro Volante. Que agora vive agarrado à ideia de que os sentidos são coisas vãs, e duvida se algum dia teve uma mula chamada menina e se a viu rir nas suas trombas, se algum dia viu a terra andar atrás de si e da sua montada. "Agora não tenho nenhuma certeza." (p. 173) Então Branca diz-lhe que agora lhe lê os pensamentos:

"Só para te provar. Vais encostar-me a esse umbral da porta, beliscar-me a perna esquerda até eu chiar, e depois, despindo-me a roupa vais afegar contra mim, estando eu encostada, até ficares aliviado dos teus males. E porque é a primeira vez que me usas nessa posição de pessoa, sentirás que já mudaste um pouco." (p. 174).

Pássaro compreende então que Branca assumira um pouco de liberdade e que de nada valeu mantê-la amarrada ao bordado da colcha durante anos, pois que, se a prendeu fisicamente ao trabalho, não pôde controlar-lhe o espírito, o sonho, o pensamento: "Quanto mais a prendera mais a soltara para um recanto escondido da liberdade" (p. 175).

O casal Pássaro Volante representa uma dupla submissão da mulher: não é apenas a violência do marido que a mantém enclausurada, mas também os seus próprios medos, como se uma força transcendente a dominasse pelo medo: Branca tem medo do dragão que ela própria bordou, como se ele pudesse ganhar vida. Mas a luz hesitante duma relação platónica dá-lhe a ilusão duma libertação.

Madrinha de guerra

Num dia de Setembro chega a camioneta e traz um passageiro. O povo interroga-se sobre o estranho visitante e Manuel Gertrudes, remontando o tempo até ao tempo em que fora soldado nas trincheiras, declara: "Este mancebo é um soldado de infantaria" (p. 53)

O soldado, fardado de verde-poeira, dirige-se a casa das Carmas. Carminha Rosa explicará ao povo que se trata dum afilhado de guerra da filha. Até à hora da sua partida, na mesma tarde, o soldado forasteiro alimenta a curiosidade da aldeia. Carminha Rosa já pensa no casamento

da filha e começa a fazer preparativos na casa. Macário canta agora letras de despeito e ouve remoques dos seus conterrâneos. Mas não perde a esperança.

As visitas do soldado tornam-se habituais. Carminha Rosa e a filha preparam-se para o casamento. A filha corta o cabelo à mãe e vai renovando as coisas em casa. A pouco e pouco apaixonou-se pelo soldado, aspira o seu perfume discreto e deseja-o de cada vez que ele parte. Macário anda despeitado e responde à chacota do povo: “Ah amigos, o que me dói, é que junto de mim o forasteiro não abre a boca, mas junto delas é só lambança cagada.”(p. 61)

Carminha Parda continua a mudar objectos de sítio, a prestar atenção a coisas a que antes não prestava, a limpar onde antes não era necessário por falta de propósito. Pensava na sua sorte, filha do padre, marginalizada pelo povo, já que “posta no mundo por traição aos mandamentos... ao cálix, ao evangelho e a todas as coisas divinas” (p. 62).

Numa conversa a sós com o soldado, Carminha Rosa, futura sogra, dá conta ao soldado dos seus projectos para a boda e faz-lhe confidências sobre a sua vida. O dinheiro amealhado, guardado no fundo numa lata com uma caravela estampada no tampo, seria todo gasto na boda, “coisa recatada que a Carminha não tem família” (p. 63).

Carminha Rosa pretende vencer a má-língua do povo. E faz-lhe então a confissão dos seus amores com o padre:

“Carminha é filha de pai incógnito, e de homem a quem chamam nomes, mas só eu sei que é santo....Dizia, quando me viu, que me adorava como à santinha Goreti, mas depois, em vez de eu rezar de joelhos no confessionário, passou ele a rezar a meus pés na sacristia. (...) No dia em que eu disse para comigo. Agora vou ter um filho. Ele chorou muito mais do que já vi mulher chorar. Por isso Carminha tem pai.” (p. 64).

Carminha Parda e o soldado aprofundavam o seu namoro, sob o olhar atento de Carminha Rosa, que os acompanhava pelo campo sob o pretexto de fazer pastar uma cordeira. Cordeira que aparece como um símbolo numa frase do narrador: “Cedo te despojarás oh cordeira em lençóis e toalhas. Agora o soldado sorria. A cordeira acompanhava Carminha Rosa, Carminha Rosa guardava Carminha. E falavam.” (p. 69)

A cordeira prestes a ser sacrificada, a despojar-se da lã. Carminha Parda prestes a despojar-se, em lençóis e toalhas, da sua virgindade. Pelo menos nas intenções emprestadas pelo narrador ao soldado, em cuja voz coloca esta passagem: “Carminha. Mulher feita. Quando te cingirei a um muro, e entre mim e ele só haverás tu” (p. 69).

O soldado parte para a guerra e Carminha Parda fica na expectativa do seu regresso, olhando desoladamente as casas velhas que vão caindo pelos efeitos do tempo e do abandono, as madeiras destruídas pelo bicho que as corrói, passa em memória a partida do noivo na camioneta e as suas promessas. Mas recorda que, no momento da despedida, tiveram a seguinte troca de palavras: “Acho que vou morrer sem te ver de novo. Que loucuras, Carminha. Eu hei-de vir forte, moreno, com uma tatuagem da arma aqui no peito” (p. 79). Pouco tempo depois chega a notícia da morte do soldado, “por acidente quando limpava a arma.” (p. 116). Carminha Parda, angustiada, entra num estado de lassidão. E será com certo desinteresse que vê chegar um novo pretendente, o sargento Marinho, que vem de certa forma ao soldado morto. Vestido de fato de linho branco e usando uma bengala preta esculpida, é

tido pelo povo como algum filho de emigrante na Argentina⁶¹ que tivesse regressado para vender a casa dos antepassados. Mas Carminha Rosa satisfará com uma informação rápida e fugaz a curiosidade do povo "Carminha vai tirar o luto, porque arranjou segundo noivo." (p. 127).

A história de Carminha e do noivo soldado, apresentado publicamente como afilhado de guerra, remete-nos para o contexto real da guerra colonial. Os soldados que partiam escolhiam madrinha de guerra, que era muitas vezes o expediente de estabelecer o compromisso dum casamento no regresso. Para as jovens casadoiras do interior do país, essa era uma via de libertação: A experiência dizia que os soldados desmobilizados não voltavam às aldeias nem aos trabalhos agrícolas, escolhendo a emigração para o estrangeiro ou empregos nas forças militarizadas ou policiais. Mas a morte do soldado pode ler-se como a impossibilidade da mudança através da guerra. De facto, a guerra não pode ser a solução para os problemas políticos, mas um instrumento provisório para que a solução política seja encontrada, ou seja, a continuação da política por outros meios⁶².

Já relativamente ao noivo sargento, Carminha Parda não parece muito entusiasmada. Este vai-se fazendo notar na aldeia pelas histórias que conta da guerra e dos eventos que rodeiam a guerra. Fala com uma certa crueza das relações dos militares com a população civil, mencionando sem qualquer constrangimento a eliminação a tiro de umas velhas leprosas e a compra duma jovem de treze anos a um chefe tribal, tudo isto perante o silêncio pesado dos habitantes que o ouvem. E acaba por se desqualificar num episódio grotesco em que espanca violentamente um cão no acto de cobrição duma cadela, deixando-lhe o aparelho sexual a sangrar. O silêncio reprovador do povo é incómodo, mas só Manuel Gertrudes faz uma censura velada ao sargento: "Com sua licença, senhor sargento. Tudo o que tem osso e pele, ser vivente, merece respeito e provoca dó" (p. 144). O sargento sobe então a rua na direcção da casa de Carminha, mas esta rompe o noivado: "Não temos nada a ajustar. E digo-lhe estas palavras sem gaguejar um som (...) porque desde que o vi que as preparo. Diante da janela. Preparadinhas"(p. 145)

Ao contrário do primeiro noivo-soldado, este pretendente noivo-sargento significa outra coisa. O soldado, em princípio conscrito, representava para Carminha Parda uma via de libertação. O sargento, com a idade e o posto que tem, representa a ordem estabelecida, fala da guerra como quem a fez por convicção e parece pouco inclinado a sentimentos generosos. A recusa de Carminha é a recusa dessa guerra institucionalizada. Porque, mais uma vez, não é a guerra que liberta.

Lídia Jorge tem aliás, *curriculum* no tratamento das questões da guerra colonial, já que o seu romance *A Costa dos Murmúrios* é considerado um marco de referência numa certa visão dessa guerra, visão expressa numa literatura que Rui de Azevedo Teixeira designou como "ficções do ponto de vista de mulheres de alferes"⁶³. Este autor enquadra esse romance de Lídia Jorge entre as obras que, em seu entender, se inserem numa estratégia de denúncia da

⁶¹ Ver número 2.3. a propósito da emigração para a Argentina nos anos cinquenta.

⁶² A formulação é de Karl von Clausewitz (1780-1831), na sua obra *Vom Kriege*; *apud* Rui de Azevedo Teixeira, *A Guerra e a Literatura*, Ed. Vega Editora, Lisboa 2001, p. 16

⁶³ TEIXEIRA, Rui de Azevedo, *O Fim do Império e a Novellística Feminina*, Manual, ed. Universidade Aberta, Lisboa, 2004, p. 38

guerra, “sustentada por uma base emocional de culpa, ... autopunitiva”, “pelo que é de facto mais uma literatura de antigueria do que uma literatura de guerra”⁶⁴.

A elaboração da personagem do sargento Marinho neste romance denota o desprezo pela guerra e pelos militares de carreira. Ao apresentar a personagem dotada dum carácter cruel e ao distribuir-lhe a função, de certa forma ridícula, de vir fardado e de bengala seduzir uma jovem, esta elaboração está na linha da desvalorização das personagens guerreiras de Forza Leal e do alferes Luis Alex em *A Costa dos Murmúrios*.⁶⁵

E uma revolução que passa sem deixar rasto

O povo continuava a esperar. E então, quando Jesuína regressava da sua ceifa, vê chegar finalmente os militares num tanque e exclama que é um carro celestial: “Olhem todos. Traz os anjos e os arcanjos. Oh gente. E São Vicente por piloto.” (p. 179). E os homens afirmaram, ao ver o carro militar precedido pela criançada que o precedia: “Vamos ser visitados por seres saídos do céu.” (p. 179): Só Macário teve a visão correcta da realidade: “Isto é um carro de combate” (p. 180).

Chegados à aldeia, com o tanque engalanado de estandartes e cravos nas fardas, os soldados dirigiram-se ao povo. Mas o povo não os entendeu, porque esperavam um milagre muito diferente do que aquilo que eles anunciavam: que tinham feito uma revolução e que tudo ia ser modificado: “Que era preciso que aquela terra se capacitasse que o tempo da li ber da de tinha chegado” (p. 181).

O discurso dos soldados continuou, explicando que queriam justiça para todos, principalmente para os mais humildes que estavam ali, na população daquela terra, e desdobraram um estandarte com a figura de Lenine, que Manuel Gertrudes disse ser parecido com Macário e que Jesuína Palha, depois de lhe explicarem que tinha morrido pela justiça, disse que devia ser o São Francisco Xavier.

Desapontados com a ignorância do povo, os soldados rumaram a Faro, deixando a população desiludida. Mas Jesuína Palha saltou para a frente do tanque e interpelou-os sobre o fenómeno da cobra. Os soldados pediram que lhe contasse, porque também tinham vindo para aprender. E Jesuína contou, com todos os pormenores, esperando que eles explicassem o milagre. Então o tanque arrancou mais forte e caminho de Faro e desapareceu na primeira curva. Um silêncio caiu sobre a multidão e os homens pensaram que o presente ainda não tinha começado e que estavam muito velhos para assistir ao futuro. Mas quem resumiu melhor o desânimo do povo foi Maria Rebôla: “Ah família. Tivemos uma visão” (p. 187).

⁶⁴ TEIXEIRA, *A Guerra e a Literatura*, p. 44.

⁶⁵ Em *A Guerra e a Literatura*, já referida, Rui de Azevedo Teixeira dedica um ensaio inteiro a este romance, fazendo ressaltar a visão externa da guerra evidenciada pelas mulheres escritoras, mulheres de oficiais, que se confinavam em espaços fechados na cidade enquanto os maridos se batiam na frente. Essa visão “exterior” da guerra, que omite as experiências cruciais do fenómeno bélico – o confronto vivo do fogo e do aço – é radicalmente diferente da dos autores masculinos que escreveram sobre a guerra tendo-a vivido, como Carlos Vale Ferraz, na frente de combate ou Lobo Antunes, no rescaldo dos combates, na enfermaria ou na morgue.

É evidente que a comunicação entre militares oriundos de escolas urbanas e dum meio urbano e um povo analfabeto e isolado não podia fazer-se, pois as condições de sucesso da comunicação, designadamente o conhecimento do código e da enciclopédia⁶⁶ de cada uma das partes no pretendido diálogo, não existiam, sendo a descodificação impossível tanto para os populares como para os militares⁶⁷. No desânimo que se seguiu, valeu Macário com as suas sentenças e cantigas: “a gente só devia ouvir a gente. Não acreditar em nada além da gente. Sempre que damos ouvidos a outros, ou matam cães ou levam a esperança que a gente tem” (p. 187). E cantou uma cantiga que era uma história dos amores e desilusões de Carminha, mas também do seu amor por ela. No meio da desesperança que se apoderou do povo, é o cantoneiro que parece resumir a reacção contra um destino de isolamento e de abandono: “Ninguém se libertará de nada se não quiser libertar-se”. (p. 203).

A revolução que se esperava viesse revolver a sociedade tal como a cobra devia revolver a terra, passou sem deixar sinal, “voou” para parte incerta, à semelhança da cobra. E a única evidência visível da sua passagem foi a exigência de fala contra o silêncio, “silêncio que era menos o de uma determinada situação histórica castradora que o imemorial, de todos e de ninguém”⁶⁸

Maria Rebôla chega a casa de José Jorge alvoroçada para dar a grande novidade: “Não sabe ainda que em Lisboa os soldados fizeram uma revolução para melhorarem a vida de toda aquela gente? Uma re vo lu ção? Um grande golpe? E que todos os sinais do céu agora têm sentido?” (p. 156). E perante a dúvida de José Jorge quanto aos mortos de tal revolução, Maria Rebôla descreve os prodígios imaginados que ela trouxe:

“Olhe, tio José Jorge. Se alguém matou alguém deus ressuscitou a todos porque estão a dizer que não houve nenhuma baixa. E as maravilhas nessa terra são tantas que dizem. Afirmam a pés juntos. Que só há música, flores e abraços. Dizem. Que de repente os ausentes estão a chegar. Os cegos vêem sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino. De repente. To cam vi o li no. Tio José Jorge...” (p. 156-157)

Entretanto o povo espera que a revolução lhe venha bater à porta. Em silêncio.

“Mas nada avança sobre Vilamaninhos. Nem um arrieiro nem um pedinte de portas que possa trazer, inventar notícias. Sente-se o ar fechado. As palavras da telefonia de Pássaro têm um ruído de distância, música e discursos posteriores aos factos. Menos Carminha e a mãe. Sente-se a sua ausência como propósito.”(p. 164)

⁶⁶ SEARLE, J. R., 1984, *Os Actos de Fala*, tradução de Carlos Vogt *et alii*, Ed. Livraria Almedina, Coimbra (Título original: *Speech Acts*, 1972, Cambridge University Press) p. 74. Searl desenvolve nesta obra a teoria *das condições de felicidade* dos actos ilocutórios, na esteira da teoria *das condições de sucesso* elaboradas por Austin.° V. também Emília Ribeiro Pedro, “Interacção Verbal” in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa* (org. Isabel Hub Faria *et alii*) Ed. Caminho, Lisboa, 2005, pp. 450 s segts.

⁶⁷ Ideia semelhante foi expressa por Lígia Silva: “O Dia dos Prodígios transmite a ideia de que a comunicação é impossível, não só entre o mundo urbano e o rural, mas também entre homens e mulheres, através de técnicas específicas que nos recordam o discurso oral, com a mudança contínua de perspectivas narrativas e pontos de vista.” Lígia Silva, *loc. cit.* p. 21.

⁶⁸ LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo*, Ed. Editorial Presença, Lisboa, 1994, p. 299.

O povo, sob a liderança de Jesuína Palha, vai interpelar as Carmas, que, como habitualmente, estão em sua casa. Mas a casa das Carmas está agora votada a um certo desleixo. Carminha Parda já não tem a preocupação da transparência da janela e da limpeza da casa. Está deitada, enquanto a mãe tece tranças de palmas. A rua, que habitualmente era a mais limpa da povoação, estava agora tão suja como as demais.

Jesuína lança-lhes a acusação do costume: que está todo o povo à espera e elas como se não tivessem nada a ver com o povo. Vozes dos circunstantes vão sublinhando algumas afirmações de Jesuína, como um coro: “E a gente aqui à espera. À espera que um lastro dessa maravilha chegue à nossa terra. Até agora já lá vão dez dias. À espera. E vocês aqui, mangando-se dos outros.” (p. 169)

A aldeia cai numa profunda descrença. E só Macário logra realizar os seus sonhos ao conseguir convencer Carminha a aceitar o amor que lhe oferecia: “Sim, Carminha, durante catorze dias do mês posso fazer de ti uma rainha...E durante os outros, tu própria me fecharás numa cavalaria”, (p. 190), ao que ela respondeu: “Aceito”. (p. 190). O amor virá a consumir-se sob a copa fechada dum figueira, cujas folhas, no entender de Carminha, os encobrem como muitas mãos.

O episódio da passagem dos militares contém em si “as correspondências” com a realidade a que a narradora Eva Lopo de *A Costa dos Murmúrios* subordina o sucesso da narrativa literária. No Verão de 1975, o poder militar vigente decidiu mandar os seus oficiais pelo país rural em campanhas de dinamização cultural. Para além do foguetório duns vivas ao MFA, essas campanhas saldaram-se por alguns graves desentendimentos entre forças vivas locais conservadoras e militares de formação universitária e vivência urbana que falavam linguagens reciprocamente ininteligíveis. A revolução que se fizera em Lisboa havia de mudar o país e dar-lhe um novo rumo estratégico, mas as populações do interior ficaram à margem do processo. Estas populações, privadas do essencial, esperavam o milagre que lhes resolvesse os problemas básicos: As palavras de libertação dos militares eram ocas de sentido, pois “a liberdade, sem o ‘básico’ resolvido, é um luxo inútil; a liberdade não é um valor absoluto”.⁶⁹

O simbolismo da passagem meteórica dos soldados revolucionários, da morte anunciada de José Jorge Júnior, da desorientação de Jesuína Palha e de Pássaro Volante e da aceitação final por Carminha Parda dum destino na aldeia significa o desaparecimento inexorável duma população que viveu demasiado tempo sob um regime fechado, conservador, alheado do progresso e da evolução do mundo. No Algarve, a mudança já então se operara pela invasão do turismo. No país, chegaria a pouco e pouco, ao longo das décadas seguintes, sobretudo com a entrada de Portugal na União Europeia. Mas tal mudança não seria feita com essa população nem para ela.

4.1.2. Técnica narrativa

Tendo em conta as referências temporais da narrativa, a história (tempo da diegese) começa no Verão de 1973 e termina na Primavera de 1974. De facto, os eventos narrados terminam poucos dias após o início da revolução de Abril. O povo esperou dez dias pela chegada dos militares que vinham anunciar a liberdade, o progresso e a justiça. E, entre o relato desse facto

⁶⁹ TEIXEIRA, 2003.107.

e o episódio da cobra voadora com que abre a diegese apenas passara um Outono, um Inverno e a Primavera.

O narrador é alheio à história narrada, sendo, portanto, heterodiegético, e adota uma focalização externa. Apresenta a história no início da narrativa como se apresentaria uma peça de teatro. Ao longo da narrativa, porém, a história é contada quer pelo narrador quer em discurso directo pelas personagens. Nalguns casos há ainda as vozes populares a corroborarem ou comentarem a narrativa numa espécie de coro. É um exemplo que nos remete para a classificação clássica de Platão de narrativa mista, já que nela se verificam as duas modalidades de narrativa que, na senda daquele clássico, viriam a designar-se por *diegese* e por *mimese* e que, segundo ele, se usavam na epopeia e em muitos outros géneros⁷⁰. A narração reveste preponderantemente a forma da oralidade. Como observou com justeza Élida Jacomini Nunes

"entende-se que O Dia dos Prodígios apresenta características da fala não só na explicitação dos diálogos entre as personagens, mas em toda sua escrita. A oralidade é representada, além de por palavras, também por recursos gráficos, de estruturação do texto, gerando a sensação, no leitor, de ouvir e de ver as personagens em interacção, ao longo da narrativa." ⁷¹

A importância das vozes dos outros, a *heteroglossia* que Bakhtine tratou exaustivamente no estudo sobre o discurso no romance⁷², assume nesta narrativa formas variadas; o narrador produz em parte um discurso próprio, mas a parte mais importante da narração é confiada a outras vozes que intervêm na narrativa com a sua própria visão do mundo. Por vezes acontece ainda que a narradora se refere à voz dos outros, reproduzindo-a segundo as palavras que esses outros usariam e a visão do mundo desses outros. Todas estas formas de construção do discurso, correspondentes ao uso do discurso directo, do discurso indirecto e do discurso directo livre, se integram na perspectiva semântica do narrador, que dá sentido global à obra:

“Le roman c’est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, littérairement organisée”⁷³. «Le discours de l’auteur et des narrateurs, les genres intercalaires,

⁷⁰ PLATÃO, *República*, tradução francesa de Robert Baccou para GF Flammarion, Ed. Garnier-Frères, Paris, 1966, Livro III, 392b a 394b. No diálogo de Sócrates com Adimante, Sócrates afirma: "Há então uma primeira espécie de poesia e de ficção totalmente imitativa que compreende, como disseste, a tragédia e a comédia, e uma segunda espécie na qual os factos são relatados pelo próprio poeta – é o caso dos ditirambos – e uma terceira espécie, resultante da combinação das duas precedentes, que se usa na epopeia e em muitos outros géneros." (tradução nossa da versão francesa). Ver no mesmo sentido Aguiar e Silva, 2004:103.

⁷¹ NUNES, Élida Jacomini, *A Oralidade em O Dia Dos Prodígios, De Lídia Jorge*, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras. São Paulo, 2006 in <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-145522/> (Maio 2008).

⁷² BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, p. 83 e seguintes. O termo heteroglossia parece ter-se referido inicialmente à emergência das línguas nacionais no Renascimento. Em França o termo tem sido subsumido no conceito de plurilinguismo, como acontece na tradução francesa desta obra de Bakhtine. A equiparação dos dois termos é feita numa tese defendida na Sorbonne por Amina Askar a propósito da dramaturgia de Shakespeare: <http://www.u-paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article4999> (Maio 2008).

⁷³ BAKHTINE, 1987: 88.

les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman»⁷⁴.

Assim, ainda segundo Bakhtine, o discurso resultante da intervenção das diversas vozes é recebido pelo narrador que o utiliza para construir a sua própria mensagem. Com este plurilinguismo o narrador transmite uma visão plurivocal do mundo. Estas diferentes vozes, porém, não representam um diálogo em sentido próprio. O narrador interioriza e apropria-se das vozes dos outros, construindo um diálogo interior⁷⁵.

A heteroglossia inscreve-se no confronto entre o monologismo e o dialogismo. O monologismo é a visão uniformizada, normalizada, do mundo, visto numa perspectiva institucional, estabilizada, de *pensée unique* (Ignacio Ramonet)⁷⁶. O dialogismo é a abertura a outras visões do mundo, a outras vozes. Assim, ao introduzir nos seus romances uma profusão espantosa de vozes de outros, Lídia Jorge produz uma escrita de contestação, onde se plasma uma visão plurifacetada da realidade, contrária à visão oficial, monolítica e normalizada do mundo.

No discurso directo das personagens de *Prodígios* a linguagem é popular, com enorme abundância de termos e expressões regionais e corruptelas gramaticais. Anotamos as mais significativas:

- a forma da primeira pessoa do pretérito perfeito dos verbos da primeira conjugação, em que a terminação *ei* é sistematicamente reduzida a *i*: *salti, pegui, cegui, alevanti, di* (p. 20), *julgui* (p. 29), *andi* (p. 30), *mati* (p. 48).
- a conjugação do gerúndio na segunda pessoa: Em te *começandes* a almarear (p. 15), em *estandes* assim (p. 16).
- a utilização de inúmeros termos ou expressões tipicamente algarvias: *Ah punhão!* (p. 15), *bertoeja* (p. 28), *candeio* (p. 42) *marafar* (p. 45), *magana* (p. 48), *altomias* (p. 54), *felosinha* (p. 71), *boleia* (p. 81), *atafajo, cabrama* (p. 123), *dar de corpo* (p. 159), além de outros termos essencialmente ligados às tarefas do campo ou ao tratamento dos animais.
- A corruptela de algumas palavras: *hadem* (por hão-de) (pp. 125 e 159), *apocalipso* (por apocalipse) (p. 154).

Além disso, a oralidade da narrativa é acentuada por uma pontuação que tem a ver com as interrupções e pausas naturais da fala e não obedece às regras da gramática.

Além das vozes em discurso directo, a voz dos outros entra na narrativa pela voz do próprio narrador. Mas o narrador respeita o estilo da voz alheia e integra-o no seu discurso. A

⁷⁴ BAKHTINE, 1987: 89.

⁷⁵ BAKHTINE, 1987:103 e seguintes.

⁷⁶ O termo “pensée unique” é atribuído actualmente a várias paternidades, porque passou a ser usado por diferentes correntes (sobretudo políticas) para designar realidades contraditórias. Usado por I. Ramonet num artigo de *Le Monde Diplomatique* em 1995 para denunciar o discurso neo-liberal, passou a ser usado como arma de arremesso por vários quadrantes políticos contra os respectivos adversários. Num famoso discurso de campanha eleitoral, Jacques Chirac usou o termo no mesmo sentido de I. Ramonet. Pensamos que é esta a acepção mais generalizada do termo, denotando um certo efeito de homogeneização da classe política face à destruição do Estado pelo capitalismo triunfante.

narração é feita com a forma de expressão do outro, com a visão do mundo do outro. Vejamos o seguinte exemplo, em que o narrador se refere à via láctea na visão de Maria Reböla:

“No ar havia um sussurro de coisas acontecidas. (...) Mas era preciso Maria Reböla chegar para se saber que a estrada de Santiago divide o céu ao meio, divisão à banda, de nebulosa hesitante. O santo deixando o rasto de fumo. Perdendo-se, regressando sobre os passos à procura duma feira. A feira dos passos perdidos, para trás, para trás, para trás. Tudo o que foi para diante. (...) e as sandálias do santo, ali, ali, ali e ali. Nem com os óculos, oh Esperancinha, eu vejo, eu vejo a estrada. Maria Reböla é redonda como uma cabaça, e as ancas lembram dois pomos gémeos” (p. 33).

Nesta simples passagem há três vozes que se manifestam: a voz do narrador usando o seu próprio discurso; a voz de Maria Reböla transmitida pelo narrador (em itálico). E a voz de José Jorge Júnior, em discurso directo. O mesmo acontece quando o narrador apresenta a personagem de Pássaro Volante: “Depois José Pássaro Volante. O que tem três certezas. (...) Sabe que a terra não é redonda, mas o horizonte um círculo abobadado de azul e cinza, conforme a hora do dia e o mês do ano. Que se desloca atrás de si e das bestas para onde quer que vá.” (p. 36).

O narrador apresenta a personagem e reproduz a sua visão do mundo. Não há aqui nenhuma desvalorização do discurso alheio⁷⁷. A visão do mundo da personagem é respeitada e integra-se na descrição do universo social feita pelo narrador.

4.1.3 As personagens

As personagens do romance podem ser apresentadas de formas diversas. Mas a sua construção tem vindo a sofrer uma evolução desde a segunda metade do século XX, especialmente graças a um grupo de escritores que começaram então a criticar, como desajustada à realidade social de então, a personagem da época romântica, criada para corresponder a uma sociedade burguesa, e que se consideram geralmente os impulsionadores do *nouveau roman*.⁷⁸ Alguns autores falam de designadores, que podem ser nominais ou perifrásticos⁷⁹. Segundo esta classificação, os designadores nominais apresentam as personagens pelo seu nome ou apelido, dão uma identidade à personagem, que a identificará ao longo da narrativa, permitindo por vezes identificar a época, a classe social, a origem. Os designadores perifrásticos são compostos de nomes ou conjuntos nominais que remetem para

⁷⁷ BAKHTINE, 1987:199. “Le prosateur-romancier (...) accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non littéraire dans son œuvre sans que celle-ci en soit affaiblie (...) Il dispose tous ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son œuvre, du centre de ses intentions personnelles».

⁷⁸ AGUIAR E SILVA, 2004:262-263. De facto, a partir dos anos cinquenta do século passado, a personagem é desvalorizada como actante individual duma história, passando a valorizar-se mais o fluxo da consciência, a reflexão crítica sobre a sociedade e a incerteza da condição humana. As personagens aparecem assim descaracterizadas, designadas de forma abreviada, como em Kafka, que designa uma personagem apenas pela inicial K. Os autores mais dinâmicos da teorização do *nouveau roman* são Robe-Grillet e Nathalie Sarraute, apoiados editorialmente pelas Éditions de Minuit. Também a publicação de “O grau zero da escrita”, de Roland Barthes, em 1953, constituiu um marco nessa teorização.

⁷⁹ REUTER, 2005: 67.

uma característica da personagem ou para uma relação com outras personagens. As personagens apresentam certos traços característicos que as distinguem umas das outras. Podem ser características pessoais (morais, físicas ou fisionómicas), familiares, profissionais, de relação, etc. Philippe Hamon⁸⁰ propõe uma individualização baseada em diferenciais: *a qualificação, a distribuição, a autonomia, a funcionalidade, a pré-designação convencional e o comentário específico*. Aguiar e Silva, remetendo para E.M. Foster, apresenta uma classificação mais abrangente de personagens *planas ou desenhadas e redondas ou modeladas*⁸¹.

As personagens de *Prodígios* são estereótipos que se podiam encontrar em todo o interior. São personagens que se definem desde as primeiras referências textuais, correspondendo por isso ao tipo que a teoria de literatura classifica como personagens planas, embora outras sejam um pouco mais densas, mostrando facetas novas ao longo da narrativa. As personalidades mais densas, e, nesse sentido, classificáveis como redondas ou modeladas, são Carminha Rosa, Carminha Parda, Branca e Pássaro Volante. Algumas vêm caracterizadas pelos seus nomes, mas também pela posição em que se encontram relativamente aos eventos narrados, pelas suas relações recíprocas concordantes ou conflitantes.

Os nomes em Lídia Jorge têm normalmente alguma conotação implícita, remetendo para certas qualidades intrínsecas das personagens. No caso de *Prodígios*, é esse o caso de: Carminha Rosa, rosa colhida na sua inocência pela sedução do Padre Pardo; Carminha Parda, parda porque nascida de pai incógnito e porque consabidamente filha de Pardo; parda também por contraste com o branco da inocência⁸²; Jesuína Palha, resto de ceifeira, cansada de esperar e segura de que não seria por ela ir ceifar a única seara que chegaria notícia importante, meteu-se ao caminho com a foice sob o avental, espantando com a batida dos sapatos cardados a bicharada que povoava as ervas do campo. E sentiu-se só, quando dantes se ouviam cantos por todas essas terras agora votadas ao abandono. Porque agora podem deixar-se as searas ao abandono que ninguém está interessado nelas, visto que “desde o trigo ceifado ao pão da mesa vai um caminho muito longo e difícil. E todos sabem de olhos fechados que só o pão interessa comer. Branquinho, fofo, cheiroso de cereal e cozedura. Pedindo conduto e molho...” (p. 177).

Desde as primeiras ocorrências na narrativa Jesuína é a representação viva da má-língua e duma certa audácia. Palha que propaga o fogo das manifestações colectivas, que arregimenta para a assuada à porta das Carmas, que está sempre pronta a arregimentar o povo para a suas crenças de desgraça, ave de mau agouro que se veria bem na pele de um guru, palha de ceifeira e palha que arde.

O discurso de Jesuína Palha em relação às Carmas tem um significado especial: ao assumir-se como a *vox populi*, Jesuína protagoniza a oposição entre os bons costumes da aldeia e aquilo que a aldeia considera o desvio, a marginalidade. E, neste papel, assume de certo modo o papel que habitualmente corresponde aos homens, em oposição ao que seria a solidariedade entre mulheres. Também a sua linguagem e os seus gestos são essencialmente masculinos

⁸⁰ HAMON, Philippe, «Pour un Statut Sémiologique du personnage», in Roland Barthes et alii, *Poétique du Récit*, coord. Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Ed. Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 154.

⁸¹ AGUIAR E SILVA, 2004: 263

⁸² MARQUES, Maria Isabel Gomes, *As Cores de Lídia Jorge*, Ed. Hugin, Lisboa, 2004, p. 52.

(cospe no chão, utiliza vocabulário masculino para apontar os pecados de Carma: “A quantos oh Carminha? A quantos tu já deste a pinquinha?”⁸³

O soldado Amado é o amado de Carminha; José Jorge Júnior, nome de linhagem do mesmo nome, evocando no início o antepassado que, a exemplo de S. Jorge, dominou uma serpente; Pássaro Volante, cujo nome nos indica que é homem de pouca paragem em casa, sempre em negócios por fora; Manuel Gertrudes, nome antigo, de velho que conheceu a Primeira Grande Guerra.

As personagens caracterizam-se também pelo seu posicionamento face aos acontecimentos e face às outras personagens. Há uma oposição clara entre Jesuína Palha e as Carmas, baseada em preconceitos quanto à história pessoal de Carminha Rosa com o Padre Pardo e à forma como uma e outras se situam na comunidade: as Carmas vivem encerradas em casa, enquanto Jesuína é extrovertida e assume uma posição de líder corajosa. Esta acredita no sobrenatural, nos sinais, enquanto as Carmas manifestam cepticismo.

Pássaro Volante tem uma relação conjugal autoritária, escravizando a mulher, Branca Volante. Esta, vidente fechada pelo marido num círculo de bordado, comparada pelo cantoneiro a Penélope na longa espera de Ulisses, acantonada numa casa onde é batida e violentada na sua carne e na sua dignidade, vem a sentir medo do próprio dragão bordado, como se ele fosse a extensão da obra de escravização que nela executa o marido. Mas acaba por desafiar a violência e, em certa medida, liberta-se do seu domínio, primeiro ao construir um discurso autónomo e depois ao construir interiormente numa evasão platónica com José Maria, o cantoneiro.

Manuel Gertrudes fala com a abertura de espírito que lhe proporcionara essa única aventura para além dos limites naturais da aldeia que foi a ida à guerra: defende e protege Macário como se fosse um filho, defende um tratamento correcto para os animais, como no episódio em que o sargento bateu selvaticamente no cão que cobria a cadela, tenta o diálogo com os militares, defende publicamente o papel destes, que arriscaram a vida para fazer a revolução. E manifesta algum bom senso perante a desorientação geral: “Felizmente que fui soldado na primeira guerra deste século, e que vivi meses dentro de trincheiras, para poder encarar estas adversidades sem descrer em deus” (p. 15).

Macário, tocador de bandolim e autor de quadras de amor e de humor – a lembrar um certo António Aleixo, poeta popular bem vivo na memória do povo algarvio – aluado (almareado na saborosa designação popular) durante metade de cada mês e apaixonado pela jovem Carminha Parda, marcada por um nascimento fora das regras da moral. É céptico em relação à cobra que não viu, sofre interiormente a concorrência de estranhos no amor a Parda, mas, quando finalmente a conquista, está pronto a defendê-la em público – e à futura sogra – das afrontas da aldeia. Matilde, a taberneira, dona da única venda que era o lugar do vinho, mas também o da reunião pública e da discussão colectiva, modera as conversas por dever de ofício, já que tem de estar de bem com todos. Sonha com a expansão do negócio, imaginando as situações que poderiam aumentar a venda de vinho. José Jorge Júnior, já falho de memória e a perder lentamente o juízo, preso nas suas recordações ou na imaginação numa história de antepassados tão inverosímil como a história da cobra voadora. Vive de recordações reais ou imaginárias, mas ainda tem assomos de valentia, levantando as cadeiras pelo espaldar com

⁸³ SILVA, Lígia, *loc. cit.* pp. 25-26

uma única mão e fazendo jus à imaginada valentia dos antepassados. Esperancinha, tolhida de movimentos há mais de dez anos, vive da memória dos doze partos e de outros tantos filhos perdidos, por morte ou ausência. José Maria, o cantoneiro que, no contacto com a estrada, ganhou um certo fascínio pelos camiões que representam o progresso, o que o contrapõe à credence da aldeia e lhe dá a consciência do fim da agricultura de subsistência. Sonha aparentemente com uma ruptura entre Branca e Pássaro que lhe abriria o caminho para projectos com a vidente. O sargento Marinho aparece como uma espécie de intruso. Mais apreciado por Carminha Rosa do que pela filha, que viria a romper o projecto de casamento com ele, assume uma certa arrogância face aos habitantes de Vilamaninhos e revela uma personalidade cruel quando conta friamente episódios da guerra e quando espanca o cão e a cadela em plena cobrição.

As personagens mais emblemáticas são mulheres – uma constante na obra de Lídia Jorge – as Carmas. Duas mulheres, mãe e filha, votadas a uma certa marginalidade pelo povo como consequência do pecado da Carminha Rosa com o padre, representante do sagrado, pecado que, no sentimento popular, terá marcado desde a nascença Carminha Parva. A respeito dela há rumores e preconceitos. Como prova o discurso do forasteiro imaginado por Carminha que havia de vir pedi-la em casamento:

“Este dedinho adivinhou. Quando iniciei a caminhada já sabia que o teu pai é incógnito, mas que nesta povoação ninguém ignora quem te gerou. Falam que no baptistério. Aí mesmo, sob as santas imagens e diante da cruz da via sacra. A décima estação dos martírios. Quando nasceste todos quiseram espreitar a tripa do umbigo e a rosinha das coxas, exactamente porque esperavam ser a mãe natureza pródiga em vinganças.(...) A tua mãe deixou-se assaltar dúzias de vezes ainda sob as figueiras ramudas dos corgos. (...) Mas tu sabes (...) que ele abalou de madrugada escarranchado sobre uma mula, levando entre as pernas um baú de paramentos e demais coisas santas.” (p. 16-17).

Anote-se a metáfora implícita na expressão “a décima estação dos martírios”. A décima estação da via-sacra é aquela em que o mártir, Cristo, é despojado das vestes, como Carminha Rosa é despojada das suas no lugar simbólico do martírio.

Estas mulheres, vivendo por desígnio próprio à margem das conversas da aldeia, são alvo de alguma inveja, de forte censura que se manifesta principalmente nas palavras de Jesuina Palha, mas também de algum respeito por parte de Macário, de Manuel Gertrudes e de Matilde. Elas próprias, tendo consciência da sua história pessoal, manifestam um desejo íntimo de sair da espécie de purgatório em que vivem. Para ambas, a esperança está no casamento de Carminha com alguém que há-de vir de fora. Daí o compromisso com o soldado Manuel Amado, amado de nome e amado de Carminha, que lhe aspirou o perfume mas não chegaria a consumir o seu amor por ele. E o renascimento da esperança, sobretudo da mãe, com a perspectiva do casamento da filha com o sargento Marinho, casamento que esta rejeitará.

Todas estas personagens, e as outras que completam a história sem nela desempenharem papel de relevo, como o arrieiro, os rapazes, as raparigas, são significantes numa população das aldeias de Portugal antes da revolução do 25 de Abril de 1974. Vivendo o resto dum tempo de autarcia numa agricultura de miséria, com processos de cultivo arcaicos, sem formação e sem acesso à cultura, entregues a uma religião de símbolos e a toda a espécie de credences, desconfiada das soluções de fora e sempre à espera dum milagre, necessariamente caído do céu, numa qualquer providência, dum Messias ou dum D. Sebastião. É uma

população inexoravelmente condenada a desaparecer a curto prazo, despojo duma revolução que já não lhe mudaria a vida e descrente das próprias forças para mudar o destino.

4.1.4. Uma narrativa do fantástico ou do maravilhoso?

Tzvetan Todorov define o fantástico como um momento de hesitação, comum ao leitor ideal e à personagem, durante o qual devem decidir se o que vêem tem uma explicação natural, se relewa ou não “da realidade”, tal como ela é percebida no contexto diegético. Mas a leitura não pode ser alegórica nem poética: o leitor deve tomar os fenómenos narrados na sua função de representação e não em sentido alegórico.⁸⁴

No início da narrativa *Prodígios* há uma advertência dirigida ao interior da diegese mas certamente também à atenção do leitor:

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

Qual o significado desta advertência e qual a razão da sua colocação no início da narrativa? A questão é pertinente para analisarmos a natureza da narrativa como narrativa fantástica. Segundo Elida Nunes⁸⁵:

"A metalinguagem identificável no fragmento, transcrito acima, torna-o semelhante às partes dos livros, comumente, intituladas introdução ou prefácio. Nestas partes, com frequência, são oferecidas informações sobre a própria obra, sua construção, seu contexto, seus capítulos, enfim, tudo o que esteja relacionado ao processo de criação da obra. Na primeira página do romance, encontra-se o referido fragmento de texto, disposto ao centro, isolado da sequência da narrativa. Somente na página seguinte se introduz a narrativa com Carminha Parda limpando os vidros da janela de sua casa. Sob a perspectiva da oralidade, esse trecho se revela muito importante para a construção do sentido da obra, pois, a partir dele, de modo bastante peculiar, o leitor começa a se envolver com o ambiente criado por Lídia Jorge, sem que, ainda, conheça o ambiente de Vilamaninhos. O leitor começa a ter contacto com a criatividade empenhada na contextualização dos fatos que se apresentarão, em um contexto repleto de simbologias, representações e significados insinuados, causando estranhamento talvez pela simplicidade com que o criador se expõe diante da criação: em contacto directo e aberto com a criatura gerada. Expõe-se o criador em seu pensar e agir, definindo o tom que permeará o texto e, com subtileza, referencia à própria obra, revelando os ocorridos nos bastidores de um espectáculo que está por se iniciar. Nele, encontram-se poucos dados, porém, reveladores do processo de criação de todo o romance, de seus princípios. A autora, indirectamente, fornece ao leitor informações sobre sua atitude ao criar, sua postura frente à obra de arte; expõe-se. O leitor munido desses elementos está diante de um universo ficcional que se mostra, aos poucos, para todos ao mesmo tempo: autor, leitor e personagens".

⁸⁴ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1970, pp. 29-37

⁸⁵ JACOMINI NUNES, *loc. cit.* pp. 62-63.

Mas, a considerar-se esta introdução como intervenção da autora empírica de *Prodígios* para explicar a história que vai apresentar, essa intromissão esclarecedora, feita fora do universo diegético, seria o que a teoria literária designa *peritexto*⁸⁶ e só poderia dirigir-se ao leitor empírico. Salvo o devido respeito pela opinião de Elida Nunes, parece-nos que se trata duma intervenção do narrador para dentro do universo diegético. É uma voz que se dirige às personagens da diegese e que, por isso, funciona no plano do texto e não no plano do real⁸⁷. De facto a impressão, que passa por uma parte das personagens ao longo da narrativa e pelo leitor ideal, de que alguns dos acontecimentos não têm uma explicação lógica pelas leis da natureza, sugerindo a intervenção do sobrenatural e legitimando, assim, a classificação da obra como literatura do fantástico, é posta em causa pela explicação de que se trata duma representação. E sendo assim, uma cobra que voa depois de morta, uma mula que parece ironizar com o dono pelo canto dum olho e desaparece sem deixar rasto, uma mulher que tem visões, uma família a quem se atribuem feitos extraordinários, levam o leitor ideal para uma leitura alegórica.

Com efeito, a advertência acima referida, se atribuída ao autor empírico, colocaria imediatamente toda a narrativa no campo do jogo alegórico. Tem este facto como efeito tirar a narrativa do fantástico e fazê-la passar a uma das narrativas afins, como o estranho ou o maravilhoso?

A resposta não é evidente, porque uma resposta afirmativa implicaria consequências teóricas difíceis de aceitar. Levaria, nomeadamente, a que uma obra mudasse de género pelo simples efeito duma frase ou a que, ao longo duma obra, houvesse partes classificáveis como fantástico e outras não. Todorov dá como exemplo uma obra cuja classificação devesse mudar pelo facto de haver uma frase final como esta: "Nesse momento, acordou e viu as paredes do quarto...", frase que daria a toda a narrativa anterior um carácter onírico e levaria a obra a "mudar de género"⁸⁸.

Parece-nos possível atribuir à advertência inicial de *Prodígios* o mesmo valor que Todorov atribui à frase que acabamos de transcrever. Mas não é seguro, como defendemos acima, que se trate duma intervenção da autora empírica, podendo admitir-se que é um narrador que apresenta a história. Poderia mesmo admitir-se que esta frase transforma a narrativa num texto dramático destinado a uma representação teatral, mimética. Se assim fosse, a advertência inicial seria uma espécie de didascália.

Esta hipótese não invalida a análise quanto à existência ou não de momentos do fantástico. O que, segundo Todorov, determina a existência de fantástico são essencialmente três condições: que as personagens e o leitor ideal tomem os factos da narrativa ficcional como verdadeiros dentro do universo diegético; que não façam deles uma leitura poética ou alegórica e que os eventos narrados impliquem a dúvida quanto à sua explicação por causas naturais.

⁸⁶ AGUIAR E SILVA, 2004: 191, com referência a Gérard Genette. Este último autor, em *Palimpsestes*, Ed. Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 10, inclui este tipo de advertência no que classifica como *paratexto*.

⁸⁷ REUTER, 2005:8, distingue estes dois planos pelas expressões *texte* (plano do texto) e *hors texte* (plano do real).

⁸⁸ TODOROV, 1970: 47

Porém, a própria natureza do fantástico reside na sua extrema volatilidade. Citando ainda Todorov

"O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo duma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que têm de decidir se o que apreendem cabe ou não na 'realidade', tal como é entendida pela opinião comum; No fim da história, o leitor – ou a personagem – toma, porém, uma decisão, opta por uma ou por outra solução e, ao fazê-lo, sai do fantástico. Se decidir que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenómenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro género: o estranho. Se, pelo contrário, decidir que se deve admitir a existência de novas leis da natureza, através das quais o fenómeno pode ser explicado, entramos no género do maravilhoso"⁸⁹

Este raciocínio leva Todorov a concluir que o fantástico é um género continuamente evanescente, categoria que, em seu entender, não tem nada de extraordinário. Tal como a noção de presente, que coincide com uma simples linha-limite entre passado e futuro.

Filipe Furtado⁹⁰, ao definir o modo fantástico e os modos afins prefere referir-se ao metaempírico e não ao sobrenatural. E afirma:

“Finalmente, apenas no maravilhoso se vem a verificar a admissão sem reservas e, não raro, sem regras do metaempírico em qualquer nível da narrativa, o que, naturalmente, proporciona uma enorme latitude no tocante a efabulação. Até certo ponto por isso, aquele género mostra-se de longe o mais prolífico (...) tendo revelado uma extrema adaptabilidade a muitos e diversos condicionalismos sócio-culturais durante a sua longuíssima vigência histórica. Daí a extremamente grande variedade de classes de textos em que é subdivisível.”

Mas voltemos aos fenómenos narrados em *Prodígios*. Pode evidentemente entender-se que o leitor ideal atribui tais fenómenos a um erro de apreciação das personagens e que ele próprio interpreta tais fenómenos à luz duma explicação corrigida, de acordo com as leis naturais. Assim, se é certo que algumas das personagens acreditam que o voo da cobra "é um sinal", evidentemente fora de compreensão à luz da realidade conhecida, para o leitor ideal, o facto de a cobra parecer voar podia ter sido simplesmente o efeito dum movimento brusco da vara que a sustinha, provocado pela excitação evidente de Jesuina Palha. Manuel Gertrudes, por exemplo, dirá a esse respeito:

”Ah Macário (...) Vinha eu para te dizer o que acaba de acontecer a todos os habitantes. (...) Agora ninguém mais. Macário. Agora ninguém mais põe em dúvida que os anjos existam. Mas tu. Apesar de tudo, tu és a segunda maravilha. Só que em te começandes a almarear. A almarear e a olhar de revés. Já ninguém tem mão na tua natureza.”

E Jesuina Palha fala da forma seguinte a propósito do evento, replicando o povo às suas palavras como a seguir se indica (réplicas do povo em itálico):

“Peguei na cana, alevanti a cana, baixi a cana junto do chão, meti a cana por

⁸⁹ TODOROV, 1970: 46.

⁹⁰ FURTADO Filipe in E-Dicionário de Termos Literários, entrada “Fantástico (Género)” (coord. Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, [http. //www.fcsh.unl.pt/edtl](http://www.fcsh.unl.pt/edtl) (Maio de 2008).

debaixo do corpo da víbora, puxi para cima,

e a gente disse. Força força Jesuína. E alevante bem para vermos a bicha de lado e de ventre

com força, todo o peso, e a cobra ficou no ar. E eu mostrei a cobra a toda a gente, Foi ou não foi? Os vizinhos tinham tapado o nariz pelo cheiro a cobrum que estava no ar. Mas aí, oh gente. 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. Oh família. Digam a vardade. Como se fosse uma avezinha de pena. Ninguém me deixa mentir. Digam se não viram a cobra alevantar-se no céu, abrir umas asas de escamas, espelhadas e furtacores.

Sáiram-lhe duas asas dos flaquinhos como uma fantasia de circo. Só que aqui era tudo vardade o que a gente víamos. Com os nossos próprios olhos.

Digam a vardade, digam a vardade. Abriu as asas, e as escamas da barriga pareciam um fole de navalhas. Saltou por cima dos nossos olhinhos levando atrás de si um sopro de pó e de verdes humidades,” (p. 22-23).

As personagens presentes acreditam, pois, que se trata dum fenómeno extraordinário e não têm explicação para ele. Estão, segundo Todorov, no domínio do fantástico. Porém, Carminha Rosa mostra-se céptica: “Uma cobra voando nos ares? Oh divina providência. Se existes, e ainda não te acagaçaste da tua própria lazeira, isto merecia um retrato por tanta brutalidade. (p. 26)

E outras personagens têm diversas interpretações:

“No ar havia um susurro de coisas acontecidas, Não se sentia a noite cair.” (p. 33)

“Você (José Maria) é um herege, porque não respeita os sinais. Quem julga que uma coisa destas pode acontecer por nada?” (Maria Rebôla, p. 37-38).

“Fiz a promessa de não comer enquanto isto se não deslindar” (Matilde, p. 38)

“Em Vilamaninhos as pessoas já não podem encarar o nascer do dia como antes, porque suspeitam que há um ser desconhecido entre as casas.” (p. 38)

“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” (p. 45).

“Começa-me a enojar essa cobra que não vi” (Macário, p. 46).

O pretense sorriso irónico da mula podia ser um exagero de interpretação da personagem Pássaro Volante. Este, antes de tomar a decisão de se desfazer da mula, olha-a com alguma hesitação, pois a mesma tem “olho vivo, negro e pestanudo, quase de pessoa” (p. 40). Depois, é já o próprio narrador que, um pouco adiante, atribui à mula traços de carácter de gente: “Punha os dentes à mostra com o focinho em riste e ria-se junto dos sapatos do dono como de coisas incompreensíveis” “O olho vivo em meia lua, como se quisesse devorar o dono por gozo amaldiçoado” (p. 41).

E de novo o entendimento da personagem de que “o riso duma mula poderia ser o instrumento de um misterioso aviso” (p. 41), e, no ponto culminante da história da mula, “pode verificar que a dentuça continuava à mostra e que ambos os olhos pestanudos riam sem parar... a mula olhava apenas de soslaio para os dedos do dono”.(p. 42)

Mesmo que fosse erro de interpretação da personagem, o desaparecimento da mula é interpretado pelo povo como “um pequeno sinal” porque “nós esperamos outro” (p. 43). E o que pensa o leitor ideal? Certamente verá o facto narrado como estranho, talvez o atribua a erro da personagem ou do narrador, mas não deixará de se sentir perplexo perante o mesmo. Será que a mula estava mesmo a rir-se do dono? E que tentava pisar-lhe os pés e morder-lhe o vestuário? E que pressentia a raiva do dono e o conseqüente castigo? Em ambos os fenómenos narrados, o leitor ideal poderia explicar os fenómenos segundo a experiência empírica comum, considerando-os, apesar de explicáveis, *estranhos*. Ou poderia supor que há afinal leis da natureza que é necessário admitir, como a possibilidade biológica de uma cobra fazer um movimento de voo ou de uma mula pressentir e reagir com alguma racionalidade ao comportamento do dono. Neste caso, o entendimento do leitor levaria a que os fenómenos fossem entendidos como *maravilhoso*.

Também uma boa parte da narrativa respeitante à família de José Jorge Júnior releva do maravilhoso. São evocações de tempos mal determinados, de episódios afastados da memória empírica, envolvidos numa aura de lenda, de heróico a tocar no sobrenatural, mas também de reminiscências bíblicas dos episódios do achamento de Moisés no rio e da simbologia da destruição da cobra, símbolo do mal.

“e vai e dá com aquilo com um dia de parido, todo cheio de formigas e a roer os dedos. Com as gengivas calvas. Dizem que disse. Ai jasus, que acordei hoje com o traseiro varado ao santíssimo.” (p. 29).

“Oh Esperancinha. O avô do avô desse meu avô, que comigo andou ao colo, nasceu das ervinhas, Encontraram-no dentro dum balaio como se fosse uma mão cheia de figos para dar a porcos. Ali no Vale Murtal no meio da marioilas e dos troviscos. Uma velha muito velha, mais velha que Saragoça, oh Esperancinha. Ia andando curvada, pedrinha aqui, pedrinha ali, e vai e

dá com aquilo com um dia de parido, todo cheio de formigas “...E alguém lhe disse. Está ali uma cobra da grossura dum cevado. Fugam todos que ela vai comer alguém. Nessa altura (esse José, o menino) pegou numa varinha (...) e desencantou a bicha (...) e em menos de um jásus pôs-lhe as tripas ao sol. (...) Ora a velha (...) dizem que disse. Ah José. Tu és parente de São Jorge, meu filho. E eu te pranto esse nome. E assim José Jorge cresceu, ajuntou-se e gerou a Manuel Jorge. E Manuel Jorge gerou a José Jorge. E José Jorge a Manuel Jorge que foi meu avô, e meu avô, Esperancinha, gerou a José Jorge que foi meu pai, que me gerou a mim, e me botou o seu nome, igual, mas pôs Júnior também...”(p. 30)

Creemos que o discurso narrativo apela a uma interpretação em que o leitor, na sua liberdade de busca do sentido, respeite os limites da obra, a *intentio operis*⁹¹ e o seu contexto. Por conseguinte, apesar da advertência inicial, parece-me que o narrador, a intenção do autor e o contexto de *Prodígios* pretendem transmitir ao leitor uma narrativa do género *maravilhoso* – propósito ínsito, aliás, no título – que o leve a descobrir novos caminhos da interpretação do povo e a representar-se como possíveis novas explicações de fenómenos estranhos.

Concluimos, em síntese, que *Prodígios*, sendo o romance de estreia de Lídia Jorge, inicia um ciclo de narrativas inspiradas no Algarve. A partir do seu contexto narrativo pode começar a desenhar-se uma estratégia que abrange várias transformações profundas ao longo de várias décadas. Como se fosse a primeira parte dum macrotexto. Nesta narrativa faz-se uma espécie de avaliação de *l'état des lieux*, descrevendo e narrando a envolvente geográfico-social que designamos como arcaica. Os factos narrados, que provocam os sobressaltos na história, representam simbolicamente as mudanças que se anunciam: a cobra a revolver as entranhas da terra, a morte do soldado como metáfora do fim da guerra, a revolução anunciada, os diversos sinais em que o povo pressente o fim do tempo antigo, As transformações anunciadas tornar-se-ão evidentes nas narrativas seguintes, culminando em *Gruas*. As personagens principais ganham relevo suficiente para poderem encontrar-se depois, como arquétipos, nas narrativas seguintes.

No que respeita à técnica narrativa, a autora fornece-nos indicações sobre a sua própria concepção da Literatura, usando de modo quase exemplificativo as vozes das personagens que representam diferentes visões do mundo, construindo desta forma a polifonia do discurso e recorrendo com frequência ao diálogo com outros textos, seja um diálogo entre os seus próprios textos, seja na evocação de textos de outros autores ou de textos considerados universais (porque referências culturais universais).

4.2. A Instrumentalina

4.2.1. Linhas de leitura

No bar do Royal York Hotel, em frente do lago Ontario, onde se encontra por um acaso de viagem, a narradora espera a chegada do seu tio Fernando, que já não via há trinta anos. Ele deixara-lhe na recepção do hotel um cartão onde tinha marcado a hora do reencontro.

⁹¹ ECO, 2004: 27.

Enquanto espera, porque, na ansiedade do encontro, veio cedo para o bar do hotel, recorda o tempo maravilhoso da sua infância, na casa do seu avô, numa “nesga de campina ao sul do [seu] país”.

Nessa casa, onde vivia a sua família, dirigida com autoridade pelo patriarca que era o seu avô, viviam também sua mãe e suas tias, ainda raparigas, os seus irmãos e vários dos seus primos. A alegria ruidosa da criançada, que marcou a infância da narradora, era frequentemente provocada pela chegada do seu tio Fernando numa bicicleta de corrida, que lhe servia como meio de evasão para a sua actividade preferida, a fotografia. A bicicleta, a câmara fotográfica *Kodak* e uma máquina de escrever, eram os instrumentos de libertação de Fernando. Mas essa bicicleta era o objecto do ódio do avô, que nela via a razão do desinteresse do filho pela casa, pelas terras e pela mulher que lhe destinava em casamento.

Dessa infância longínqua, a narradora lembra cenas da vida familiar, como a mãe e as tias a cozinhar à volta de três fogões a petróleo ou a dançar ao som duma grafonola. O misterioso sumiço da bicicleta, a que o avô chamara primeiro *figa*, mais tarde *trambolho* e *oito do inferno* e, por fim, *a Instrumentalina*, e o passeio em que o tio levava a sobrinha na bicicleta pelos campos para lhe tirar fotografias são as recordações mais marcantes dessa convivência com um tio que ela adorava e cujas atenções disputava a seus irmãos e a seus primos. Nesse passeio o tio chamara-lhe Greta Garbo e falara, maravilhado, de “uma mulher divina”. (p. 90).

Ora, a felicidade desta infância despreocupada iria terminar em breve. Um dia, um homem que conduzia um Citroën, com a mulher e duas filhas jovens, apareceu em casa do avô para reclamar explicações definitivas do tio Fernando sobre o projectado casamento com uma delas. Chamado por seu pai, o tio Fernando apareceu com as mãos sujas do óleo da bicicleta e respondeu, sem interesse no casamento: “Mas porquê eu?” (p. 97). Evidentemente, o casamento parecia mais que duvidoso e o tio Fernando não demorou a fazer as malas para uma viagem sem regresso, que o levaria por vários continentes.

No dia dessa viagem, empreendida de madrugada e quase clandestinamente, a narradora acordou e colocou-se diante dele, em camisa de dormir e descalça. O tio não queria levá-la, mas também não queria acordar o resto da família. Meteu-a no carro de aluguer até à estação do caminho-de-ferro, donde o respectivo condutor a traria de regresso a casa, depois de ver o tio embarcar no comboio e desaparecer na madrugada.

Nunca mais dera notícias mas havia quem afirmasse tê-lo visto em Caracas, Buenos Aires, Sidney ou Nova York. A sobrinha guardará sempre a memória do tio até ao feliz reencontro no Royal York Hotel.

Na infância feliz tinha disputado esse lugar de eleita do tio contra os seus primos, que a marginalizavam. Há entre tio e sobrinha uma cumplicidade especial, pois, de certa forma, é o tio que incute na sobrinha a possibilidade do sonho, quando lhe fala “duma mulher divina” e a identifica a *Greta Garbo*. O avô é o principal antagonista. É a voz da autoridade, a voz dos pais, que representa a sedimentação da regra, da ordem, da tradição, enquanto Fernando é a voz da subversão, da transgressão social⁹². O avô faz tudo para impedir que o filho parta e para contrariar a sua liberdade, até ao ponto de fazer desaparecer a *Instrumentalina*. Do lado

⁹² BAKHTINE, 1987:161.

do protagonista Fernando está o amigo que o leva à estação. Do lado do antagonista estão as tias da narradora, a mulher que lhe destinavam e a família desta.

A narradora recorda então a união dos dois momentos, o da partida e o do reencontro iminente, como se o mundo tivesse dado uma volta completa para se encontrarem do outro lado do tempo. E vê entrar pela porta do bar um cavalheiro de meia idade, que a olha com um “olhar mediterrânico” e a saúda com uma frase: “Cresceste, miúda, cresceste. Mas a tua cara é ainda a mesma...” (p. 104)

Como procurarei demonstrar adiante, ao fazer uma interleitura deste conto com o romance *Paixão*, a história narrada coincide com a trajectória diegética da personagem Walter naquele romance⁹³. Também o contexto social e espácio-temporal se identificam com os cenários de *Paixão*. Pode, porém, fazer-se uma leitura deste conto numa outra perspectiva. Enquanto em *Paixão* ressalta no conjunto uma transformação global da sociedade rural do Algarve, neste é essencial essa transformação projectada na vida da narradora, desde uma infância feliz, o eterno paraíso perdido: “quem uma vez percorreu os caminhos do paraíso...” (p. 78), até a um reencontro na idade adulta, quando já se tinha desvanecido a imagem daquele tio que fora referência fundamental nessa infância radiosa. O final deste encontro é, por assim dizer, um final feliz, ao contrário do que, em *Paixão*, acontece entre a filha de Walter e o próprio Walter em Buenos Aires, que é conflituoso.

De certa forma, este texto projecta também um foco luminoso sobre o processo narrativo de outras obras de Lídia Jorge, especialmente, como veremos, de *Paixão*. De facto, o reencontro da narradora com as memórias da sua infância, corresponde àquilo que ela própria designa como “a salvação através da escrita”⁹⁴

Num segundo nível de leitura, a história conta-nos o sempiterno desejo de retorno à infância. No campo da psicologia, Freud⁹⁵ explica o crescimento do desejo nostálgico ou *sehnsucht* através do percurso da infância até à idade adulta. A infância é o tempo feliz, o tempo da magia, do jogo, da ilusão. Ao entrar na adolescência e, sobretudo, na idade adulta, o jovem é confrontado com a realidade dum mundo feio, cruel, corrupto, no qual tem dificuldade em se integrar, e lamenta o tempo da infância perdida. No percurso das sucessivas separações em relação ao universo da infância, o *sehnsucht* pode aparecer sob diferentes registos:

⁹³ FERREIRA, Ana Paula in “Doning the Gift of representation: Lídias Jorge’s *A Instrumentalina*” inserido in *Lídia Jorge in other words, Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2 Spring 1999, Ed. University of Massachusetts Dartmouth, p100, chega a conclusão idêntica: “In fact, Jorge’s latest novel, *O Vale da Paixão* (1998), continuously “cites” the setting, figures, narrative threats, and themes first presented in the short story, so much so that what may be said about the latter may function as an introduction to the longer text”.

⁹⁴ FERREIRA, *loc. cit.* p. 101: “Writing is thus shown to emerge—to use the author’s own deliberately *Gruasue*, though citational formula—from that margin of the margin “where the writer finds himself” waiting in silence and circumspection to be saved by ‘the angel of language’ “ A referência de Ana Paula Ferreira abona-se no texto de uma conferência proferida por Lídia Jorge em Veneza, em Janeiro de 1993/1994, no congresso sobre “Le scritte delle donne nelle culture iberiche”.

⁹⁵ *Apud* Joël Bernat, “Quelques mécanismes psychiques du 'besoin de croire': utopies et religions” Conferência na Universidade de Lumière Lyon, Março de 2004. (www.psychanalyse.lu/articles/BernatFreudReligion.htm). (Maio de 2008).

- no plano físico, o reencontro pretendido com o éden perdido, feito de diversos tipos de protecção: o regaço materno, o pai defensor onnipotente e onnisciente, etc.
- no plano psíquico, o reencontro com o mundo da infância, o mundo da magia, dos gigantes e dos deuses;
- o reencontro com um envolvimento gregário, um grupo (família), uma instituição, uma terra, uma pátria (mãe-pátria).

Estes reencontros são desejados como retorno a uma situação de segurança, de saciedade, ilusória ou não, face a um ambiente hostil (o mundo real) e de impressão de que alguém vela por nós de forma protectora.

Freud entende que esse desejo nostálgico é a eterna busca do Graal perdido, a dependência feliz da infância, e que, para realizar este desejo nostálgico dos primeiros tempos, nos limitamos a deslocar-nos. O que se espera como sendo o que está diante de nós é, na realidade, o nosso passado, como espécie de paraíso perdido, símbolo dum tempo perdido que se desejaria reencontrar e em que o diplomata-escritor Joaquim Nabuco viu o fundamento do sentimento português da saudade ⁹⁶.

O reencontro com as memórias da infância é como o eterno recomeço, como se correspondesse a uma “revolução inteira da Terra sobre si” (p. 103).

Pouco antes do reencontro, a narradora ainda o encarava como um sonho. Um sonho de trinta anos, do qual acordava agora para uma realidade feliz, de reencontro com a liberdade simbolizada no tio. Sonho que começara de forma dolorosa, com a separação, tornando-se eventualmente o pesadelo do isolamento na casa do patriarca inválido, metáfora do ditador, por fim inválido, que governara o país durante o pesadelo de mais de quatro décadas.

Evidentemente, também neste conto, em contexto, pode perceber-se a transformação social ocorrida entre dois momentos históricos: o fim dos anos quarenta ou início dos anos cinquenta (tempo da vulgarização das grafonolas e dos fogões a petróleo) e os anos noventa (trinta anos depois). A própria narradora se refere “à mudança que então ocorria no país e nas terras, e à abertura das estradas que haveriam de mudar a cor das vidas” (p. 70). Esta transformação será adiante mais desenvolvida, ao tratarmos da narrativa de *Paixão*.

4.2.2. Técnica narrativa

A narração é feita *in ultimas res*. Ao contar o reencontro que encerra a história, a narradora utiliza o passado, colocando assim o momento da narração depois de decorrida toda a história narrada: “Conseguiu por fim o tio dizer, duma só vez.” Ora, esta frase do tio encerra a história narrada.

⁹⁶ NABUCO, Joaquim, Brasil, 1849-1910, *Pensées détachées et souvenirs, III*, Edição JMG, apud Inês Oseki-Dépré, Université de Provence (tradução nossa do francês): “a mais tocante de todas as palavras deve ser a palavra portuguesa “saudade”. Exprime o lamento da ausência, a dor das separações, toda a gama da privação das pessoas e dos objectos amados. É a palavra que se grava nas sepulturas, a mensagem que se envia aos parentes, aos amigos. O exilado tem saudade da pátria, o marinheiro da família, os amantes um do outro quando se deixam, tem-se saudade do seu lar, dos seus livros, dos seus amigos, da sua infância, dos dias vividos.

A narradora é uma das personagens da história e tem nela uma visão comprometida, uma visão interna. Compartilha, como participante ou interessada, cada uma das acções narradas. É, portanto, uma narradora homodiegética, mas chega por vezes a constituir-se como o centro da narrativa, como co-protagonista⁹⁷, numa posição autodiegética: “De madrugada, eu tinha ouvido a porta fechar-se demasiado devagar para ser por bem. Saí do quarto da abóbada, sem sapatos, coloquei-me diante do tio. Estávamos no corredor.” (p. 101)

A sequência da narração coincide na generalidade com a sequência lógica dos factos narrados, com a ressalva de que a parte inicial da narração descreve o contexto final da história, retomando logo em seguida o seu início. Além desta anacronia (intradiegética), não se revelam outras, salvo uma ligeira referência (extradiegética) aos maridos das tias, que haviam emigrado.

O efeito do real é produzido pela identificação dos lugares, pela organização e referência ao tempo e à época de transformações sociais, pelo contexto familiar, por certas referências geográficas como os nomes de cidades, por nomes de marcas verdadeiras para a bicicleta (*Deka*) e a câmara fotográfica (*Kodak*), pela lógica interna da organização familiar, constituída por mulheres com maridos ausentes, um tio com desejo de partir, um avô que teima em manter a organização familiar e as crianças felizes, tudo a criar uma impressão de verosímil.

4.2.3. *Personagens*

Como é usual em narrativas curtas do tipo do conto, a narração é bastante linear e a acção concentra-se em poucas personagens. Só a personagem do tio Fernando é designada pelo nome, que, aliás, ao contrário da significância habitual dos nomes em personagens criadas por Lídia Jorge, não remete para qualquer significado especial. É um nome comum, diríamos até frequente na geração correspondente da vida empírica.

A caracterização da personagem Fernando é feita por outros designadores: carácter aberto e livre da personagem por contraste com a normalidade fechada do universo diegético, rebeldia em contraposição ao pai. Paixão pelo desporto (ciclismo) e pela arte (fotografia, cinema), espírito de aventura e de independência.

As outras personagens são designadas pelo título de parentesco ou afinidade: o avô, a mãe, as tias, os maridos, os primos, o homem que conduzia o Citroën, a mulher e as filhas; pelo pronome *eu*, ou por uma designação perifrástica: o homem que eu nunca tinha visto, o amigo do tio. As personagens da família são caracterizadas pela função: o avô, director da casa, a mãe e as tias pelas funções domésticas e pela condição de mulheres sós, pelo sofrimento da solidão: “à noite choravam junto das janelas”.

O homem que conduzia o Citroën é caracterizado pela firmeza com que coloca a questão do casamento e um certo orgulho ofendido, dando a impressão de ser um homem rico. As filhas são meras assistentes. São caracterizadas pela forma de vestir, pela cor dos lábios (cor de lacre) e uma delas por um anel. O amigo do tio, que conduz o automóvel que o leva à estação do caminho-de-ferro, é caracterizado pela sua capacidade de decidir: incita o tio a apressar-se

⁹⁷ AGUIAR E SILVA, 2004: 258-259.

e mete a sobrinha no carro, para a trazer de volta. As crianças são caracterizadas pela rivalidade delas na disputa dos favores do tio e pelo ruído das suas brincadeiras. A narradora caracteriza-se como a mais frágil dentre elas, a que era preterida pelos primos.

Também a bicicleta assume em certos momentos a natureza de personagem: designada pelo nome que o avô lhe dera, e que soa como um nome de droga (o avô considerava-a a droga que viciava o filho) a narradora atribui-lhe uma “imagem caprina” e afirma: “visitava-me rodando sobre o gelo” (p. 78).

No nosso entender, este texto narrativo é o anúncio precursor de *Paixão*, já que nele se constroem as personagens que serão actantes principais do futuro romance: a) Um tio Fernando rebelde à autoridade do pai autocrático, que gasta o seu tempo em corridas de bicicleta e a tirar fotografias, que recusa um casamento negociado pelo pai, que sai de casa e vai pelo mundo perseguir o seu destino livre, tudo traços que identificarão a personagem Walter, de *Paixão*. B) A narradora homodiegética, que conta a história em que é também personagem, rememorando a sua infância, o contexto de Valmares e narrando as circunstâncias do reencontro com o tio. E a forma como a conta, na primeira pessoa, remete-nos imediatamente para a narradora de *Paixão*, em cuja infância reconhecemos imediatamente a mesma posição relativa de criança marginalizada, afeiçoada a um tio que afinal é o pai, e que ela virá a enfrentar num encontro em Buenos Aires.

No plano metafórico, tudo isto tem que ver, obviamente, com a transformação ocorrida no mesmo espaço e no mesmo tempo, com as mesmas causas (sociedade fechada, autocrática, governada por velhos ditadores) e com os mesmos motivos de ruptura (desejo de libertação, de autodeterminação do destino individual e colectivo, de uma vida melhor), que levam às mesmas saídas (a emigração) e à mesma possibilidade de reencontro: o regresso é o eterno desejo dos emigrantes.

4.3. O Vale da Paixão

4.3.1. Linhas de leitura

Numa leitura linear e imediata do texto, *Paixão* é uma história complexa de várias paixões: paixão-martírio e paixão-amor de Ema, amor e ressentimento entre uma filha e o seu pai, a quem teve de tratar por tio. A narradora conta a história dedicando a narração à memória do pai, Walter, que acabou de falecer, pelo que este é o narratário póstumo. E a história é sobretudo a narração do que a filha sentiu por ele ao longo da vida: “para que Walter saiba”—repete a narradora uma dezena de vezes ao longo do discurso.

Na localidade fictícia de Valmares ou São Sebastião de Valmares, ancorada por indicações textuais expressas algures na realidade numa campina que se estende entre a serra e a linha de costa algarvias e correspondente ao espaço designado por Barrocal, vive uma família rural cujo patriarca, Francisco Dias, mantém a coesão do agregado familiar composto de seis filhos, três noras, um genro e três netos, a que crescem ainda alguns operários agrícolas, com o objectivo de fazer prosperar e alargar a sua exploração agrícola. É viúvo, havendo no texto uma única referência à falecida mulher: “Se a Joaquina Glória fosse viva, não haveria nada disto”(p. 57), feita pela personagem Alexandrina a propósito do confronto de Francisco Dias com o filho Walter. Toda a família parece aceitar a direcção patriarcal. Nos anos quarenta, a

coesão começa, porém, a ser abalada pela rebeldia do filho mais novo, Walter, que, em vez dos trabalhos agrícolas, prefere passear com a charrete pelas redondezas e desenhar pássaros.

Próximo dos vinte anos, Walter é conhecido em todas as redondezas pela facilidade com que seduz as raparigas e pela forma alvoroçada como conduz a charrete, conhecida no meio como “a charrete do diabo”. Até que um dia a família Batista se apresenta ao portal da quinta de Valmares, trazendo, grávida, a filha mais nova, Ema Batista, que o pai apresenta a Francisco Dias como tendo sido "abalroadada" por Walter.

Francisco Dias não consegue convencer o filho a casar com ela e Walter vai para tropa e mostra-se um excelente militar. Em breve será chamado para uma missão na Índia. Francisco Dias, ofendido na sua autoridade e revoltado com o filho a quem passará a chamar "o trotamundos", trata de reparar a ofensa feita aos Batistas, oferecendo a Ema o filho mais novo, Custódio, decerto menos atraente porque é coxo, mas bom trabalhador e fiel à casa, que aceita o casamento.

Esta dará à luz em 1948 uma filha que todos sabem filha de Walter mas que passará a ser tratada como filha de Custódio. Ema manterá intacta a sua paixão por Walter e resguardar-se-á de relações carnavais com Custódio durante alguns anos, dormindo em camas separadas.

Em 1951, Walter regressa da Índia e apresenta-se em Valmares, quando ainda aí permanecia toda a família. Aí apresenta o espólio de soldado e os desenhos de pássaros, pedindo à cunhada Ema para os guardar. Mas em breve os irmãos compreenderão que a presença dele é insuportável para a harmonia da família e estão dispostos a juntar dinheiro para o fazer partir. Durante a sua permanência, Walter consegue deslocar-se um dia ao fotógrafo, com a filha e a agora cunhada, e com a cumplicidade do próprio irmão Custódio, para se fazer fotografar com a filha ao colo. Esta fotografia desempenhará um importante papel nas relações entre filha e pai. Walter parte entretanto de sua livre vontade no vapor *High Monarch* com destino à Austrália. Ema acaba então por se entregar a Custódio, aparece grávida dele em 1953 e acabará por ter mais dois filhos dele.

A união da família, já abalada pelo comportamento de Walter, será definitivamente destruída pela partida dos outros filhos e noras que, entre cinquenta e seis e cinquenta e oito, partirão, um após outro, para vários países da América. Apenas Custódio ficará a ajudar o pai nos trabalhos da quinta e assegurará a permanência do que resta da família em Valmares.

Francisco Dias passa então a viver na expectativa do regresso dos filhos, que imagina ricos e prontos a assumir a herança de Valmares. Mas o tempo da agricultura está inexoravelmente findo, as terras começam a ficar desertas com a emigração e já ninguém as compra.

Inesperadamente, em fins de 1962, Walter anuncia o regresso e, no início de 1963, aparece em Valmares. Durante três meses, a pacata vida de Valmares assistirá aos agradáveis passeios da família até Faro ou aos vários lugares da costa, para gozo dos sobrinhos de Walter, muito especialmente da filha-sobrinha. Até Francisco Dias parece ter ultrapassado o rancor a que votara o filho mais novo, o *trotamundos*, para passar a acolhê-lo como filho pródigo que regressa. Ema, por seu turno, não esquecerá a antiga paixão e acaba por se denunciar como mulher dividida entre a paixão e a razão, esboçando uma tentativa de suicídio durante um passeio ao cabo de Sagres.

Durante esta permanência de Walter, acontece o episódio que marca toda a narrativa: a visita de Walter, às escondidas, ao quarto da filha, então com quinze anos. Nessa noite de sessenta e três, que servirá de referência à narrativa como uma espécie de episódio-âncora, Walter lamenta não ter dado nada à filha, ao que ela contrapõe que, pelo contrário, lhe havia dado muito: o seu espólio, um revólver Smith e a coragem para enfrentar sem medo todos os riscos.

Walter compreende a difícil situação em que veio colocar a sua família, queima todos os objectos com algum valor afectivo, incluindo a charrete, e parte definitivamente, numa madrugada do Verão de 1963, tentando, sem o conseguir, levar a filha.

Ema cai numa espécie de agonia letárgica, permanecendo na cama e definhando aos poucos. Custódio procura um médico e aparece então o Dr. Dalila, um médico com comportamento bizarro, que vive sozinho em perfeita anarquia, completamente alcoolizado, que não receita medicamentos e se limita a falar e a ouvir.

Em breve a filha de Walter se sentirá atraída pelo médico e passará a viver com ele. O Dr. Dalila apresenta-se a princípio como inofensivo e a narradora desqualifica-o simbolicamente na linguagem, de macho em “majo desnudo”, sugerindo que é incapaz de manter relações sexuais com ela: Mas acaba por ter essas relações e viver maritalmente com ela. Este facto tem como consequência sair Ema da sua prostração para tentar livrar a filha duma relação escandalosa e, num segundo tempo, gorado esse objectivo de protecção, passar a filha de Walter a ser considerada efectivamente filha dele, porque igual a ele na rebeldia.

Em 1974, Blé e Alexandrina, os últimos operários de Francisco Dias, sentem-se espoliados nos seus direitos e reivindicam a casa onde moravam em Valmares, passando a viver de costas voltadas para a família do antigo patrão. Simbolicamente, é a sociedade velha, a velha ordem a ruir, para dar lugar a novas relações de trabalho. Ainda uma metáfora das mudanças do 25 de Abril.

Em 1975, o Dr. Dalila morre. A filha de Walter, que havia comprado um automóvel *Diane*, passa a levar uma vida desregrada, de múltiplas relações com os parceiros mais diversos.

Por essa altura, Francisco Dias começa a dar sinais de loucura. Acabará meio louco, vendo desabar o seu sonho de adquirir terras e fundar um império de pedras, olhando, desolado, as terras secas e abandonadas do seu “deus conhecido”, réplica intertextual ao “deus desconhecido”, a terra regada com o próprio sangue de Joseph Wayne, do romance de Steinbeck.

Custódio troca então frequente correspondência com os irmãos, todos eles bem instalados na vida, com empresas prósperas, no Canadá e na Venezuela, para lhes pedir que regressem a fim de fazerem as partilhas. Nenhum deles voltará, mas a correspondência cedo se transforma num libelo acusatório contra Walter, a quem os irmãos e cunhados reprovam tanto as relações aventureiras como a vida aleatória e despreocupada.

Entretanto, a filha de Walter começa a escrever sobre o pai, para tentar destruir a imagem dele. Mas, dividida entre sentimentos de amor e ressentimento, procurá-lo-á através das embaixadas e acabará por o localizar em Buenos Aires, dono do bar *Los pajaros*.

Irá ao encontro dele para lhe mostrar os seus escritos. O acolhimento dele não é entusiástico, sente que a filha terá ido pedir-lhe explicações e coloca-se na defensiva. Finalmente, após a leitura dum dos escritos, intitulado *O soldadinho fornicador*, no qual acaba por se reconhecer retratado, explode de raiva e termina abruptamente a conversa com a filha. Acabará no entanto por perguntar por Ema e mandar-lhe saudações. Na despedida, perante as insistências da filha, que pretendia saber por que razão desenhava pássaros, acaba por lhe dar uma resposta seca: desenhava-os para seu exclusivo prazer e não tinha nada a ensinar-lhe.

Uns anos depois, Ema recebe uma chamada da cunhada Adelina, comunicando-lhe a morte da Walter, perto dos Andes. Comunica também que não deixou absolutamente nada. Ema desabafa então que, a partir desse momento, a família já pode descansar.

Finalmente, dez meses depois, chega um embrulho dos correios, que percorrera os serviços postais de diversos continentes até chegar a Valmares. É a herança de Walter que chega para a filha: é constituída pela manta de soldado e um bilhete dizendo isso mesmo: “Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado” (p. 237). É neste momento final da história que a narradora inicia a narrativa e se refere imediatamente à “noite em que Walter Dias visitou a filha”.(p. 9) .

O contexto sócio-geográfico em que decorre a ficção, um Algarve adormecido no tempo e que passará, por influências exteriores, a um desenvolvimento caótico, é a metáfora dum país isolado politicamente, num tempo de ditadura retrógrada que se resumia no proclamado princípio político de “orgulhosamente sós”. O desenvolvimento que a Europa conheceu após a Segunda Grande Guerra não chegava para cá dos Pirinéus (também a Espanha vivia sob um regime ditatorial), e a economia conservava as suas características de economia rural, com uma percentagem elevada da população a viver numa agricultura de subsistência. A sociedade vivia adormecida entre o culto do chefe e a hipocrisia das públicas virtudes, com raros assomos de rebeldia severamente reprimidos pela ordem vigente. A eclosão das guerras de independência em três frentes viria abalar as estruturas do regime e a geração da guerra viria a provocar a ruptura da paz podre em que o país hibernava.

A narrativa retrata esta mudança. O velho patriarca Francisco Dias, autoritário e conservador, mantém a economia doméstica nos estritos limites da autarcia, disciplina os filhos e dirige-lhes o destino. Tal como faz o regime com os seus opositores, Francisco Dias não hesita em denunciar como subversivo o professor do filho Walter, acusando-o de lhes ensinar imoralidades e provocando o seu afastamento da aldeia, podendo subentender-se que terá sido preso.

“Todos os outros seus filhos tinham sido ensinados por homens enérgicos, pessoas duras, resistentes, irrepreensíveis, pessoas que mantinham os rapazes quietos, distribuíam pancada com determinação, não sorriam, impunham a ordem, procurando fazer de cada criança um obediente, para que se obtivesse um bom trabalhador” (p. 61)

Este jovem professor, em vez de disciplinar os alunos e os encaminhar pelas vias do ensino tradicional, ensinava-lhes por métodos inovadores e experimentais, “...levava-os até aos montes...mandava observar a natureza...mandava medir o desvio do sol, obrigava-os a irem de noite à escola para explicar os eclipses...” p. 62)

Ainda todo poderoso no seu reino de pedras durante a década de sessenta, verá como uma traição a partida dos filhos para a América e a emigração dos poucos operários agrícolas, que atravessam as fronteiras duma Europa em rápido crescimento, onde a actividade industrial reclamava mão de obra. Na partida quase clandestina dos filhos de Francisco Dias, bem se podem ver as emigrações clandestinas pela raia seca do Norte e centro do País, que deixaram ermas as terras de Trás-os-Montes e das Beiras. A raiva de Francisco Dias simboliza o desespero dos governantes, impotentes para travarem o fluxo migratório e para fazerem as transformações sociais que o tempo reclamava. O percurso de Walter, primeiro para a Índia *em missão de soberania* e, mais tarde, num périplo por vários continentes, é bem a viagem de tantos e tantos portugueses que, ao terminarem as missões nas três guerras de África, tinham adquirido uma nova visão do mundo e abandonavam o país em busca de horizontes mais livres e mais prósperos. E o segredo do nascimento da filha de Walter, tratada como filha de Custódio, é bem a hipocrisia dos anos da ditadura, duma sociedade beata, de públicas virtudes e vícios privados, que escondia os seus compadrios, aliviava a consciência nos confessorários e mantinha em segredo os seus *ballets rose*.

Há, no entanto, alguma coisa que permanece imutável: a sorte de algumas mulheres. Estas, como a Penélope da Odisseia, mantêm-se como as guardiãs da casa e das colheitas enquanto os maridos navegam pelas tempestades de outros mares, na esperança dum regresso feliz ou dum reencontro. É verdade que, em *Paixão*, as noras de Francisco Dias, como a sua filha Adelina, acompanham os maridos na emigração; mas Ema Batista fica, e a filha de Ema recusa a partida que seu pai lhe propõe. Ambas ficam numa situação ambígua: Ema, casada oficialmente com Custódio, nunca esquecerá Walter, apesar de matar em si mesma a paixão por ele. Custódio (o que guarda) será o fiel depositário duma herança que já não interessa a ninguém.

A filha, recusando na noite de sessenta e três a partida que o pai lhe propunha, encarna um destino de heroína de epopeia grega:

“A rapariga velha é uma mulher muito antiga. Tem um século dentro da cabeça ou talvez mais. Tem o início da Ilíada dentro das pálpebras, tem uma infinidade de mortos aqueus e troianos estendidos na sua língua...e sabe que há milhares de anos tudo está amalgamado ao longo duma praia sob nove camadas de areia.”(p. 143)

Vivendo a infância e a adolescência no equívoco dum lar em que o pai era seu padrasto e o tio ausente era seu pai, interioriza um destino inexorável, primeiro da Penélope da Odisseia que fica à espera e mais tarde da Helena de Tróia, aquela por quem o escândalo chega.

O escândalo chegará quando a filha de Ema passar a viver com o Dr. Dalila (nome bíblico conotado com a traição que vence a força. Dalila, mulher de Sanção, adormeceu-o para que os inimigos lhe cortassem o cabelo, fonte da sua força, durante o sono. Privado dessa força, seria capturado pelos Filisteus)⁹⁸.

Então a família identificará o comportamento dela com o comportamento do pai, e daí a razão pela qual ela confessa que, a partir desse momento, passou a ser a verdadeira filha de Walter. Na realidade, nesse comportamento ela repete Walter na sua rebeldia, na sua insubmissão às convenções, no seu desprezo pelos códigos sociais, na sua ânsia de liberdade, no seu desapego

⁹⁸ *Livro dos Juizes*, 16.18.

de valores Tradicionais. "Eu sou intocável" diz a filha de Ema em resposta às recriminações da mãe, e esta atitude é paralela àquela outra atitude de Walter que, aos doze anos, expõe o peito aberto à forquilha com que seu pai o ameaçava. "Eu sou intocável" – porque os que possuem esporadicamente o seu corpo não lhe atingem a consciência, são brisas de passagem, sem rosto, sem rasto. Eu sou intocável – diria o peito aberto de Walter – porque não quero as tuas propriedades para nada, porque quero ver mundo, quero conhecer o amor e as artes, deitar-me na minha pobre manta na planura aberta e levantar os olhos e captar o voo dos pássaros num risco de lápis de cor, viver a liberdade da minha juventude e desenhar a vida à imagem dos meus sonhos.

A manta de soldado, repetidamente referida ao longo da narrativa, é um objecto-símbolo⁹⁹, sendo vista pela família de Walter como o lugar das relações amorosas dele. Mas é evidente que a sobriedade duma manta de soldado é a “bagagem mínima do viajante” (Saramago) que um aventureiro ávido de liberdade se pode consentir. Ela é também o conforto mínimo a partir da qual Walter pintava pássaros. Correspondia assim à sua herança esperada, já que quem nada mais ambiciona senão a liberdade não pode deixar em herança senão o símbolo dessa liberdade. Com o enterro da manta, que simboliza o enterro do próprio pai, a memória da filha fica pacificada.

4.3.2 Técnica narrativa

A narração é feita por um narrador homodiegético que participa na história como personagem (inominada) filha da Walter. Nesta condição, o narrador utiliza a primeira pessoa do singular ou do plural. A focalização é interna, já que a narradora aprecia os acontecimentos por dentro deles, por os ter vivido. Por vezes é um narrador omnisciente, interpretando os desejos, frustrações e sentimentos das personagens envolventes. Todavia, em partes da narrativa, o narrador utiliza a terceira pessoa e fala de modo distanciado, numa posição heterodiegética. Entende-se que essa opção narrativa corresponde a um desdobramento da personagem em duas, ou antes, à separação entre a narradora homodiegética e o seu eu narrado¹⁰⁰. Quanto narra na primeira pessoa, é a filha de Walter. Quando narra na terceira pessoa, refere-se à sobrinha de Walter, distanciando-se desse período da sua vida em que foi marginalizada como uma espécie de espinho cravado na pele dos “bons costumes”.

É verdade que a mudança de pessoa na narração provoca uma certa perplexidade, pois a passagem da primeira à terceira pessoa ocorre por vezes na mesma frase. Mas a intenção de separar a dupla qualidade da personagem, referindo-se à sobrinha de Walter como a uma outra personagem, parece-nos evidente. Na verdade, ao longo da narrativa, a personagem é inicialmente descrita como sobrinha. Só a partir de certo momento da narrativa será considerada filha. (pp. 31, 106, 113, 114, 126, 134).

A narração é feita *in ultimas res*. O narrador coloca-se no momento final da história, quando chega a encomenda de Walter, já falecido, e é a partir desse momento temporal que, em

⁹⁹ Curiosamente, foi deste objecto que se fez o título do livro na tradução francesa: *La couverture du soldat*, Tradução de Geneviève Leibrich, Ed. Métailié Paris 1999.

¹⁰⁰ AGUIAR E SILVA, 2004: 296, explica: “...o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e de ruptura.”

analepse, conta toda a história. O momento do discurso é, aliás, profusamente recordado ao longo da narrativa, já que o narrador repete com certa insistência "para que Walter saiba" ou "para que esta noite Walter saiba". "Esta noite" é o tempo do discurso.

As anacronias são constantes, pois os acontecimentos são narrados numa sequencialidade que obedece a relações de implicação ou de afinidade, não seguindo o decurso natural do tempo. No quadro seguinte mostramos as sequências narrativas e o tempo em que se inscrevem:

Ordem Sequencial	Ação (narração)	Tempo diegético	Página
1	Monólogo narrativo: "Esta noite ele não precisa suspender a respiração..." (Início da narrativa)	Anos 1990	13-14; 15-17;53
2	Noite em que Walter visitou a filha	1963	9-10
3	Monólogo narrativo. Aparece a manta	1963	18-19
4	Dia em que Fernandes ensina a filha de Walter a escrever W e o nome do pai	Antes de 1963	20-21
5	Regresso de Walter da Índia	1951	25-29;79-80;
6	Retrato de Walter com a filha	1951	30
7	Família de Francisco Dias ainda unida: seis filhos, três noras, um genro e três netos	Inverno de 1955	45-50
8	Walter, aos 12 anos enfrenta o pai,	Anos 30	55
9	Walter passeia com a charrete do diabo e vende desenhos de pássaros	Anos 40 (até 1946)	57-60
10	Professor de Walter – Métodos inovadores e experimentais	1935	62-63
11	Guerra: avião cai na costa; a guerra acaba	1940-1944	65-67
12	Custódio e Francisco discutem: "também queres desenhar pássaros?"	1946	69
13	Família de Ema Batista vem apresentá-la aos Dias	1947	70
14	Walter vai partir para a Índia; Francisco vai ver o comandante do regimento	1947	74-76
15	Filha de Walter na Charrete	1957	82-84
16	Partida dos filhos de Dias	1956-1958	84-87
17	Ema aceita finalmente Custódio e tem filhos dele	1953	88-89
18	Vida em Valmares; Francisco espera regresso dos filhos	1959-1962	90-96
19	Walter anuncia o regresso e aparece em Valmares	1962-1963	96-106
20	Walter queima charrete e outros objectos	1963	133
21	Walter parte definitivamente – Filha tem 15 anos.	1963	142-143

22	Ema adoeece; Aparece o Dr. Dalila	1963	
23	Envolvimento da filha de Walter c/ Dr. Dalila	1963	150-155
24	Dr. Dalila morre	1975	159
25	Blé e Alexandrina reivindicam casa	1974	159
26	Ema vagueia no Diane	1973	165
27	Década do silencio: Francisco Dias enlouquece	1975	171-172
28	Custódio e irmãos trocam cartas	Depois de 1975	171-172
29	Filha de Walter começa a escrever sobre o pai	1983	210
30	Filha de Walter procura-o na Argentina e vai ao seu encontro	1983	212-229
32	Notícia da morte de Walter: Telefonema de Adelina	Anos 90	230
33	Chega o embrulho, dez meses depois da morte de Walter	Anos 90	234-

A narrativa não é linear, já que diversas histórias se desenvolvem simultaneamente e convergem depois num determinado ponto. O contraponto narrativo ou polifonia¹⁰¹ está presente nas histórias simultâneas de Ema e de Walter, nas de Walter e a sua filha, nas de Ema e sua filha e na da família de Valmares com as diversas histórias dos filhos emigrados. Entre Ema e Walter os pontos de contacto das histórias, quase a chegar à harmonia, são os momentos em que viajaram no automóvel lado a lado, o episódio do desespero de Ema junto ao cabo de Sagres, em que é salva do gesto fatal por Walter e posteriormente o momento da notícia da morte de Walter, que permite a Ema fechar essa história e desabafar que a família já pode descansar. Também as histórias de Walter e de sua filha decorrem em simultâneo e apresentam momentos de contacto e a convergência final. Os momentos de contacto são essencialmente os encontros secretos no quarto da filha, em sessenta e três, e o encontro no bar *Los pajaros*, em Buenos Aires. As histórias terminam também quando a filha recebe a encomenda com a manta e a enterra. A cerimónia representa o enterro do pai e fecha o círculo das suas relações atribuladas. O que se segue é o luto que pacifica.

4.3.4. *As personagens*

As personagens são tendencialmente planas, previsíveis desde a primeira referência. Há, no entanto, algumas personagens mais densas, moldadas no decorrer da narração.

Francisco Dias desempenha no início da diegese o papel de protagonista. Mas esse papel caberá, na transformação diegética, ao filho Walter, que marcará toda a diegese, mesmo nas acções que se desenvolvem sem a sua presença. Em determinadas sequências da narrativa, certas personagens assumem o protagonismo: Ema, co-protagonista com Walter durante o período em que este volta a Valmares e aluga o automóvel. A filha de Walter, durante os anos de envolvimento com o Dr. Dalila. E até Custódio, numa parte da diegese em que parece querer libertar-se da tutela do pai.

¹⁰¹ KUNDERA, 1988: 91-95

Francisco Dias é um conservador, pai autocrático, respeitador de valores e garante da continuidade e do imobilismo. Preza os valores da honra e da boa vizinhança, como demonstra a diligência posta na reparação da honra dos Batistas.

Walter da Glória Dias é designado desde logo pelo seu nome. Não será por acaso que a autora lhe deu o nome de Walter (com dois V sobrepostos, como ensina Fernandes à filha de Walter), com grafia estrangeira, em contraste com todos os irmãos, que ostentam nomes bem portugueses e cristãos. O seu segundo nome é o prognóstico do seu destino, a glória que coroaria a aventura da libertação total. A personagem encarna a luta pela liberdade, simbolizada nos pássaros que desenha, e a mudança, que marca o seu percurso. Opõe-se ao pai e aos irmãos e também às convenções. Desafia a moral e os bons costumes, despreza o dinheiro e as situações estabilizadas.

Ema Batista Dias é uma personagem densa, moldada. O seu nome soa como o verbo amar na terceira pessoa. Ama, apaixonadamente, Walter, mas tem de viver com Custódio, seu marido legítimo. E o jogo entre o dever de fidelidade e o apelo da sedução leva-a à beira do abismo: no episódio junto à falésia em Sagres é Walter que a salva. Acaba por aceitar o seu destino e dar filhos a Custódio. Parece que chega a repudiar Walter, após a ligação da filha com o Dr. Dalila. Mas a sua frase final, no sentido de que a família já pode viver descansada, é o repouso final dos seus sentimentos divididos. A morte de Walter é o luto definitivo do seu amor. A partir de então é uma mulher inteira.

Custódio, o que guarda, é o último amparo do sonho de Francisco Dias. É caracterizado por uma deficiência física. Não emigra, é abnegado ao ponto de aceitar o casamento com Ema, que sabe estar apaixonada pelo irmão. Admira o irmão Walter, por ver nele o sonho do que gostaria de ser e não pode, por causa da sua deficiência. A regularidade dos seus passos, em que o pé bom marca mais pesadamente o ritmo, é a marca da regularidade da sua vida pacata, dedicada à família e à casa.

A filha/sobrinha de Walter não tem nome próprio, como se a sua existência devesse permanecer em segredo, como a sua paternidade. É uma criança precoce, entende tudo o que se passa, deduz a sua filiação das conversas mas também doutros sinais: da forma diferente como é tratada e da fotografia em que está abraçada ao pai. Ganha confiança a partir do momento em que guarda a pistola e o espólio do pai. Não tem medo do escuro nem de outros perigos. Afrontará o mundo exterior como os seus próprios medos. Admira o pai até ao momento em que, na relação com o Dr. Dalila, fica indefesa (Dalila despoja-a da inocência e do símbolo da força, a pistola de Walter). Buscará incessantemente o sentido da liberdade, até ao encontro no bar de Buenos Aires com o pai. E compreenderá que a liberdade não tem explicação em qualquer causalidade: tal como Walter desenhava para seu prazer, a liberdade é condição da existência, não se explica, não necessita dum motivo, exerce-se.

Os outros filhos de Francisco Dias, identificados pelos nomes de Joaquim, Manuel, Luís, João e Inácio, bem como o genro Fernandes, casado com a filha Angelina, são homens do campo, obedientes e trabalhadores, mas com os olhos postos no futuro. Emigram quase em segredo e fazem fortuna depois de passarem enormes sacrifícios nas terras de destino. Não voltarão à terra, integram-se nas sociedades dos países onde vivem e dos quais assimilam a língua e os valores: numa das cartas em que fala de Walter, Teresa, mulher de João, industrial de lacticínios na América, enche a carta com a apologia dos *family values*, chama a atenção para

o respeito devido aos símbolos, designadamente a *flag*, recriminando Walter pelo uso que fez da manta de soldado, supostamente usada para nela deitar as mulheres que ama. (pp. 190-191)

Blé e Alexandrina, os trabalhadores ao serviço de Francisco Dias, servi-lo-ão fielmente até à época revolucionária. Nesse momento tomam nas mãos a sua liberdade de autodeterminação, reivindicam a casa onde moravam e cortam as relações com o antigo patrão. Representam a ruptura revolucionária que ocorreu no país.

As restantes personagens são pouco marcantes e compõem o contexto diegético: as crianças da casa de Francisco Dias, os professores, o carteiro, os Batistas, as irmãs de Ema, os amantes da filha de Walter, o Dr. Dalila, o comandante, o motorista de táxi, são auxiliares nas acções da diegese. Dê-se, apesar de tudo, alguma relevância ao Dr. Dalila: ele representa, por um lado, a descrença na medicina para curar os males da alma e, por outro, a fragilidade dos bons sentimentos face à fragilidade humana: as boas intenções de Dalila não resistem à inocência da jovem filha de Walter.

4.3.5 A relação intertextual entre *Instrumentalina* e *Paixão*

A especial relação que se evidencia entre os dois textos da autora denotam a sobreposição total da segunda obra, *Paixão*, sobre a primeira, *Instrumentalina*. E dizemos sobreposição por esta ordem por duas razões:

- Uma razão de precedência, já que *Instrumentalina* foi publicada em 1992 e *Paixão* em 1998.
- Uma segunda razão de dimensão: sendo a primeira obra um conto, narrativa necessariamente menos complexa, com uma história mais linear e com reduzido número de personagens, ao passo que a segunda é um romance extenso, complexo, com uma sequência narrativa anacrónica, com um número substancial de personagens e muitas situações complexas no interior da história, não poderia a primeira sobrepor-se à segunda. O maior cabe no menor, mas o inverso não é verdadeiro.

Paixão absorve por inteiro as personagens, a narradora, os referentes, o lugar e o tempo de AI. O tio Walter é um *alter ego* do tio Fernando, a narradora narra do mesmo modo, o contexto social diegético é o mesmo, a ruptura da separação é paralela e até os objectos que marcam a memória da narradora têm em ambas as histórias uma relação profunda com os protagonistas: A *Instrumentalina* (bicicleta) serviu ao protagonista Fernando como a charrete serviu ao protagonista Walter, isto é, como meio de evasão dum universo fechado em busca da liberdade, representada num caso pela fotografia e noutro pelo desenho dos pássaros. Até o encontro final da personagem do narrador (em ambos os casos homodiegético ou até autodiegético) com o protagonista principal ocorre nas mesmas circunstâncias (um bar de hotel em Toronto, em AI, um restaurante em Buenos Aires, em *Paixão*).

Identifiquemos então alguns exemplos do subtexto (de *Instrumentalina*) que, como um palimpsesto¹⁰², se esconde sob o texto de *Paixão*.

¹⁰² AGUIAR E SILVA, 2004: 214. Ver também Gérard Genette, *Palimpsestes*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 7.

<i>A Instrumentalina</i>	<i>O Vale da Paixão</i>
<p><i>Um objecto marcante:</i> Quem uma vez percorreu os caminhos do paraíso, sentado num transporte de sonho jamais consegue esquecer a imagem do objecto condutor. (...). No entanto, passados tantos anos, reunida, como se pudesse ter-se mantido unificada pelo tempo [a Instrumentalina] visitava-me rodando sobre o gelo como antigamente acontecia nos campos de calor e de poeira (p. 78).</p>	<p><i>Um objecto marcante:</i> Não, dentro do armazém dos trastes, ela não tinha medo. Na mão da sobrinha de Walter, de pernas firmes sobre o taipal da velha barçaça, a charrete transformava-se num transporte anfíbio, transformava-se num trem, num longo comboio, num paquete gigante que atravessava os mares (...) a filha de Walter ia ao leme face à campina onde ondulavam os trigos, ia sulcando as lamas e as ondas...</p>
<p><i>O lugar</i> Completamente plana, essa nesga de campina ao sul do meu país, onde a casa do nosso avô se erguia, transformava-se então num local de festa ruidosa (p. 80)</p> <p><i>O lugar: Toronto:</i> Então, subitamente, aquela cidade estendida e empinada à beira do lago Ontario para onde o destino de ocasião me havia levado, ainda tinha palhetas de gelo, e trouxe-me de volta, provinda de muito longe, a Instrumentalina (p. 77).</p>	<p><i>O lugar:</i> ... na casa grande de Valmares, uma casa suficientemente distante do Atlântico para não se ouvir a rebentação durante a tempestade, mas não tão longe que o salitre da poeira das ondas não lhe atingisse a fachada (p. 11). Estávamos em Fevereiro no auge da surpresa, das corridas através da estrada 125 (...) (p. 139)</p> <p><i>O lugar: Toronto:</i> Era um bom local para se dirigir a Alexandrina e dizer-lhe que o seu filho mais novo tinha regressado do Canadá, mais propriamente duma cidade que ficava à beira dum lago chamado Ontario.</p>
<p><i>Vida das mulheres:</i> Não que as raparigas que eram por essa altura a minha mãe e as minhas tias não cantassem. Elas cantavam. Ouviam a grafonola e retiravam as letras que elas mesmas recompunham...Aliás, formando dois pares, agarradas pelos ombros umas às outras, elas dançavam. (p. 81)</p>	<p><i>Vida das mulheres:</i> Porque Custódio a passeava de trem, a levava a Faro...deixava-a a dançar na sociedade Recreativa (...) trazia-lhe uma aparelhagem sueca para ela, à tarde, poder dançar. (p. 89).</p>
<p><i>O avô:</i> E nesse ambiente de meninos e mulheres, exercendo o seu magistério de homem director, inválido, sentado na cadeira de imóvel, desesperava o meu avô. A menos que mandasse chamar o filho mais novo, aquele que depois, para sua arrelia, haveria de riscar a poeira das estradas, a correr, a correr na Instrumentalina (p. 82)</p>	<p><i>O avô:</i> A melancolia imobilizava-o a meio do pátio, à espera, diante do portão escancarado (p. 170-171). Mas Francisco Dias ficava à porta de casa...Prefere a cadeira de mogno com braços rijos para ficar direito, ainda circunspecto, mas sobre um raio cada vez mais curto (p. 202)</p>
<p><i>Tentativa de casamento do tio Fernando:</i> Num sábado à tarde, porém, o enigma viria a esclarecer-se, com a chegada de duas mulheres irmãs,</p>	<p><i>Tentativa de casamento do tio Walter:</i> Mas quem chegava era como se não visse os cães. Um carro de madeira, todo aberto, estava preso na argola, e, nas</p>

<p>ruflando no banco de trás de um Citroën cor de cinza. Uma delas trazia um anel no dedo com uma pedra preciosa do tamanho de um bago de romã. A outra não. Mas ambas usavam as bocas cor de lacre. Os seus vestidos brancos, tufados, tinham pedaços de organdi e as suas saias atravancavam a casa da entrada os chuvões floriam (...) (p. 94). Mas o sentido da visita só ficou completo quando mandaram chamar o tio Fernando. Era pegar ou largar, Uma rapariga abastada com um nome a defender não podia desperdiçar a sua virtude, vindo visitar um noivo que passava as tardes em cima duma bicicleta de corrida. (pp. 95-96)</p>	<p>peças apressadas que subiam o pátio, Francisco Dias reconheceu Manuel Batista e sua mulher, o que morava à beira da estrada, com uma roseira à porta, e só depois se apercebeu de que atrás seguia uma rapariga espigada, bastante fransina, com as mãos à altura do colo. (...) “Venho aqui para dizer que o seu filho mais novo a abalroou” (p. 70).</p>
<p><i>Situação dos trabalhadores e ruína da agricultura:</i> De facto, descomandada, a casa ruía como um baralho que se dispersasse, diminuindo as vendas, aumentando as compras,, morrendo os animais de tiro que não havia para substituir da mesma qualidade. Os seirões de trigo tinham-se enchido de gorgulho, e nas redondezas as moagens fechavam como se estivessem combinadas. Os jornaleiros já não trabalhavam de sol a sol, e por isso o rendimento era escasso, além de que a maior parte deles também estava sucumbindo às miragens da partida.(p. 97)</p>	<p><i>Situação dos trabalhadores e ruína da agricultura:</i> Como os próprios cavadores saíam, fronteira fora, Europa dentro, acoçados pela escassez, e os que permaneciam, achando-se a si mesmos imprescindíveis, faziam-se caros, Francisco Dias começou a gerir o pousio, a suspender o arroteio das figueiras, a fechar as colmeias, à espera dos filhos (p. 95).</p>
<p><i>O filho pródigo:</i> Para o seu sogro comum, porém, só havia um ser culpado da vasta ruína que chegava – seu filho Fernando, o indiferente a terras e mulheres, o prisioneiro da Instrumentalina (p. 98).</p>	<p><i>O filho pródigo:</i> Na casa de Valmares, o mal, o inevitável mal, estava concentrado naquele filho (...). Em quarenta, Deus tinha mandado o desequilíbrio a casa de Francisco Dias através de Walter (p. 60)</p>
<p><i>Um certo abraço tio/sobrinha:</i> Lembrar-me propriamente, só me lembrarei de ter sido erguida por ele, no momento da fotografia, quando ambos juntámos as cabeças, e salvo as idades e as proporções, parecíamos iguais. (p. 30)</p>	<p><i>Um certo abraço tio/sobrinha:</i> Depois elevou-me nos seus braços de rapaz e apertou-me de encontro ao peito, durante um instante. Passou a mão pelos meus pés descalços. “Volto logo, miúda. Vou e volto. Logo, logo” (p. 102)</p>

Conclui-se pelos exemplos colhidos nas duas narrativas que há um mesmo contexto, uma mesma temática e até uma mesma linguagem. Estas duas narrativas não podem deixar de ler-se como intrinsecamente ligadas, pois o único elemento diferenciador parece ser a personagem do tio Fernando/Walter que é assumido sem equívocos em *Instrumentalina* quando, em *Paixão*, plana sempre sobre a personagem a dupla qualidade de tio/pai.

4.4. O Vento Assobiando nas Gruas

4.4.1. Linhas de leitura

No conjunto de obras que vimos analisando, *Gruas* é aquela em que mais se sente o pulsar da transformação do Algarve de sociedade arcaica para a modernidade turística. A par dessa transformação económica e social, uma outra transformação é perceptível ao longo da história: a transformação gradual da sociedade portuguesa como consequência das modificações na estrutura do poder causadas pelo 25 de Abril.

O título da obra indica-nos o caminho dessa transformação. As gruas que revolvem a terra (de marca estrangeira, porque estrangeiros são os investimentos), vão descobrindo vestígios arqueológicos de outro tempo, de outras vidas. O vento é essa voz sem tempo, portanto a voz do passado, é o lamento dos que vão ficando na margem, dos que são ofendidos nas suas entranhas culturais, como Milene o será nas suas entranhas corporais. É o lamento da terra fustigando os construtores apressados dum mundo individualista, consumista e, finalmente, violento.

A narrativa está dividida em três partes. Na primeira, intitulada “A Cerimónia”, conta-se a morte da avó de Milene, Regina Leandro, e o respectivo enterro, realizado na ausência de toda a família e relações próximas. Na segunda, intitulada “História de Milene”, desenvolve-se a história pessoal de Milene no ambiente familiar e os conflitos que suscita a sua ligação com Antonino Mata. O episódio nuclear deste capítulo é a mutilação a que Milene é submetida por iniciativa de uma das tias. Na terceira parte, intitulada “O Vento Assobiando nas Gruas”, que dá o título obra, trata-se essencialmente da relação amorosa de Milene com Antonino e do seu casamento.

O incipit apresenta a protagonista Milene no lugar da Fábrica Velha, ou antiga Fábrica de Conservas Leandro 1908, de cujo nome inscrito na frontaria já desapareceu o termo *fábrica* e que apresenta sinais evidentes de ruína e abandono. Milene procura aí vestígios que lhe forneçam uma prova de que a avó, encontrada morta alguns dias antes, passou pelo seu pé a caminho da fábrica, depois de se ter evadido numa ambulância.

Este início coloca-nos de imediato no sentido global da narrativa. É a história de Milene que se vai contar, é uma história que vai decorrer entre as margens do tempo, entre o tempo que passou, simbolizado na morte de avó, e o tempo que vai decorrer, ligado àquele espaço em transformação representado pela fábrica. Na estrutura da diegese, este é o momento que divide duas histórias: a do funeral de Regina Leandro, que é narrado em analepse, e a história de Milene, que começa a ser protagonizada nesse momento.

A parte maior da narrativa é a história de Milene. Mas, nesta história, entrecruzam-se os destinos de duas famílias que tudo separa: A família Leandro, pertencente a uma burguesia

abastada, enriquecida na indústria das conservas, mas já em reconversão na política e nas profissões liberais de prestígio depois do abalo do período revolucionário; e a família Mata, oriunda de Santiago, em Cabo Verde, família típica alargada que vem para Portugal, provavelmente na sequência da descolonização, em busca de melhores condições de vida, e que se encontra no fundo da escala social. E como família imigrante, conhecerá a inexorável fractura psicológica de todas as famílias migrantes, divididas entre a terra das raízes e a terra das oportunidades.

Milene é, assim, o ponto de confluência de duas histórias paralelas. Filha da família Leandro, é encontrada na fábrica pela família Mata, um tanto desorientada e incapaz de explicar o que faz ali. Um velho sentimento de gratidão da família Mata para com a falecida avó de Milene, que lhe arrendara a fábrica, leva a família a protegê-la. As circunstâncias do acaso fazem com que Milene venha a apaixonar-se por Antonino, jovem viúvo da família Mata. E a história da relação entre eles decorre em paralelo com as histórias das famílias.

Esquemáticamente, há assim três linhas narrativas, paralelas e simultâneas, todas decisivas para o êxito da narrativa, e que se influenciam reciprocamente em diversos momentos. Se o romance contemporâneo procura fugir à narrativa unilinear, esta narrativa complexa é um exemplo de contraponto narrativo e não só corresponde à polifonia a que se refere Milán Kundera¹⁰³ como se constitui como uma verdadeira sinfonia narrativa.

Na família Mata, a geração mais velha, cujo pulsar se sente nas palavras e atitudes de Ana Mata, é atraída pelo tropismo das raízes, e pensa regressar quando os meios o permitam. Mas a geração mais nova não tem sentimentos que a prendam à terra natal, pois as suas melhores memórias já são sedimentadas na terra de acolhimento, onde o pragmatismo envolvente a leva a justificar a máxima: *ubi bene ibi patria*¹⁰⁴.

Por razões e por caminhos diferentes, ambas as famílias procuram aproveitar o desenvolvimento da modernidade: os Leandro procuram rentabilizar a jóia da família, a Fábrica Velha, a que chamam *o diamante*, aproveitando a especulação dos terrenos no litoral para fins turísticos. Os Mata esperam que a vitória sobre o destino humilde de habitantes num bairro de lata lhes sorria, pela revolução da sociedade da imagem em que um dos seus filhos, Janina Mata King, parece triunfar.

Também por razões diversas, ambas as famílias enfrentam a sombra da dúvida e da ameaça. Os Leandro, já beliscados no seu estatuto social na sequência da morte de Regina em circunstâncias que puseram em causa a dignidade da família, vê-se confrontada com a ligação da sobrinha, que consideravam incapaz de gerir os seus destinos e, portanto, mantinham sob tutela, com Antonino Mata, pedreiro ou operador de grua de construção, ainda jovem, mas já viúvo e com três filhos.

Milene é uma Helena de Tróia que põe os interesses das duas famílias em confronto. A guerra de Valmares, ao contrário da de Tróia, é surda, não passa pela mobilização de armadas ou exércitos, mas por estratégias e habilidades burocráticas e por um crime cometido pela

¹⁰³ KUNDERA, 1988: 91-95

¹⁰⁴ Máxima atribuída a Marco Tulio Cícero, que nas *Tusculanae disputationes*, 5, 108, afirma, citando Teukros: "Patria est, ubicumque est bene". <http://www.gavagai.de/zitat/antike/HHC06UB.htm> (Maio de 2008)

calada e encoberto por um pacto de silêncio. A tentativa de neutralizar as eventuais consequências da ligação de Milene a Antonino levará Ângela Margarida a preparar e executar a mutilação de Milene e a garantir o silêncio e cumplicidade de todos os membros da família. Os efeitos temidos pela família Leandro são de dupla natureza: numa parte da família, de que Dom. Silvestre é o paradigma, há claramente preconceitos rácicos. Este chega a referir-se à perspectiva da miscigenação como um desastre genético, invocando a desigualdade das raças no desporto, no canto; contou um episódio de um cão Rottweiler que mordera o próprio dono e explicou que o cão não era impuro, pois nascera duma cadela pura e dum cão sem pedigree: “Fugir de bicho cruzado”.(p. 484).

Há, porém, outra vertente na motivação dos Leandro, esta de natureza patrimonial. A rápida e especulativa urbanização do litoral faz-lhes antever um óptimo negócio, tanto mais que a valorização dum projecto pode ser potenciada pela posição decisória que Ludovice ocupa no poder autárquico.

Vários indícios deste apetite especulativo são referidos muito cedo na narrativa: É ainda Dom. Silvestre que designa pela primeira vez a Fábrica Velha como *o diamante*, tendo subjacente a ideia de que era um património bruto que era necessário “lapidar”. Até a tia Gininha, a mais próxima, a confidente de Milene, colabora na preparação do negócio. É que Milene não é apenas uma concorrente na herança, pois, dada a sua ligação amorosa com Antonino, a família receia com razão que esteja predisposta a inclinar-se para os interesses da família Mata, que pretende fazer valer o direito à habitação. E assim, a tia Gininha, depois de expor as dificuldades empresariais do marido Dom. Silvestre, confia a Milene, a quem convida com essa intenção expressa: “Estão criadas as condições, Milene, e tu até nos podes ajudar. Tem a ver com o problema da Fábrica Velha.” (p. 200).

Por outro lado, o afastamento de Milene do negócio é consumado com uma partilha em que é atribuída a Milene a casa da avó Regina, casa que, no entender do próprio Ludovice, vale pouco, porque a estrada ali construída, “trabalho daquele burgesso do (seu) antecessor”, lhe tirou qualquer valor especulativo.

Os Mata da geração mais velha vêem desabar o sonho de regressar à sua Ilha depois de melhorarem a vida. A desilusão leva mesmo ao suicídio de Ana Mata, que, num gesto simbólico de quem quer vencer o mar que a separa da Ilha das raízes, se entrega ao mar, nele perecendo. A segunda geração, confiante na vida que vai melhorando por cá e sobretudo na carreira de sucesso de Janina, começa a duvidar deste sucesso a partir da visita de Janina, de Gabriel, o irmão que o acompanha, e do empresário artístico. Janina, que chega à Fábrica Velha a dormir enrolado no banco de trás dum carro, é bem o anjo caído do palco da fama, magrinho, cheio de sono e de olheiras, bem distante do ídolo do palco que passa na televisão. As circunstâncias da sua visita, em dias de forte nevoeiro, são bem a metáfora das sombras que pairam sobre a família, que atormentam os sonhos de Felícia e já destruíram as ilusões de Ana Mata.

“Estavam no meio do pátio invadido pelo nevoeiro. As cordas de onde só pendia uma peça de roupa, a dois passos, não se viam. Os rostos estavam mergulhados nesse líquido pastoso, como se a ausência de vento, de energia e de emoções da terra não permitisse agitar as nuvens. Como se elas mesmas tivessem caído de inanição sobre as ruas, as ondas, os portos, à imagem do nevoeiro” (pp. 365-366).

De facto, mesmo que Janina venha a triunfar, não será o triunfo da família, pois ele já não é a voz dos homens da família, como conclui Ana Mata. E a arrogância de Gabriel dá a entender a Felícia que os seus filhos já não pertencem ao mundo do Bairro dos Espelhos, já a fama os arranca irremediavelmente das origens.

A ligação de Milene com Antonino vem provocar a completa transformação das relações das duas famílias. Alarmada com a hipótese de Milene vir a ter um rancho de filhos com Antonino, a família decide fazer qualquer coisa, mas não sabe bem o quê. Envolvida numa contradição insanável entre preconceitos de raça e de classe e o desejo de demonstração pública dum espírito aberto, a família Leandro hesita. Ao lado pragmático e com laivos de racismo de Dom. Silvestre, opõe-se o carácter humanitário de Gininha e a atitude politicamente correcta de Rui Ludovice e de sua mulher, Ângela Margarida. No intervalo desta hesitação perfila-se a sagacidade desta última, que propõe que se salve o essencial (o património e a imagem politicamente correcta), cedendo uma parte acessória, com o que chama a solução da bissectriz: Milene é uma incapaz e poderá ser consentida a sua relação com Antonino, relação que ficará destituída de consequências pela técnica congeminada, que consiste em mutilar Milene tornando-a incapaz de procriar.

Desta forma, consumada a mutilação de Milene, os tios e tias encarregam-se de fazer um óptimo negócio com a venda Fábrica Velha a Van de Berg, satisfazendo a quota hereditária de Milene com a morada que fora da avó, de reduzido valor. E, em seguida, promovem o casamento de Milene com Antonino, apresentando-se publicamente como arautos da integração acima dos vulgares preconceitos e até como benfeitores da família Mata, que será alojada num bairro social acabado de construir, por intervenção administrativa de Rui Ludovice.

Há na família Leandro em geral e nalguns dos seus membros em particular uma enorme hipocrisia, que os leva a explicar a perversidade com motivos nobres: a sua preocupação fundamental, além dos interesses patrimoniais, é a imagem pública. É essa preocupação que os leva, por exemplo, a uma tentativa de processarem judicialmente a imprensa local que noticiara o enterro de Regina Leandro beliscando a reputação da família, ausente em férias. Em certos passos da narrativa essa hipocrisia é expressamente sublinhada:

Assim, quando Milene entra na clínica onde será mutilada, uma divisa colocada por cima da secretária do director clínico que praticará a intervenção diz: “Primum non nocere” (p. 460)¹⁰⁵.

Ângela Margarida convence Gininha a convencer Milene a ir à clínica com o argumento de que nunca fizera exames que não fossem do foro psiquiátrico. E justifica a mutilação de Milene como meio de corrigir um erro da natureza ou um esquecimento de Deus.

Quando Rui Ludovice apresenta aos seus conselheiros a hipótese de alojar prioritariamente os Mata, apesar de haver muitos munícipes inscritos antes nas listas de espera, todos os conselheiros entendem que isso servirá a imagem dele, pois que os eleitores preferirão uma caridade *genuinamente portuguesa* a uma justiça sempre inalcançável (p. 523) e aceitarão que a caridade comece pelos mais próximos,

¹⁰⁵ Síntese dum artigo do juramento de Hipócrates.

Afonso, ao descrever a actividade industrial de seu falecido avô, fundador da Fábrica Leandro, exalta as suas qualidades humanas, fazendo passar por virtudes a exploração de mão-de-obra infantil e a venda dissimulada de latas de atum aos nazis sem a impressão nas latas da cruz suástica. E, realçando as suas qualidades de chefe de família exemplar que não abusava das mulheres ao seu serviço, acaba por informar que nos últimos tempos se deslocava sozinho a Lisboa, deixando a suspeita de que se divertia à grande nessas deslocações.

Rui Ludovice encomenda a encenação da cerimónia do casamento de Milene a um coreógrafo profissional, que faz alternar as posições dos membros da família Mata com os da família Leandro, com os efeitos esperados através da publicação das fotografias na imprensa. Na mesma cerimónia Rui Ludovice apresenta-se de fato azul e gravata vermelha, como todos os políticos da época. As cores simbolizam o compromisso entre as forças antagónicas da direita e da esquerda: o vermelho da acção ousada, das grandes transformações sociais (Ludovice é a acção!) e o azul da continuidade, da perpetuidade, do conservadorismo¹⁰⁶. Ludovice, joga, assim, em vários tabuleiros do xadrez político.

Boçal, neste contexto, é o comportamento de Dom. Silvestre. Politicamente incorrecto, exprime abertamente a ideia da diferença entre brancos e negros que justifica, a seus olhos, o *apartheid*. Vangloria-se da sua partida da África do Sul com grande quantidade de diamantes transportados clandestinamente logo que se apercebeu do fim do *apartheid*. Estigmatiza a relação de Milene com Antonino dando como exemplo a degeneração dum cão Rottweiler nascido dum cruzamento com outra raça. E, acima de tudo, ironiza com os pruridos pretensamente humanistas da família de sua mulher, família na qual entrou por puro cálculo, como se o casamento fizesse parte do negócio da compra de pedreiras da família.

A hipocrisia generalizada da família Leandro virá a mostrar-se criminoso no jantar dos seis da conspiração do silêncio. A descrição do jantar, com repetição exaustiva do número seis, é particularmente significativa:

“Seis pratos, seis talheres, seis trutas, seis tiramisus, seis. Seis copos baixos, seis copos altos, seis panos individuais de linho, seis guardanapos, seis chávenas de café, seis taças flauta, seis assentos, seis espaldares, seis. Seis aperitivos, seis digestivos, seis saladas verdes...Seis mãos direitas para mover as facas, seis mãos esquerdas para levar à boca, seis bocas, seis cabeças, seis testas, seis opiniões, seis falas, Seis, de tudo seis, para esta noite especial. Seis de tudo para um só problema.(p. 477)”

Esta insistência num número tem necessariamente um significado. É um número imperfeito na simbologia dos números (perfeito é o número 7). A sua repetição é a repetição das imperfeições, pelo que aquela mesa com seis comensais constituía em si mesma um cúmulo de imperfeições. Mas é também o número da besta do Apocalipse: “Que aquele que tem inteligência calcule o número da besta selvagem, porque é um número de homem e o seu número é o seiscentos e sessenta e seis”¹⁰⁷

Durante o jantar ocorre uma intensa trovoadas, que bem simboliza a tempestade que varre a família, em contraste com a pacificação que esta consegue após a discussão e aceitação do crime; mas também pode significar o fogo do raio e o trovão da divindade que castiga a

¹⁰⁶ MARQUES, 2004:55 e 61.

¹⁰⁷ S. JOÃO EVANGELISTA, *Revelação (Apocalipse)*, 13.18

perversidade humana: “E abriu-se o templo de Deus que está no céu e viu-se a arca da aliança no seu templo. E houve relâmpagos e vozes e trovões e um terramoto e grande quantidade de granizo.”¹⁰⁸

Numa leitura metafórica, a família Leandro representa, assim, uma certa classe burguesa pragmática, exteriorizando uma adesão à ideologia e ao poder político do momento, fundindo-se na amálgama do politicamente correcto, mas interessada sobretudo em defender interesses próprios. O contexto social contribui para o sucesso dos seus desígnios: a rápida transformação do Algarve em região turística fomenta os investimentos imobiliários, os investidores estrangeiros, a exemplo de Van de Berg, farejam os bons negócios e em breve o que resta do campesinato desaparece para dar lugar às estâncias de férias.

A história da família Mata também não é pacífica. Saída do Bairro dos Espelhos, um bairro de lata onde as coberturas de zinco reflectiam os raios do sol, para ir habitar nas instalações da Fábrica Velha, pensa ter escapado ao destino do bairro étnico onde se acumulam as velhas e novas misérias. O aparente sucesso de Janina como cantor popular e a projecção das luzes mediáticas sobre a família, dão-lhe mesmo a ilusão de terem subido na escala social. Felícia Mata faz questão de exhibir a fama recente do seu filho, faz festas para que os antigos vizinhos vejam os espectáculos do filho na televisão. Mas a felicidade é breve. Sonhos estranhos começam a perturbar-lhe as noites. Sonhos de que emergem fantasmas do passado, do abandono da bisavó Jamila, ainda adolescente, que se deixara seduzir por um marinheiro francês, Normand, naufragado em frente da praia e que a bisavó socorreu, e de um telegrafista que se afogou no mar. Nos seus sonhos era ela a naufraga no mar, como se o sonho lhe indicasse o naufrágio da família. Felícia conhece a vida e os seus percalços: “lição de badio di pé ratchado, muito teso...”(p. 229)

Pouco tempo depois descobre um depósito de droga nas imediações da Fábrica Velha e, com Antonino, em breve compreendem que o sucesso do filho Janina está a ser aproveitado como cobertura para um vasto tráfico, em que está envolvido o irmão Gabriel e o empresário artístico.

Esta história da família Mata remete igualmente para o contexto empírico da época. Com a descolonização começou o regresso dos portugueses de origem e da maioria daqueles que, nunca tendo estado no território europeu, podiam invocar aqui laços de parentesco ou simplesmente se sentiam portugueses. Embora nunca tenha havido guerra em Cabo Verde e, por conseguinte, fossem naturalmente menores as feridas da guerra, o poder que ali se instalou após 5 de Julho de 1975¹⁰⁹ (PAIGC) era o mesmo que fizera a guerra contra Portugal na Guiné. Os ressentimentos existiam também ali e cavavam certamente uma fractura entre os que fizeram a guerra na Guiné e eram agora os vencedores da independência e os que se tinham acomodado à presença portuguesa, usufruindo das vantagens que essa presença lhes proporcionava. Com excepção duma pequena elite de caboverdianos¹¹⁰, que haviam

¹⁰⁸ S: JOÃO EVANGELISTA, *loc. cit.* 11.19

¹⁰⁹ Data oficial da independência de Cabo Verde.

¹¹⁰ Entendemos que se pode falar com propriedade de elite caboverdiana em termos culturais. De facto, foi nesta colónia que se criou em 1936 a revista *CLARIDADE*, voz dum movimento que ficou conhecido pelo mesmo nome e no qual sobressaíram escritores como Manuel Lopes, Baltazar Lopes e Jorge Barbosa. Este movimento, integrando-se embora no neo-realismo português, tinha uma voz própria e

beneficiado desde relativamente cedo do ensino secundário e foram depois formados na administração colonial, uma boa parte dos que chegavam eram africanos sem qualificações que iriam alimentar a mão de obra na construção civil e noutros sectores de baixos salários e instalar-se nos bairros de lata dos arredores das grandes cidades, de que o Bairro dos Espelhos nos fornece um bom retrato.

Quando os interesses das famílias entram em confronto, é a família Mata que tem de renunciar e reconhecer a sua incapacidade de se bater contra adversários poderosos. Começando por imaginar que a situação da Janina lhes dará alguma capacidade negocial: “...esta é a casa de Janina Mata King. Esse é o grande trunfo...” (p. 323), a família em breve compreende que o que julgavam uma vantagem é o seu ponto mais fraco: a ameaça que pesa sobre a família por causa do tráfico a que se entrega Gabriel, e que Rui Ludovice utiliza no momento preciso como argumento de persuasão, leva Antonino a renunciar à violência com que tenciona vingar o crime cometido em Milene e a família toda tem de aceitar o despejo da Fábrica.

4.4.2 Técnica narrativa

O narrador participa na história narrada, assumindo-se como uma prima de Milene residente nos Estados Unidos da América. A história é narrada *in ultimas res*, já na cerimónia do casamento de Milene, que constitui o epílogo da narrativa. Nas raras partes da história em que participa como actante, o narrador tem uma visão interna dos factos narrados, que se situam na sua infância ou adolescência, essencialmente num curto período designado “o melhor Verão das nossas vidas”. Assim, por exemplo, referindo-se a uma promessa feita nessa época entre os primos de nunca se separarem, o narrador-personagem afirma: “Mas isso só foi válido enquanto nós, seus dois primos, não tomámos o rumo das nossas vidas” (p. 99) (sublinhado nosso).

Na narração da história de Milene adopta uma focalização externa, utilizando o artifício de atribuir a outros uma versão não verdadeira da história, que depois é corrigida pelo narrador. Como neste passo, que se repete várias vezes:

“Disseram-no, por certo, com a intenção de diminuir 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 de tempo. Mas nós não deixámos”. (p. 41)

“Mas naquele dia, o dia em que a nossa prima Milene se escondeu no pátio do diamante...”(p. 47).

O seu conhecimento da história é limitado. O narrador comporta-se como alguém que tenta descobrir qualquer coisa que não sabe, mas que lhe é sugerido pela intuição de João Paulo, que ficou nos Estados Unidos e que suspeitava da existência dum crime no segredo da família.

reivindicava uma identidade específica a que chegou a chamar-se “crioulidade”. Ver, a propósito da morte do último dos fundadores do movimento, <http://www.caboindex.com/claridade/> (Maio de 2008)

Numa parte da narração, a narradora evoca “as palavras dos outros”. João Paulo, primo de Milene, aconselha-a a usar as palavras dos outros quando ela se mostra incapaz de se explicar por palavras próprias. Esta plurivocalidade é a exigência duma visão multifacetada do mundo. Como já expusemos antes, a apreensão da realidade só pode fazer-se no plurilinguismo, nas visões diversas, porque a palavra (e o mundo por ela referenciado) existe noutras bocas: “the word... exists in other people’s mouths, in other people’s contexts, serving other people’s intentions: it is from there that one must take the word, and make it one’s own.”¹¹¹ A referência às palavras dos outros pode, por isso, ser entendida como uma intervenção metanarrativa subliminar, na qual a autora sugere um caminho na construção do romance.

A unidade da narrativa é dada pela interação e fusão das histórias. Estas confluem no último momento da narrativa, no casamento de Milene com Antonino. Porém, o momento culminante da narrativa é a sequência da mutilação de Milene. Os antagonismos ao longo das histórias convergem para esse episódio-chave na história de Milene. O que está antes, são as histórias que explicam esse episódio. O que está depois é a revisão crítica dos factos, a reflexão *a posteriori* sobre a condição humana que permitiu o crime.

Também o uso de unidades de significado que se reiteram¹¹² contribui para a unidade global: Há uma coerência narrativa que se recorda frequentemente, através de expressões como “o melhor Verão das nossas vidas”, para significar a adolescência feliz de Milene, “era um amor normal”, para reafirmar o fio condutor da história de Milene com Antonino, ou “nunca vamos falar da dor”, uma espécie de amuleto contra a maldade e a perversidade.

O discurso decorre no ano de 1993, coincidindo com a cerimónia do casamento de Milene. Esta relação temporal deduz-se facilmente da própria narrativa. No dia 18 de Agosto (parece que de 1990), depois de ter sido recolhida pelos Mata no que chamavam o quarto dos artistas, Milene recorda o Verão de oitenta e cinco, em que, com os primos, a tia Gininha ainda solteira e o namorado desta, acamparam durante o Verão no pátio da fábrica, depois de o haverem limpado após a saída da segunda Vaga, “o melhor Verão das nossas vidas” (p. 75). A segunda Vaga era um pequeno grupo de operários que, nesse ano, desiludidos por aquilo que designaram como fraude e em circunstâncias de forte tensão, abandonaram as últimas actividades da fábrica e entregaram à avó Regina Leandro, sobre uma almofada de veludo, as chaves que haviam recebido da mesma forma dez anos antes, logo, em 1975. Ora, um pouco antes, na narrativa, (p. 70), Felícia Mata recordava as circunstâncias e as condições em que Regina Leandro lhes tinha cedido parte da fábrica para aí viver a sua família. E isto passara-se cinco anos antes, pelo que o momento em que Milene recorda o “melhor Verão” se situa em 1990. Entre este momento e o momento em que se situa o narrador decorrem dois anos e meio. O namoro de Milene com Antonino começa no Outono desse ano de 1990, a mutilação de Milene ocorre no fim do Inverno seguinte, e a cerimónia do casamento realiza-se dois anos depois.

Mas a história é contada, como dissemos, *in ultimas res*. Os factos que compõem a história situam-se essencialmente depois de Abril de 1974, apesar de haver referências a um passado mais distante, designadamente ao tempo da fundação da Fábrica Velha, no início do século XX, às condições de trabalho na fábrica com recurso a trabalho infantil, ainda em vida do

¹¹¹ BAKHTINE, *apud* Lígia Silva, *loc. cit.* p. 21.

¹¹² REIS, 2001:175: «Além da dimensão propriamente linguística, a coerência pode ser assegurada também por meio de outros procedimentos: anáforas, constituição de isotopias, reiteração de referências...”

fundador, e à gestão assumida por Regina Leandro depois da morte do pai, nos anos cinquenta, até 1975.

Como é habitual nas narrativas de Lídia Jorge, a forma de narração passa por anacronias importantes, consoante a voz de que o narrador se serve para contar a história. Muitos dos eventos serão recordados por Milene em *flash back*. Assim, a sequencialidade da narrativa é construída em conjugação com as intervenções das personagens. E estas, por sua vez, vão-se esclarecendo ao longo da narrativa, numa moldagem progressiva, como diremos mais adiante ao tratar das personagens.

A narrativa apoia-se em referências temporais e geográficas que remetem para uma realidade bem conhecida, a do Algarve posterior à revolução de Abril, dando verosimilhança à história narrada. Assim, os lugares da acção têm nomes que remetem para lugares quase palpáveis. A localidade de Valmares, aqui declinada em Santa Maria de Valmares e São Francisco de Valmares, (enquanto em *Paixão* se referia São Sebastião de Valmares) e a estrada nacional, quilómetro 44, remetem-nos facilmente para a terra da naturalidade da autora e para a Estrada Nacional 125 que atravessa o Algarve de Barlavento a Sotavento; a Vila Regina, a doca, as praias, a localização da Fábrica Velha e o Bairro dos Espelhos podem remeter-nos para um contexto geográfico próximo dessa localidade. A descrição do Bairro dos Espelhos e da respectiva população residente bem poderia corresponder a um bairro como o que se situava em Quarteira, cujos restos ainda hoje permanecem. *A Terceira Vaga* corresponde a uma família alargada cabo-verdiana e os nomes dos respectivos membros são frequentes em Cabo Verde. A marina faz-nos lembrar Vilamoura, a revista de música, *Blitz* corresponde ao nome duma publicação existente na realidade. Reais são também as referências musicais de Milene: *Simple Minds*, *Cindy Lauper*; a fotografia de *Meryl Streep*, a marca da grua na obra onde trabalha Antonino, *Liebherr*; as marcas dos automóveis, *Clio*, *Mercedes*, *Mitsubishi*. O facto de haver eleições para a Câmara Municipal situa a narrativa já no tempo da democracia, com as inevitáveis campanhas eleitorais e os cartazes dos candidatos.

A história ficcionada tem elementos importantes de ligação com o tempo histórico real: Assim, José Carlos Leandro entregou a gestão de Fábrica Velha aos trabalhadores em 1975. Foi nesse ano que as expropriações, as nacionalizações e as ocupações de unidades produtivas ocorreram. A entrega aos trabalhadores, não tendo sido muito frequente, também não foi um caso isolado. Afonso Leandro, na explicação que dá ao investidor Van de Berg, refere-se à possível intervenção do Estado: ora, na realidade, foi essa uma das formas importantes de resolver conflitos agudos nas empresas e evitar a sua destruição durante o período revolucionário.

4.4.3. Personagens

Nesta narrativa, as personagens podem alinhar-se em dois grupos principais, de acordo com as partes da história a que dão corpo. Por um lado, Milene e os seus familiares; por outro, Antonino e a família Mata. Acessoriamente, as personagens que sustentam a parte inicial da narrativa, *A Cerimónia*, relativa à morte e enterro de Regina Leandro, e as que entram em relação com qualquer dos grupos principais. A maioria das personagens constroem-se

progressivamente ao longo da narrativa, sendo, por isso, personagens moldadas ou redondas ¹¹³.

A protagonista de *Gruas* é Milene, uma rapariga de perto de trinta anos, mas com uma mentalidade de criança e tratada como tal pela família. Começa por ser identificada pelo nome, de algum modo com um sabor de estrangeiro. A este nome não será alheio o facto de ter nascido das relações de seu pai com uma hospedeira de bordo, numa época em que a aviação se expandia e as hospedeiras eram a face visível da moda internacional. A seguir pela sua indumentária, correspondente à de uma mulher jovem de uma família rica.

Mas, a exemplo de outras personagens femininas em obras de Lídia Jorge, esta personagem carrega em si uma certa exclusão que a põe em confronto com a normalidade do contexto que a rodeia. A sua história pessoal vai-se revelando aos poucos. A princípio aparece colocada perante uma situação em que há que tomar decisões e parece paralisada pela dúvida, pelo medo, pela incapacidade de comunicação. Mas logo se vê que é uma personagem complexa, que tem uma capacidade de raciocínio suficiente para se interrogar sobre si própria e sobre os seus comportamentos. A sua preocupação primeira é encontrar palavras para se explicar, para demonstrar que o juízo que dela faz a sua família é injustificado, pois sente-se capaz de assumir responsabilidades de mulher adulta. Os factos, porém, parecem demonstrar o contrário. Num primeiro tempo, informada da morte da avó, tenta antes de mais arranjar uma explicação que não era assim tão relevante. Que interessava a um espírito prático, nesse momento, percorrer os caminhos que a avó eventualmente percorrera antes de morrer? O que havia era que tratar das formalidades legais para o funeral, das comunicações públicas, da informação eficaz à família. Não faltaria certamente quem pudesse contactar com o tio Ludovice, presidente da Câmara. Ora, o telefonema a hora imprópria para o primo João Paulo, que acabaria por se reduzir a uma mensagem no gravador de chamadas, e as alegadas tentativas de telefonar aos tios ausentes, parecem pouco para um espírito normal. O funeral da avó será feito com a presença de apenas três pessoas além dela própria, e nem sequer se sabe quem foi que tratou das formalidades – podendo eventualmente imaginar-se que a mulher gorda com aspecto de freira que acompanhava o padre seria alguma responsável do *Novo Lar* ao qual os tios de Milene haviam confiado Regina Leandro. Agarrada a uma ideia fixa de encontrar explicações para o que teriam sido os últimos passos da avó, Milene acaba por se abandonar à sua sorte no interior da Fábrica Velha, essencialmente para se esconder. Maior demonstração de insegurança seria difícil de imaginar. E quando os Mata chegam, paralisada, sem palavras e respondendo às perguntas com um sorriso mudo, dá a impressão de estar em estado de choque, na interpretação de Antonino.

A autora declarou em entrevista, a propósito desta personagem, que

“Este livro entra na interioridade da figura, lentamente, para que se tome conhecimento dela por dentro, pouco a pouco. O livro abre devagar, exactamente para ficarmos ao lado da figura, entendendo-a por dentro e assim tomarmos o seu partido e percebermos o ponto de vista desta mulher que pensava e agia como uma criança.” ¹¹⁴

¹¹³ AGUIAR E SILVA, 2004:263

¹¹⁴ Entrevista ao jornal “Estado de S. Paulo”, em 25.02.2008, conduzida por António Gonçalves Filho, e publicada no Portal da Literatura, <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=17> (Maio de 2008).

A sequência da narrativa virá a dar outra ideia de Milene, revelando que não só foi chamada a reconhecer o corpo da avó, como tratou com os agentes funerários e preparou a cerimónia do funeral, comprou flores em nome de todos os filhos da avó e foi a única parente que a acompanhou ao cemitério. E a sua atitude para com os tios, mais tarde, ao expulsá-los de casa para defender a memória e as coisas pessoais da avó, demonstra que tem vontade própria, que é capaz de tomar atitudes em defesa duma ideia de dignidade. Demonstra também que é capaz de avaliar situações mais complexas. Ela sabe, quando recorda as censuras do tio a seu falecido pai, qual o peso da história do seu próprio nascimento e a importância que a avó desempenhou na sua criação e educação. E sabe exactamente os direitos que tem, e que aliás Felícia já lhe havia recordado ao concluir que ela era herdeira de uma quinta parte. A sua dificuldade em falar parece ser mais uma estratégia de defesa do que uma incapacidade de formular conceitos. A certeza de que é capaz de formular raciocínios complexos está na forma como se interroga sobre grandes questões da vida, como o bem e o mal: “Tinha concluído que os bons não eram fortes e os fortes não eram bons, mas enquanto havia fracos muito ruins, jamais havia encontrado muito bons muito fortes. Então porquê? O que tinha a ver a bondade com a força? Repeliam-se?” (p. 203).

Posteriormente, Milene viria a gerir relativamente bem os conflitos com os tios, de forma que o “calendário perpétuo” que eles inventaram para alegadamente lhe prestarem assistência terminou naturalmente. E a firmeza que demonstrou perante o tio Rui Ludovice e os seus advogados quando foi chamada a explicar os contactos que tivera na altura da morte da avó Regina, negando ou afirmando categoricamente os factos, revela que adquirira segurança, auto-domínio e conseqüente capacidade de se confrontar aos outros.

Quando se apaixona por Antonino, assume a sua paixão como normal, quer que ele faça amor com ela, denotando uma mentalidade mais aberta do que ele, preso ainda a preconceitos culturais do seu país de origem.

Milene é, assim, uma personagem moldada progressivamente, construindo-se lentamente nas suas características intrínsecas e no confronto com as outras personagens. Demonstra generosidade, mas também sentido da propriedade, timidez, mas também sentido da liberdade, respeito pela família, mas também abertura aos outros e a outros valores.

Antonino é o segundo protagonista: de facto, ele é o outro pólo da história de Milene e simultaneamente co-protagonista da história da família Mata. A sua construção da personagem é moldada progressivamente, sendo, por isso, uma personalidade redonda. A sua identificação inicia-se com o nome, diminutivo que o coloca na geração jovem da família, vem depois a informação do seu estado civil, viúvo, e da indumentária correspondente – veste de negro. Dedicava bastante tempo aos filhos, trazendo-os frequentemente consigo na carrinha. Aparece-nos ainda caracterizado pela profissão de pedreiro ou operador de grua de construção. Nos seus traços de carácter, evidencia-se um respeito reverencial pela mãe, a cujas ordens obedece prontamente, pela sua situação com Divina, a companheira das suas noites, pela memória da mulher falecida, Eunice, mãe dos seus filhos. Os seus preconceitos sociais durante muito tempo impedem-no de corresponder aos desafios de Milene e levam-no a desejar que as suas relações com ela fossem invisíveis. Também no trabalho parece ser um operário submisso, como demonstra a necessidade de se justificar perante o encarregado no dia em que chegou muito atrasado. No entanto, não é um ingénuo. Percebe exactamente o jogo de sentimentos em que se encontra, dividido entre Divina e Milene; desconfia muito cedo do comportamento do *manager* de Janina, ou de quem conduz o carro vermelho-grená, e

compreende rapidamente que os seus antigos vizinhos do Bairro dos Espelhos lhe escondem alguma coisa. Finalmente, virá a descobrir a mutilação de Milene e a pedir contas desse acto.

No grupo de personagens da família Leandro, há algumas que participam na acção e outras que apenas são referidas na narrativa. Neste último caso estão as personagens apresentadas como já mortas, mas às quais se atribuem comportamentos em vida que podem caracterizá-las. Assim, por exemplo:

José Joaquim Leandro, o fundador da fábrica em 1908, é apresentado pelo neto Afonso como um dos pioneiros da indústria das conservas, e, a seus olhos, cheio de virtudes. Mas o leitor imparcial duvidará da finalidade das suas excursões serôdias a Lisboa, da sua esperteza primária ao vender aos nazis sem estampar nas latas de conserva a cruz suástica e da sua exploração de crianças na linha de produção (pp. 286-289). Regina Leandro é apresentada como mulher da burguesia, casada com um médico filho dum industrial, com capacidade de decisão suficiente para gerir a fábrica durante cerca de vinte anos, feito que o próprio genro Dom. Silvestre virá a sublinhar no jantar com os holandeses no Hotel Luxor: “Nos anos cinquenta e sessenta, uma mulher, no comando duma fábrica? Estão a ver?” (p. 290)

É também uma mulher de gosto requintado, como demonstra a descrição do mobiliário e da decoração da sua casa, da sua música preferida, etc. O nome Regina (rainha) condiz com o seu estatuto de chefe incontestável da família após a morte de seu sogro. De facto, o seu marido, Luís Leandro, apenas é referido de passagem para se afirmar que não gostava do cheiro a peixe e não se interessava pelo destino da fábrica. Apesar desse estatuto de autoridade, Regina é uma mulher de sentimentos nobres. É ela que toma a iniciativa de oferecer a fábrica a Ana Mata para a família desta se vir instalar nela. Mas também é ela que percebe em primeiro lugar o carácter ambicioso do futuro genro Dom. Silvestre, a quem alcunhou de “pássaro bisnau”, denotando uma larga experiência da vida e dos homens.

José Carlos Leandro, também já desaparecido no tempo da narração, é apresentado nas palavras alegadamente proferidas por Afonso e recordadas por Milene. Segundo a versão atribuída a Afonso,

“era um autêntico desastre, que sempre se tinha embeijado por causas inúteis, até chegar ao cúmulo de se ter devotado a uma hospedeira do ar, que ainda antes de lhe ter dado a filha já o havia enganado mil vezes (...) estava ela já para ter a Milene e ainda lhe punha pares de chavelhos do tamanho de antenas de televisão, com o primeiro que aparecesse.” (p. 153)

E será ainda Afonso quem virá a narrar a sua morte, com a companheira hospedeira Helena Lino (p. 456) numa recta do Alentejo e a atribuir-lhe a culpa da entrega das chaves da Fábrica à segunda vaga, ou seja, aos trabalhadores da mesma (p. 154), perdendo assim a oportunidade de receber do Estado uma indemnização de trezentos mil contos como outros industriais (p. 155), tudo isto apesar de o reconhecer “altivo e inteligente”. A personagem José Carlos é, pois, designada como uma pessoa inteligente, independente, emocionalmente instável e dado a aventuras sem futuro, já que, tendo destruído o casamento e a oportunidade de fortuna da família, também destruiu a vida dele e a da hospedeira. A hospedeira é apresentada indirectamente na descrição de José Carlos, atribuindo-se-lhe um carácter volúvel, “prostituta do ar”, que já enganara “mil vezes” José Carlos (p. 153)

João Paulo, filho de Afonso, primo de Milene, é uma espécie de consciência crítica e depositário dos segredos de Milene. Participa apenas na história que se refere ao *melhor*

Verão, mas é evocado ao longo de toda a narrativa: Milene telefona-lhe com frequência, mas acaba por falar sempre para um gravador de chamadas, onde deposita cada episódio da sua vida, as suas emoções, as suas alegrias e tristezas. O narrador também se refere frequentemente a João Paulo. É apresentado como o mais inteligente dos primos, aquele que, *no melhor Verão das nossas vidas*, já tinha explicações para tudo e que viria a deslocar-se para Inglaterra e depois para os Estados Unidos para estudar. Era o líder evidente do grupo dos primos nas férias de Verão, o que prometia que nunca se iriam separar até ao fim das suas vidas.

Quanto aos familiares de Milene que participam na acção:

A tia Gininha, designada pelo diminutivo (por ser a mais nova dos irmãos), sofre ao longo da história uma grande evolução. Apresentada inicialmente como uma rapariga namoradeira, que atraía os colegas de curso e tivera mais de cem namorados, é uma mulher culta, “falando o inglês de T. S. Eliot, de quem sabia poemas de cor”, e alegre, como se verifica na descrição do Verão de 85. Estranha-se, por isso, o seu casamento com um homem completamente diferente, tosco de modos, esperto certamente para os negócios mas mal formado, como Regina notou antes de ninguém classificando-o como “pássaro bisnau”. Depois desse casamento, aparece-nos a dada altura inteiramente subordinada aos interesses e até aos pontos de vista do marido. É, portanto, uma rapariga livre e até rebelde que se deixa aprisionar num casamento inesperado com um homenzinho mediano, a ponto de “começar a ser habitada pela lógica do tio Dom.” (p. 241).

Por contraste é construída a personagem de Domitílio Silvestre. O seu nome evoca a sua origem numa realidade ultramontana. Emigrado jovem para a África do Sul, filho dum padeiro, ganha fortuna que põe a salvo através do transporte clandestino dos diamantes. Apresenta-se à família de Milene para comprar a pedreira e acaba por se insinuar e casar com Gininha. E muda o seu primeiro nome para Dom. de modo a ganhar a respeitabilidade do que soa como um título de nobreza. Ao longo da narrativa ver-se-á que é um homem de negócios sem escrúpulos, que corrompe funcionários para comprar licenças ou cumplicidades e chega a aflorar uma sugestão de que estará por detrás dumas mortes de adversários, encontrados mortos na pedreira (p. 242). Mal educado, o seu verniz superficial, elemento indispensável para o negócio, quebra-se a cada momento, chegando mesmo ao comportamento boçal de se peidar à mesa na presença da mulher e do filho (p. 241). É um homem frio e habilidoso que negocia com os holandeses de modo pragmático e, no fim do jantar no Luxor, numa crítica velada a Afonso, fez-lhe compreender secamente que já chegava de histórias de família e considerações pelo sentimento do mulherio da família. Era trocar assinaturas e fechar rapidamente o negócio (p. 303).

Ângela Margarida, mulher de Rui Ludovice, comporta-se como a parceira ideal do marido. Protege-lhe a imagem, cuida-lhe da saúde, facilita-lhe a vida, acalma-o com massagens, dá-lhe os medicamentos, escolhe-lhe as gravatas. Simultaneamente é uma mulher de negócios, sócia da Clínica das Salinas onde exerce a função de enfermeira-chefe. Assume a estratégia da bissectriz que levará à mutilação de Milene e garantirá o silêncio dos seis presentes no jantar da conspiração do silêncio. É a principal antagonista na história de Milene, porque é ela que projecta e comete o crime de mutilação.

Rui Ludovice é um político, pelo que a construção da sua personagem remete imediatamente para um certo arquétipo. O político é tido pela opinião pública como habilidoso, bem-falante,

diplomático nas suas relações, flexível para arranjos de bastidores, preocupado com a imagem pública. Ludovice veste com cores simbólicas que, juntas, significam um certo compromisso de valores, vive permanentemente na intriga ou na preocupação da intriga. Deixa-se levar pela mulher nas grandes decisões, o que demonstra alguma fragilidade de carácter.

Afonso Leandro é um tipo de *bon vivant*. Divorciado, advogado, leva a vida a seduzir as clientes que o procuram para instâncias de divórcio e muda frequentemente de namorada. Isso não o impede de zelar pelos seus interesses materiais, participando activamente nas negociações com Van de Berg e acabando por aceitar o crime da irmã sobre Milene, quando entendeu que isso convinha aos seus interesses.

As outras personagens são secundárias. Já falámos na família Mata e nos seus membros. Na história entram outras personagens, como os motoristas, os empregados, o Dr. Seabra, da Clínica, as enfermeiras, o *manager* de Janina, os habitantes do Bairro dos Espelhos, as amigas de Milene, as crianças de Gininha e Dom. Silvestre, as de Antonino, as filhas de Ângela Margarida e Ludovice, os operários companheiros de Antonino, o encarregado, o empregado das bombas de gasolina, os agentes da GNR, os enfermeiros da ambulância, o padre e o ajudante, a mulher gorda que assistiu ao funeral de Regina, a empregada doméstica Juliana, Divina e os filhos. Dado que não analisámos as acções ou sequências em que estas personagens teriam algum relevo, não as descreveremos para além do que resulta das referências ao longo deste texto.

Concluindo, pode ler-se nesta última das quatro narrativas analisadas um contexto sócio-geográfico transformado, investido pelas gruas que transformaram fisicamente a paisagem de antigas vinhas e campos de cultivo em cidades turísticas, ao mesmo passo que se transformava a sociedade portuguesa por força de novas relações com o poder (agora democrático) e as relações entre pessoas e classes sociais. E se, ao analisarmos *Prodígios*, afirmámos que era uma descrição do *état des lieux* do Algarve arcaico, não podemos afirmar que *Gruas* é a descrição do Algarve moderno, pela simples razão de que a transformação continua, como processo sempre em aberto. O que podemos afirmar é que o percurso narrativo das quatro obras faz a ligação de dois tipos de sociedade, ambas cabendo na memória dum existência humana, representando a primeira uma sociedade agrária correspondente à simplicidade dum infância e a última uma sociedade cosmopolita, de serviços, correspondente a uma idade adulta em que os sonhos se perdem e uma certa nostalgia se instala. *Gruas* fecha, assim um ciclo, correspondente a uma geração, pelo que se poderia concluir, à francesa: *la boucle est bouclée*.

5. Conclusão

Na análise que fizemos procurámos fazer sobressair das quatro narrativas alguns elementos que demonstram a existência dum contexto comum. Embora as histórias sejam autónomas, há personagens que podemos facilmente imaginar migrantes duma narrativa para outra. É verdade que em *Gruas* as personagens (urbanas) aparecem muito diferentes das que participam nas restantes histórias. Mas não podemos esquecer que a geração de personagens de *Gruas* é a que corresponde já a um Algarve transformado na sua natureza, urbanizado e cosmopolita. Ainda assim, podemos imaginar nesta narrativa as consequências e a transformação evidente das primeiras. Não é só o espaço geográfico e o tempo que transcorreu entre as primeiras histórias e a última. Há aqui vínculos de gerações detectáveis e elementos de conexão entre as histórias.

Há uma intertextualidade evidente em certos momentos: assim, uma guerra que em *Paixão* se diz que acabou (p. 67) pode corresponder à revolução que acabou com outra guerra em *Prodígios* (p. 156); A evocação de Penélope em *Prodígios* (p. 151) dá lugar à evocação da Iliada em *Paixão* (pp. 21, 143 e 165); o mercado negro a que nunca cedeu Francisco Dias (*Paixão*, p. 65) tem correspondência nas vendas clandestinas de atum aos nazis por José Joaquim Leandro (*Gruas*, p. 288-289); O José Jorge que verbera o desprezo dos seus conterrâneos pela terra (*Prodígios*, p. 154) tem correspondência no Francisco Dias que reconhece a ruína da sua lavoura (*Paixão*, p. 98); A tempestade que sublinha a crise emocional com o regresso de Walter a Valmares (*Paixão*, pp. 109-110) tem eco noutra que sublinha o jantar da conspiração do silêncio dos seis (*Gruas*, p. 481).

Temos vindo a usar o termo *interleitura* para nos referirmos à leitura cruzada das obras de forma a apreender os elementos comuns que podem demonstrar uma certa identidade temática e as semelhanças da linguagem e da técnica narrativa. Referimos atrás (Introdução) que o conceito foi colhido num ensaio de Rui de Azevedo Teixeira sobre as obras inaugurais de Lobo Antunes: *Memória de Elefante* e *Os cus de Judas*.¹¹⁵ Nesse ensaio, o autor analisa as duas obras do ponto de vista temático e do ponto de vista da linguagem e chega à conclusão de que os dois romances poderiam ser um só: “se se decepassem alguns pormenores, se se concentrassem outros e se, num trabalho beneditino de paciência, se rearranjassem alguns blocos textuais, o resultado seria a *imersão osmótica*...” (itálico do autor). Os elementos comuns que colocou em evidência, foram: Quanto à substância, resumida em epígrafe como “memória e depressão”, “o mesmo protagonista psiquiatra, sem nome” carregando memórias amargas da guerra em Angola e da infância em Benfica; são ambos romances de personagem; o protagonista, “um herói às avessas, deprimido, sem qualidades, tem os mesmos nós vitais”, pelo que “formam uma arquipersonagem”. Quanto à linguagem, é marcada nos dois romances por uma “fantasia metafórica, na pujança tumultuosa da imaginação verbal, no tom divertido e simultaneamente negativo”.

Aplicando esta grelha de análise a Lídia Jorge, poderíamos pôr em relevo os aspectos seguintes:

- No plano temático, são quatro narrativas que podemos qualificar como narrativas de espaço, pois nelas o contexto geográfico e social prevalece sobre a acção das personagens, apesar da

¹¹⁵ TEIXEIRA, *O Leitor Hedonista*, pp. 9-14

construção sólida e do protagonismo de algumas delas. Este contexto social vai evoluindo à força de transformações que ocorrem nas histórias narradas e no próprio meio empírico a que claramente se referem, o que pode levar a que as histórias sejam lidas como sequência temporal lógica umas das outras. Assim, *Prodígios* é o Algarve arcaico de antes do surto do turismo; *Instrumentalina* e *Paixão* são a narrativa do choque entre uma modernidade emergente e esse arcaísmo rural no seio duma família; *Gruas* é o balanço dessa sociedade já depois de transformada. Mesmo no plano metafórico, todas as narrativas podem ser lidas como a passagem duma sociedade autocrática para uma sociedade democrática, havendo em todas elas personagens que encarnam especialmente a libertação.

- Há sempre personagens femininas entre as personagens marcantes, e estas personagens são marginalizadas por estigmas sociais: Carminha Rosa, Carminha Parda, em *Prodígios*; Ema Batista e a filha, em *Paixão*; a personagem inominada da narradora em *Instrumentalina*, Milene, em *Gruas*. A estas personagens femininas são atribuídas funções de libertação: Carminha Parda liberta-se dos preconceitos da aldeia e da mácula do seu nascimento pelo casamento; Ema Batista liberta-se através do casamento com Custódio, em que assume preponderância sobre o marido; a narradora sem nome, filha de Walter, liberta-se, num primeiro tempo, saindo de casa para se ligar ao Dr. Dalila e, num segundo tempo, afrontando o pai através da escrita e num encontro cara a cara; Milene liberta-se da tutela dos tios casando com Antonino.

No plano da linguagem há também elementos comuns, embora o modo de narração de *Prodígios* dê relevância maior às vozes das minorias, à voz do povo, por exemplo usando o discurso directo das personagens com o seu vocabulário próprio. Nas outras três obras a história é contada quase sempre pela voz do narrador, com largo uso das anacronias, em posição quer homodiegética quer heterodiegética (ou mesmo misturando as posições, num desdobramento da personalidade, como em *Paixão*).

As histórias aparecem-nos, assim, ligadas por certas linhas de força, que permitem imaginar uma única história com diversas sequências, que constituiria um macrotexto. Mas se toda a diegese fosse tratada numa única narrativa, violentaria o que Kundera designa como o “limite antropológico da memória”: “Há limites antropológicos que não se devem ultrapassar, os limites da memória, por exemplo. No fim da leitura devemos ainda ser capazes de nos lembrarmos do começo. De outro modo, o romance torna-se informe, a sua ‘clareza arquitectónica’ torna-se nebulosa”.¹¹⁶

Outro limite antropológico é o inerente à capacidade do leitor. Embora se possa imaginar que alguém se dispõe a ler um romance de mais de mil páginas, uma tal predisposição para a leitura é, seguramente, muito rara. É agradável ler o *Génesis*, mas experimente-se ler todo o Antigo Testamento de seguida!

O autor, tem, por isso, de fazer um compromisso entre a unidade temática e a autonomia das diferentes histórias. A nossa tese é que há unidade temática suficiente para se falar de macrotexto, porque encaramos as narrativas como romances de lugar e o lugar das histórias, o cronótopo, é o mesmo. Mas é evidente que um leitor que lesse as quatro histórias num só texto teria dificuldade em retê-las na memória no fim da leitura. Isso explica a razão da

¹¹⁶ KUNDERA, 1988:90

necessidade de várias narrativas ¹¹⁷. Mas não seria difícil, com o material diegético de que são feitas as narrativas que analisámos, imaginar uma outra história, ou a sequência destas, que englobasse as quatro, e veríamos então como os factos narrados poderiam concatenar-se e como não haveria necessidade de alterar o carácter das personagens para migrarem para dentro dela. Podíamos, assim, imaginar, retomando o discurso do narrador de *Gruas*:

“Depois alguém disse que...

José Jorge Júnior, aliás Francisco Dias, dinâmico agricultor dos campos do barrocal nos anos quarenta, agora velho e solitário, meio louco, passou a dedicar o resto das suas afeições a Macário, aliás Custódio, seu filho ou afilhado, tocador de bandolim, depois de ter visto partir todos os seus outros filhos e noras. De vez em quando reúne-se com outros velhos à porta da tasca de Matilde e recorda as aventuras dos seus passados que ali fundaram Vilamaninhos, aliás Valmares: Fala nos filhos que partiram e tiveram sucesso nas américas, e do filho Walter, o trotamundos, que esteve em missão de soberania na Índia e depois passou a correr mundo. E duma cobra que Jesuína Palha julgara ter morto mas acabou por voar. E duma revolução que por ali passou sem ter mudado nada.

Um dia, seu filho Walter, aliás Fernando, aliás Padre Pardo, fotógrafo amador e também pintor de pássaros nas horas vagas, que fugira na sequência dum escândalo de amores com Carminha Rosa, aliás Ema Batista, aliás Helena Lino, a quem deixou com uma filha nos braços, emigrou para a Argentina, ou África do Sul, ou Canadá. Virá a saber-se que morreu em Fuentes de Arena, nos Andes, de onde enviou à filha, a quem passara a chamar sobrinha depois de a mãe dela se ter casado, uma encomenda com escassos despojos simbólicos.

A filha, Carminha Parda, aliás Milene, com quem se encontrara, muitos anos depois da partida, num hotel junto do Lago Ontario e num bar de Buenos Aires, herdou o seu carácter independente.

Contrariando os conselhos da mãe e do resto da família, envolveu-se numa relação com o Dr. Dalila, médico dado à bebida, que morreria de cirrose na Clínica das Salinas, não sem antes ter abalado a força dela, o que a levou a detestar o pai e a escrever as memórias dele de forma crua e sarcástica.

Carminha Parda, aliás Milene, acabaria por encontrar um jovem viúvo cabo-verdiano, Antonino Mata, residente com a sua família alargada numa velha Fábrica de Conservas, por quem se apaixonou e com quem casou.

Entretanto, um outro filho de José Jorge Júnior, aliás Francisco Dias, de nome Manuel Dias aliás Domitílio Silvestre, regressou da África do Sul ou da Argentina, onde trabalhara em minas e donde trouxera clandestinamente uma boa fortuna sob a forma de diamantes. Comprou uma pedreira aos herdeiros dum industrial de conservas, José Joaquim Leandro, justamente os proprietários da Fábrica de Conservas em que morava Antonino Mata e sua família, e começou um rentável negócio de inertes com as câmaras do Algarve, acabando por se casar com uma neta do referido industrial, Gininha Leandro. E, fazendo parte da família,

¹¹⁷ A experiência de leituras repetidas para a elaboração deste trabalho mostra-nos, por exemplo, que é difícil, ao fim de poucas semanas, não confundir certas passagens de *Instrumentalina* com outras de *Paixão*.

com a cumplicidade dos cunhados, acabou por fazer um lucrativo negócio, vendendo a Fábrica a um holandês que conhecera na África do Sul ou na Argentina.

O negócio foi concluído depois de um dos cunhados, Rui Ludovice, Presidente da Câmara, ter outorgado uma licença para nela ser construído um bloco de apartamentos turísticos de seis pisos e depois de ter obtido por acordo o despejo da fábrica pela família Mata, que aí residia. Este acordo envolveu o alojamento da família Mata num bairro social e o consentimento da família de Carminha Parda, aliás Milene, para esta se casar com Antonino Mata.

Mas, antes do casamento, uma tia dela, Ângela Margarida, iria praticar um crime de mutilação que teria como consequência a impossibilidade de a jovem ter filhos. Quando Antonino teve conhecimento e quis vingar este crime, foi posto perante uma alternativa dolorosa por parte de Rui Ludovice: vingava-se e perdia a noiva e a casa no bairro social; esquecia e tornar-se-ia mestre-de-obras na construção do bloco de apartamentos a construir na Fábrica Velha. Aceitou a segunda alternativa e o casamento realizou-se no domingo de Páscoa.”

Se acrescentássemos a descrição do contexto sócio-geográfico, esta pequena digressão pelos textos demonstraria que eles falam entre si. E quando se trata de textos de Lídia Jorge, falam a mesma linguagem, falam das mesmas memórias e sentimentos profundos, trazem à superfície as reminiscências (*murmúrios* de outra história) dum tempo de mudança que acompanha a experiência humana e uma visão que evolui sempre, interpretando os sinais da mudança à luz duma experiência que permite preservar um património de sentimentos e vivências – a sobrevivência através da escrita, como a autora já afirmou¹¹⁸. Mergulhando no âmago da sua escrita, indagando da sua força genésica, podemos sentir, sob uma forma quase dolorosa de linguagem, onde não falta por vezes um certo humor, diríamos magoado, e uma humaníssima compaixão pelos excluídos, a experiência do fluir da vida, filtrada num processo de interiorização, dissecada e reconstruída, que não pretende transmitir uma verdade dogmática ou fazer a história, mas fornecer verosimilhanças, quadros de possibilidades da existência, correspondências.

Embora a análise que fizemos se tenha limitado a uma parte bem precisa da obra de Lídia Jorge, pudemos verificar que, nas quatro narrativas analisadas, há recorrências, figuras, situações e relações que se repetem como emergências de obsessões da autora. A comparação de temas e situações e respectivo tratamento narrativo em *Instrumentalina* e *Paixão* permitiu-nos também demonstrar essa recorrência.

A emergência duma personalidade inconsciente do autor nos textos literários tem sido estudada pela psicocrítica, método de análise essencialmente empírico, de que foi laborioso investigador Charles Mauron¹¹⁹. O método consiste justamente em detectar nos textos de um

¹¹⁸ FERREIRA, *loc. cit.*, refere-se a uma entrevista de Lídia Jorge sobre *A Costa dos Murmúrios* em que esta terá afirmado: “Não imagino sobreviver sem ser através da escrita”. Não conseguimos localizar essa entrevista.

¹¹⁹ MAURON, Charles, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel*, 8ª edição, Ed. Librairie Jose Corti, Paris, 1988 (1ª edição 1963). Neste livro, que aparece como corolário de vinte e cinco anos de investigação, Mauron dá-nos conta de estudos exaustivos sobre as obras de Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, Corneille, Molière, Racine e Mistral.

mesmo autor as palavras-chave, as situações, as metáforas e as relações recorrentes para problematizar a existência ou não de um “mito pessoal do autor”¹²⁰. A psicocrítica não pretende substituir a análise global do texto literário, que se faz sob diferentes perspectivas, agrupadas essencialmente em torno de três grupos de variáveis: o meio e a sua história, a personalidade do escritor e a sua história, a linguagem e a sua história. Ainda segundo Mauron, a psicocrítica insere-se no segundo grupo de variáveis, ocupando-se mais especificamente da personalidade inconsciente do autor.

No termo do nosso trabalho, é inegável que podemos detectar recorrências obsessivas da autora nas obras analisadas. Algumas figuras femininas, por exemplo, são tratadas nas quatro narrativas de modo idêntico na sua relação com o meio: são mulheres socialmente marginalizadas na sequência de acções de homens, que acabam por se redimir do estigma social pelo amor subsequente de homens mais fracos, como numa espécie de *révanche*.

- Em *Prodígios*, Carminha Rosa e Carminha Parda, marginalizadas na sequência do pecado da primeira com o Padre Pardo, acabam por se redimir no casamento da segunda com Macário, um triste poeta-cantador popular, alcoólico, que promete tratá-la como rainha.

- Em *Instrumentalina*, a criança marginalizada pelos primos acaba por ser a preferida do tio Fernando, que a leva a passear de bicicleta e lhe tira fotografias, chegando a chamar-lhe Greta Garbo.

– Em *Paixão*, Ema Batista, depois da relação falhada com Walter, que a abandona, liga-se pelo casamento a Custódio, homem fisicamente diminuído e animicamente resignado, com quem acaba por ter três filhos, e atingirá a pacificação sentimental no final da sua vida. Também a filha de Walter, vivendo sob o estigma do segredo da sua paternidade, encontrará refúgio numa relação com o Dr. Dalila, um médico alcoólico que acabará por se ligar a ela numa relação sentimental duradoura.

– Em *Gruas*, Milene transporta em si a culpa duma relação escandalosa dos seus pais, falecidos num acidente, é tratada como atrasada mental pela família, sofre uma agressão essencial na sua integridade feminina, mas acaba por encontrar a redenção no amor de Antonino, homem socialmente desfavorecido, porque viúvo e etnicamente diferente.

O tema das mulheres submetidas (ou submissas) é também recorrente nas obras analisadas e noutras obras da autora. Esperancinha e Branca Volante (*Prodígios*), Ema Batista e as suas cunhadas (*Paixão*), e até, num meio social já diferente, Gininha Leandro (*Gruas*) são dominadas por homens que representam a ordem falocrática e determinam as suas condições de vida. A mesma submissão das mulheres ocorre noutras obras da autora que não fizeram parte deste trabalho: Helena de Tróia, em *A Costa dos Murmúrios*, Lúcia, no conto *Marido*, Margarida, no conto *As Três Mulheres Sagradas*.

¹²⁰ MAURON, 1988 : 194-195 : «La remarquable constance des réseaux associatifs et des figures suggère, en outre, que les conflits doivent être, eux aussi, permanents, intérieurs à la personnalité de l' écrivain et inhérents à sa structure. Nous sommes ainsi conduits, par l'étude empirique des réseaux associatifs, à l'hypothèse d'une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable. C'est ce que nous nommerons, en effet, le mythe personnel. ».

Também a ideia da liberdade aparece com frequência metaforizada nas artes: Walter desenhava pássaros, Fernando dedicava-se à fotografia, a filha de Walter começa a escrever como forma de se libertar do estigma do seu nascimento.

Podemos a partir destas simples observações suscitar a questão da existência de um mito pessoal em Lídia Jorge, por exemplo, o mito das mulheres estigmatizadas a clamar justiça? E qual a razão profunda desse mito? Terá havido na experiência temporal da autora experiências traumáticas que estejam indelévels no seu inconsciente?

Para concluir com probabilidade significativa que estas recorrências têm origem nas obsessões inconscientes da autora, no seu “eu profundo”¹²¹ seria necessária uma exaustiva investigação da sua vida e da totalidade da sua obra, o que, constituindo eventualmente um interessante tema de investigação, não cabe nos propósitos do presente trabalho. Mas a ideia de que se manifesta nos textos analisados um mito pessoal é de algum modo confirmada pela autora, que, na entrevista a que nos referimos atrás (ponto 4.4.3.) declarou, em resposta a uma questão sobre as suas obsessões pessoais: “Eu escrevo sobre Caím de mil formas. Quero ir até ele, através das minhas personagens, para lhe estudar o rosto. Não conheço outro tema mais importante e mais universal.”

Será esta obsessão da narração do mal o caminho para encontrar a redenção, aquele “pedacinho de bem” que a autora afirma perseguir? Será o ideal da libertação das mulheres oprimidas que motiva teluricamente a sua escrita?

Em todo o caso, os meios de que se serve para prosseguir essa redenção passam por uma vasta panóplia de fontes de inspiração. Como palimpsesto da sua escrita, encontramos antigas fábulas populares, algumas sagas familiares, as crenças e os medos, os segredos e amarguras dessas mulheres do sul, do silêncio e da interioridade, a dureza das vidas e a aspereza das terras, as misérias e grandezas dos povos, enfim, a universalidade humana em busca do seu sentido. E reconhecemos as vozes desse povo arcaico, que soam no romance como reminiscências dum falar doutro tempo, reabilitadas na sua função de testemunho. É essa eventualmente uma das vocação do romance. Umberto Eco afirmou “a educação para o destino e a morte é uma das funções principais da Literatura. Talvez haja outras, mas (...) não me vêm à ideia”¹²². Com a audácia própria dos noviços, seja-nos permitido acrescentar que a Literatura também pode ser uma educação para a vida, sobretudo quando, pela ficção, atingimos a compreensão duma realidade que, exposta doutra forma, seria eventualmente insuportável. O que suspeitamos ser em Lídia Jorge o mito de Caím não será essa forma ficcionada de narrar o que na vida é inarrável? Se assim for, as narrativas analisadas terão cumprido essa função da educação para a vida.

¹²¹ MAURON, 1988 : 14

¹²² ECO, 2003 : 27 (tradução nossa da versão francesa).

BIBLIOGRAFIA GERAL

CORPUS LITERÁRIO:

- JORGE, Lúcia, *O Dia dos Prodígios*, 8ª Edição, Ed. D. Quixote, Lisboa, 1995.
- *A Instrumentalina*, in *Marido e outros Contos*, Ed. D. Quixote, Lisboa, 1997.
- *O Vale da Paixão*, Ed. D. Quixote, Lisboa, 1998.
- *O Vento Assobiando nas Gruas*, Ed. D. Quixote, Lisboa, 2002.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

CITADA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria e Metodologia Literárias*, Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 2004
- ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, “Os Véus de Ártemis: Alguns Traços da Ficção Narrativa de Autoria Feminina” in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 125/126, Jul. 1992, pp. 151-168.
Capelas Imperfeitas, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 2002
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, tradução do russo de Daria Olivier, Ed. Gallimard, Paris, Gallimard, Paris, 1987.
- BARTHES, Roland, «Analyse structurale des récits», in *Poétique du Récit*, coord. Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Ed. Editions du Seuil, Paris, 1977.
- CEIA, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> (Maio 2008).
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Ed. Editions du Seuil, Paris, 1998.
- D’OREY, Stéphanie, «Interview with Lúcia Jorge», in *Lúcia Jorge in other words*, Portuguese Literary & Cultural Studies, 2 Spring 1999, Ed. University of Massachusetts Dartmouth.
- ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, tradução de José Colaço Barreiros, 2ª Edição, Ed. Difel, Lisboa, 2004.

- Sulla Litteratura*, Ed. Bompiani, 2002, (tradução francesa sob o título *De la littérature*, Coleção Biblio Éssais, Ed. Grasset, Paris, 2003).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1982.
 - HAMON, Philippe, «Pour un Statut Sémiológico do personagem», in R. Barthes e.o., *Poétique du Récit*, Ed. Editions du Seuil, 1977.
 - KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? » in *Poétique du Récit*, coord. Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Ed. Editions du Seuil, Paris, 1977, pp. 65 e 80 .
 - KUNDERA, Milan, *A Arte do Romance*, (tradução de Luisa Feijó e Maria João Delgado), Ed. D. Quixote, Lisboa, 1988.
 - JACOMINI NUNES, Élida, *A ORALIDADE EM O DIA DOS PRODÍGIOS, DE LÍDIA JORGE*, tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras. São Paulo, 2006 in <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24082007-145522/> (Maio de 2008)-
 - LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo*, Ed. Presença, Lisboa, 1994.
 - MARQUES, Maria Isabel Gomes, *As Cores de Lídia Jorge*, Ed. Hugin, Lisboa, 2004.
 - MAURON, Charles, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel*, 8ª edição, Ed. Librairie Jose Corti, Paris, 1988 (1ª edição 1963).
 - NABUCO, Joaquim, Brasil, 1849-1910, *Pensées détachées et souvenirs, III*, Edição JMG, citado por Inês Oseki-Dépré, <http://www.brazzilbrief.com/viewtopic.php?t=7609&sid=fcb8afa5fb1a5868ee69eb0c84035346>. (Maio de 2008) (artigo da mesma autora sob o título «La ‘Saudade’») <http://e-lla.univ-provence.fr/pdf/article7.pdf> (Maio de 2008).
 - PEDRO, Emília Ribeiro, “Interacção Verbal” in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa* (org. Isabel Hub Faria et alii,) Ed. Caminho, Lisboa, 2005.
 - PLATÃO, *República*, tradução francesa de Robert Baccou para GF Flammarion, 1966 Ed. Garnier-Frères, Paris.
 - REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª Edição, Ed. Almedina, Coimbra, 2001, p. 351.
 - REUTER, Yves, *L'Analyse du Récit*, Ed. Armand Colin, Paris, 2005..
 - SANTOS, Carina Faustino, *A Escrita Feninina e a Guerra Colonial*, Ed. Vega Editora, Lisboa, 2003.

- SEARLE, J. R., 1984, *Os Actos de Fala*, tradução de Carlos Vogt *et alii*, Ed. Livraria Almedina, Coimbra (Título original: *Speech Acts*, 1972, Cambridge University Press).
 - SILVA, Lígia *et alii.*, “(Re)Telling History: Lídia Jorge’s *O Dia dos Prodígios*” in *Lídia Jorge in other words, Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2 Spring 1999, Ed. University of Massachusetts Dartmouth.
 - TEIXEIRA, Rui de Azevedo, *O Leitor Hedonista*, Ed. Hugin Editores, Lisboa, 2003.
A Guerra e a Literatura, Vega Editora, Lisboa, 2001.
- O Fim do Império e a Novelistica Feminina*, CDRom, Manual, Ed. Universidade Aberta, Lisboa, 2004.
- A Guerra e a Literatura*, Ed. Vega Editora, Lisboa 2001
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1970.

COMPULSADA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Ed. Livraria Almedina, Coimbra 2005.
 - ARISTÓTELES, *Poética*, Ed. em formato digital da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil,
<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/poetica.pdf> (Maio de 2008).
 - BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia* (tradução de Maria Margarida Barahona, Edições 70, Lisboa, 2007 (Título original: *Éléments de Sémiologie*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1985).
- O Prazer do Texto*, (tradução de Maria Margarida Barahona), Ed. Edições 70, Lisboa, 2005 (Título original: *Le Plaisir du Texte*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1973)
- Le degré zéro de l’écriture*, Ed. Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 2004.
 - HUISMAN, Denis, *A Estética*, (tradução do Gabinete Editorial), Ed. Edições 70, Lisboa, 2005.
 - TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, (tradução de Ana Mafalda Leite), Edições 70, Lisboa, 1981 (Título original: *Les genres du discours*, Ed. Éditions du Seuil, Paris, 1978).